

Sjećanje i fragment: problemi suvremenoga pripovijedanja

Šterk, Sanja

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:675785>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-04-23**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za teoriju književnosti

**SJEĆANJE I FRAGMENT:
PROBLEMI SUVREMENOGA PRIPOVIJEDANJA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Sanja Šterk

Zagreb, 20. rujna 2019.

Mentorica:

Doc. dr. sc. Zrinka Božić Blanuša

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Fragment i iluzija cjelovitosti	2
3. Blanchot, subjekt i svjedočenje: pripovjedni problemi	6
4. Trauma i svjedočenje traume	7
5. Trauma u suvremenoj hrvatskoj prozi	11
5.1. <i>Kosa posvuda</i>: trauma bolesnoga tijela	13
5.2. <i>Crveno laž, crno istina</i>: nasilje koje rađa tekst	20
5.3. <i>Ljubavni roman</i>: trauma prekarnosti	26
6. Zaključak	31
7. Literatura	33
8. Sažetak	36

1. Uvod

Pisanje o proživljenoj traumi uvijek je zahtjevan zadatak. Tekstovi koji obrađuju traumatska iskustva susreću se s nizom problema svojstvenih upravo za prirodu traume koja u pojedincu ostavlja neizbrisive tragove. Izricanje traume s jedne se strane može promatrati kao nužan prvi korak na putu ka izlječenju, oslobađanju osobe od njezinih okova, no s druge se strane nalazi čitav niz zapreka koji njezino izricanje čine nimalo jednostavnim poduhvatom. Evociranje *sjećanja na traumu*, potreba da se traumatsko sjećanje uobliči pisanjem na tekstu ostavlja svojevrstne ožiljke jer je obrambeni mehanizam traume upravo njezino zatvaranje u sebe i zaprečivanje njezina jasna, linerana izlaganja. Potreba da *se kaže neiskazivo* uvijek se nužno bori s iznalaženjem riječi koje bi to neiskazivo mogle dostojno oslikati, a ta se borba na tekstu ocrta u njegovoj diskontinuiranosti, u rupturama, šutnjama. *Fragment* je tako u književnosti često upravo signal da je tekst s kojim se susrećemo utemeljen u traumi, da je njegovo tijelo sazdano iz nemogućnosti da se sjećanje na traumu ostvari na cjelovit, dovršen način.

Prvi ćemo dio ovoga rada posvetiti teorijskim shvaćanjima ključnih pojmova koji se vežu uz pisanje o traumatskim iskustvima. Teorijski ćemo dio rada stoga otvoriti kratkim prikazom ključnih ideja koji se vežu uz pojam fragmenta i to na temelju radova francuskoga teoretičara Mauricea Blanchota. Blanchot nam je posebno zanimljiv jer se u svojem teorijskom radu iscrpno bavio i problemom svjedočenja – a upravo je svjedočenje traume jedan od ključnih konstitutivnih elemenata književnih predložaka kojima ćemo posvetiti drugi dio ovoga rada. Analizama triju izabranih književnih predložaka iz suvremene hrvatske prozne produkcije oprimerit ćemo tri različita tipa traume koja u njima pronalazimo. Ključni će nam dio svake od tih triju analiza biti oslikavanje razorne djelatnosti traume u tekstovima tih književnih djela, a pritom ćemo se pozivati i na klinička istraživanja koja su se bavila tim tipovima trauma. Prve dvije analize posvetit ćemo specifičnim traumama koje proizlaze iz odnosa likova kćeri s njihovim majkama – *Kosi posvuda* Tee Tulić te *Crveno laž, crno istina* Sanje Vučković – djelima koja vrlo jasno iskazuju svoju traumatsku prirodu upravo svojom formom fragmentarnoga teksta. Posljednji je književni predložak koji ćemo analizirati u ovome radu *Ljubavni roman* Ivane Sajko u kojemu ćemo pokušati mapirati tragove posebne vrste traume – one koju donose nesigurni socioekonomski uvjeti u kojima glavni likovi u romanu žive, a koja se u tekstu iskazuje na nešto suptilnije, no jednako trajne načine.

2. Fragment i iluzija cjelovitosti

Teorijski pogled na fragment polazna je točka ovoga diplomskog rada. Odnos dijelova i cjeline zaokuplja umjetnike od samih početaka umjetničkoga djelovanja, a poimanje toga odnosa mijenjalo se u skladu s vladajućim paradigmatima određenih razdoblja. Nešto radikalniji korak od pukoga promatranja načina na koji se *sastavni dijelovi* nekoga umjetničkoga djela unutar njega usložnjuju i načina na koji oni utječu na njegovu *cjelovitost* bavljenje je pitanjem poimanja fragmenta u kontekstu umjetničkoga djelovanja. Riječ *fragment* u sebi nosi vrlo jasnu ideju loma; kada govorimo o fragmentu nužno podrazumijevamo da je riječ o nečemu što je od veće cjeline odlomljeno, otkinuto. Razbijenost neke zamišljene veće cjeline ono je što fragment čini onim što jest, ali i što njegovo shvaćanje nužno zapetljava – institucija fragmenta temelji se na nekome manjku, na nedostajanju kojega smo neprestano svjesni. Priroda je fragmenta takva da nas neprekidno podsjeća na sve ono čega nema, bez obzira je li to čega nema ikada *uistinu postojalo* ili je riječ o fragmentovoj stvaralačkoj moći da implicira tek zamišljeno postojanje onkraj sebe. Taj manjak nudi upravo prostor upisivanja značenja – odsustvo, koje je ključan element konstituiranja fragmenta, ostavlja mjesto za neprestanu preobliku svojega odnosa spram prisutnoga teksta. Baš zato što je tek naznačeno, ali nikada do kraja uhvatljivo, to je nedostajanje ono što otvara cijeli niz interpretacijskih mogućnosti fragmentarnih tekstova. Čitajući tekst čije smo fragmentarnosti svjesni, postavljeni smo u poziciju iščitavanja slagalice koja se usložnjava, a čiji svaki dio upućuje na potrebu da s ostalim dijelovima tvori cjelinu. Ta nam je cjelovitost, naravno, neuhvatljiva, ona je iluzija teksta koji tek fingira ideju da je zaokružena, zatvorena cjelina moguća i ostvariva. Klopka u koju kao čitatelji upadamo želja je za dostizanjem totaliteta.

U knjizi *L'Entretien infini* u poglavlju „L'Athenaeum“¹ koje se bavi njemačkim romantizmom, ponajviše Schlegelom, Maurice Blanchot ističe kako je romantička umjetnost koncentrirala kreativnu istinu u slobodu subjekta i zadala si cilj „totalne knjige, svojevrsne Biblije koja neprestano raste i koja ne reprezentira stvarnost, već je stvara jer se cjelina može potvrditi samo u neobjektivnoj sferi djela“. Ta je Knjiga za romantičare upravo roman (Blanchot 2003: 358). Blanchot primjećuje da se većina romantičara zadovoljava ostvarivanjem ideje totalnoga romana u formi basne ili bajke, *Märchena*, *neobičnoj sintezi apstraktne nevinosti i eteričnoga znanja*, a da je jedini romantičar koji se zaista laća poduhvata pisanja totalnoga

¹ U engleskome prijevodu Susan Hanson, a iz kojega preuzimamo citate, naslov je poglavlja „The Athenaeum“.

romana Novalis. Ono što je za Blanchota u Novalisovu slučaju značajno jest činjenica da njegov roman² ostaje nedovršen i u fragmentima:

Evo što je toliko iznimno: Novalis ovaj roman neće samo ostaviti nedovršenim, nego će usto osjetiti da bi jedini način na koji bi ga mogao dovršiti bio izum nove umjetnosti: umjetnosti fragmenta. (ibid)

Novost je dakle takve forme upravo u novosti ideje njezina odupiranja statičnosti. Fragmentarni oblik pisanja urušava iluziju nepomičnosti i omogućuje put prema željenu totalitetu upravo svojim rupturama – fragmentarnost je ono što komunikaciji daje aposlutnost:

Kao što sam primijetio na početku, riječ je o jednome od najsmjelijih predosjećaja romantizma: upravo ono što potiče potragu za novim oblikom dovršenosti svojim prekidima i različitim načinima prekida pokreće – čini pokretnom – cjelinu. Taj zahtjev za fragmentarnim govorom, ne kako bi se komunikacija omela, već kako bi se učinila apsolutnom, ono je što potiče Schlegela da kaže da će samo buduća stoljeća znati čitati *fragmente*. To također potiče Novalisa da napiše: *Umjetnost pisanja knjiga još nije otkrivena, ali uskoro će biti: fragmenti poput ovih književno su sjeme*. (ibid)

Blanchot također ističe kako Schlegel i Novalis uočavaju i fragmentovu tendenciju ka dijalogičnosti, tj. da je njegova monološka forma supstitut za dijalošku komunikaciju (ibid). Međutim u Schlegelovu pisanju Blanchot uočava kako je fragment nerijetko tek sredstvo upuštanja u samoga sebe, a ne služi razrađivanju strožega načina pisanja (id: 359). Fragmentarno pisanje na taj način ne iskorištava puni potencijal nadilaženja totaliteta, nego služi zatvaranju u vlastito jastvo, izolira se od otvaranja koje nudi fragment (ibid). Na samome kraju teksta, a kao prirodni nastavak kritike Schlegelove uporabe fragmenta, Blanchot nudi tri temeljna shvaćanja fragmenta, što posebno ističe Timothy Clark u svojem tekstu „Modern transformations of German Romanticism: Blanchot and Derrida on the fragment, the aphorism and the architectural“ (Clark 1992: 234). Prvo od njih na fragment gleda kao na koncentrirani tekst čije je središte u njemu samome, a ne u polju koje tvori s ostalim fragmentima – takvo je Schlegelovo shvaćanje, on fragment uspoređuje s minijaturnim umjetničkim djelom, fragment mora biti izoliran od svijeta koji ga okružuje te cjelovit sam u sebi. Drugi način promatranja fragmenta onaj je koji isključuje promatranje stanki među fragmentima, on zanemaruje intervale,

² Riječ je o romanu *Heinrich von Ofterdingen*.

isprekidanost te se usredotočuje na *cjelovitu* sliku koju konačno spojeni fragmenti nude, što zapravo znači ignoriranje ključne prirode fragmenta – fragmentiranost. Treće shvaćanje fragmenta podrazumijeva omogućavanje novih odnosa koji nadilaze cjelinu:

3) zaboravljanje da takav način pisanja ne otežava pogled na cjelinu i ne oslabljuje odnose jedinstva, već, naprotiv, omogućuje nove odnose koji izuzimaju sebe iz jedinstva, jednako kao što nadilaze cjelinu. (Blanchot 2003: 359)

Fragmentova stvaralačka moć krije se u neprestanu pokretu, u neprestanu odnosu spram svega onoga što se *nalazi izvan njega*, svega onoga što sama priroda fragmenta označuje kao odsutno. U imenici *fragment* Blanchot prepoznaje odlike glagola:

Fragment, imenica, ali imenica koja posjeduje snagu glagola koji ipak nije prisutan: *brisure*, slamanje bez krhotina, prekid kao govor kada stanka između riječi ne zaustavlja postajanje, već ga, naprotiv, izaziva u puknuću koje mu pripada. (id: 307)

Lomovi fragmenta prema Blanchotu ne zaustavljaju *postojanje*, naprotiv, upravo se u rupturama koje mu pripadaju potiče postojanje, stanke to postojanje ne dokidaju – *prekid kao govor* ključna je ideja Blanchotova poimanja fragmenta. On također ističe problem naše težnje ka cjelovitosti: fragment ne podrazumijeva fragmentiranje već postojeće stvarnosti ili trenutka cjelovitosti koji će tek doći, no to je teško zamisliti upravo zbog shvaćanja da je jedino znanje znanje cjeline. Fragment implicira nešto onkraj sebe kao što se odrezani prst nužno vraća na zamišljaj ruke:

Tkoga kaže fragment, ne bi trebao reći jednostavno fragmentiranje već postojeće stvarnosti ili trenutak cjeline koja tek treba doći. To je teško zamisliti zbog nužnosti razumijevanja prema kojoj je jedino znanje znanje cjeline, baš kao što je vid uvijek pogled na cjelinu. Za takvo razumijevanje fragment podrazumijeva nagovještaj određenja nečega što je prije bilo ili će poslije biti cjelina – odsječeni prst upućuje na ruku baš kao što i prvi atom predočava i sadrži u sebi svemir. Naša je misao stoga uhvaćena između dviju granica: zamišljanja integriteta supstancije i zamišljanja dijalektičkog postajanja. (ibid)

Blanchot ističe da nam se u nasilju fragmenta daje novi odnos, on u tom razbijanju ili dislokaciji vidi vrijednost koja nije negativna. Baveći se primarno poezijom, Blanchot tvrdi kako *poème pulvérisé* (raspršena, u prah pretvorena pjesma) nema umanjujuću vrijednost, naprotiv,

pisanje i čitanje takve pjesme navodi nas ka iskustvu razdvajanja i diskontinuiteta, na pristajanje na sporazum jezika s iskustvom isprekidanosti:

Poème pulvérisé nije naslov koji umanjuje. *U prah pretvorena pjesma*: pisati i čitati tu pjesmu znači prihvatiti da slušanje jezika moramo prilagoditi iskustvu određenoga kidanja, iskustvu razdvajanja i diskontinuiteta. (id: 308)

Čitajući ovaj tekst, Leslie Hill u svojoj knjizi *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch* uočava i političke implikacije Blanchotova okretanja fragmentarnome. Kada Blanchot piše da je kod Renea Chara i Heraklita ono što govori u stvarima i riječima Razlika – koja je tajna jer uvijek odgađa govor i razlikuje se od onoga što je označava, koja sve čini znakom i zbog koje postaje znakom (id: 309) – Hill prepoznaje da je riječ o pisanju koje nije zaokupljeno isključivo samim sobom te da u esejima o Charu Blanchot ističe i njegovu političku dimenziju (Hill 2012: 22). Hill u nastavku dijagnosticira posebnu vrstu problema, on primjećuje da Blanchot pri čitanju Charovih pjesama pokazuje da su svi tekstovi u određenom smislu uvijek već fragmentarni, a i da svaki fragmentarni tekst već ima neodređen, budući odnos s drugima (id: 24). Čitajući *Le Pas au-delà* naglašava da je ključan koncept *beskrajnog kontinuiteta fragmentarnog*, pisanje shvaćeno ne kao poslušnost zakonu, već kao radikalni skepticizam i izloženost vanjskome:

Ne, dakle, fragment kao zaključak, nego beskonačni kontinuitet fragmenta; pisanje ne kao pokornost zakonu, već kao radikalni skepticizam i izlaganje izvanjskome; djelo ne kao odraz koji se poklapa sa samim sobom, već kao beskrajna razgradnja onoga što se, raspršeno, uvijek već razlikuje od sebe. Fragmentarno, drugim riječima, nije prepoznatljiv književni, kritički ili filozofski žanr; to je spektralni zahtjev koji ne postoji kao takav, ali koji se, onkraj estetike ili ontologije, nastavlja upisivati, vrijeme na rubu vremena, kao granica granice, koja se nikada ne može shvatiti kao takva, nego uvijek već samu sebe briše kao nemogući trag: trag nemogućega. (id: 31)

U takvome je shvaćanju fragment simptom, rezultat, ostvaraj *nemogućnosti* kao početne ontološke situacije pisanja. Međutim mi ćemo se za potrebe ovoga rada primarno usredotočiti na jedan konkretni ostvaraj fragmentarnoga pisanja, onaj koji je vezan uz traumatska iskustva, svjedočenja o traumi koja svojom prirodom nužno utječu na nemogućnost cjelovitoga iskaza, odnosno tu nemogućnost dovode do krajnjih granica, što ne isključuje Blanchotovo shvaćanje da

je svaki tekst u svojoj suštini fragmentaran – moglo bi se reći da ga ona upravo svojom rubnom, krajnjom pozicijom potvrđuju. Nije stoga iznenađujuće da je problem svjedočenja također jedan od ključnih Blanchotovih interesa, a čime ćemo se baviti u sljedećemu poglavlju.

3. Blanchot, subjekt i svjedočenje: pripovjedni problemi

Tekstualno ispisivanje subjektova iskustva u teorijskome smislu otvara niz pitanja kojima su se u 20. stoljeću bavili mnogi autori, a među njima iznimno velik doprinos ostavili su Maurice Blanchot i Jacques Derrida. Luka Bekavac u tekstu „Znak, smrt i svjedok: Blanchotova pasija“, a čiji su dijelovi poslije uvršteni i u njegovu knjigu *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*, bavi se Blanchotovim proznim djelom imena *Trenutak moje smrti* te Derridaovom obradom toga djela u knjizi *Demeure*. Bekavac ističe kako je *Trenutak moje smrti* žanrovski nedefinirana proza (Bekavac 2007: 148), no tekst određuje kao *récit* – formu koju i sam Blanchot postavlja između fikcije i istine (id: 151), ono je pokušaj uprizorenja događaja u tekstu (id: 158) – te napominje da je uz tu formu „vezana vrsta singularnosti koja se u velikoj mjeri opire poopćivosti fikcije i približava se formama autobiografije, ispovijesti ili svjedočanstva“ (id: 152). Nije neobično stoga da Derrida u svojem iscrpnu čitanju naglasak stavlja upravo „na problem odnosa svjedoka i događaja te problem uvjeta mogućnosti 'autentičnoga' svjedočenja“ (id: 148), tj. da se bavi dvostrukim problemom čina svjedočenja koje je uvijek uvjetovano s jedne strane jezikom kao medijem (prema Bekavcu, *činjenicom svoje jezične artikulacije*) te s druge subjektom koji svjedoči nekome događaju (*neponovljivošću svjedočenog događaja i subjekta koji ga je percipirao*) (id: 152). Pritom Bekavac svjedočanstvo³ određuje kao formu „koja razotkriva neke fundamentalne probleme jezične obrade iskustva, ili, šire, tekstualnog posredovanja prošlosti“ (id: 150). Svjedočenje počiva na singularnosti, ono je „uvijek čin jedne i stoga bitno nezamjenljive osobe“ (id: 152), no činjenica da je iskazivo isključivo u jezičnome obliku koji ga odgađa stvara mu i temeljni problem: „To je ključna i

³ Andrea Zlatar u svojoj knjizi *Tekst, tijelo, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti* ističe značenjsku razliku između svjedočanstva i svjedočenja: *Teorija diskursa, etnološka i književna teorija, upozoravaju na razlike u značenju između svjedočanstva i svjedočenja, odnosno, između historiografsko-dokumentarističkog svjedočanstva s jedne, a književnog svjedočenja (testimonial literature) s druge strane. (...) Svjedočanstvo kao poseban diskurzivni oblik, i svjedočenje, kao posebna diskurzivna praksa, pojavljuju se u različitim komunikacijskim situacijama i s različitim svrhama/funkcijama* (Zlatar 2004: 163 – 164).

nerješiva aporija, 'pasija' svjedočenja: nemogućnost njegove realizacije skriva se u nuždi da bude obličeno kao iskaz, jezični čin; 'tehnika' kojom se svjedočenje realizira, kao jezična formalizacija iskustva, nužno kompromitira jasne demarkacijske linije između fikcije, laži i istine“ (id: 154).

Bekavac posebno ističe da u ispisivanju svjedočanstva Derrida detektira uvijek prisutne tri instancije koje destabiliziraju svjedočanstvo: „prezentni' subjekt, 'odživljeni' subjekt u prošlosti te unutartekstovnu instanciju pripovjedača“ (id: 155). Ono što dodatno zapetljava već zamršene gore navedene odnose jest posebna veza između znakovnosti i smrti – smrt se krije u jezičnome tkanju svjedočenja jer svjedočenje o svojem životu podrazumijeva „otklon od prisutnog subjekta u impersonalnost znaka“ (id: 162). Dakle, svaki pokušaj da se subjekt ispiše u tekstu sa sobom povlači i posljedicu *umiranja* toga subjekta u jeziku. U nastavku teksta Bekavac se dotiče i Blanchotova *Pisma propasti* te ustvrđuje da je holokaust „mjesto koje nužno radikalizira mišljenje povijesti jednako koliko smrt nužno radikalizira mišljenje subjektivnosti“ (id: 164). Baveći se *Pismom propasti*, Zrinka Božić Blanuša u tekstu „Touched by Disaster: Writing and the Political“ ističe da je fragment ono što ostaje nakon propasti, katastrofe – on je nemoguć prikaz krajnjega iskustva (Božić Blanuša 2017: 249). Pisanje je prema Blanchotu ono što nam omogućuje da vidimo nevidljivu, nemislivu katastrofu te je zapravo jedino naše iskustvo katastrofe ono koje nam posreduje fragmentarno pisanje (id: 258). Književnost je tako privilegirano mjesto vidljivosti, Blanchot kazuje da se književnost sastoji od pokušaja govora onda kada je najteže govoriti, tj. da je trenutak u kojemu zbrka, konfuzija isključuje jezik trenutak u kojemu se nužno okrećemo književnome jeziku – jeziku koji kvalificira kao najprecizniji jezik, onaj koji je najudaljeniji od neodređenosti (id: 256).

4. Trauma i svjedočenje traume

Traumatska iskustva u svojoj su naravi iskustva koja su dvosmjerna usmjerenja: s jedne se strane u njima nalazi snažan impuls da ostanu zapretna i nerazgovijetna unutar ljudske psihe, a s druge je strane ključ razrješenja trauma upravo njihovo izgovaranje. Ta se dvostrukost traume može uočiti i na razini umjetničkoga djelovanja koje se bavi traumatskim događajima.

Opće je mjesto psihoterapije činjenica da je o traumama teško govoriti – osobe koje su proživjele traume gotovo u pravilu imaju problema s iznalaženjem riječi koje bi dostojno oslikale

traumatsko iskustvo. Ta se borba s riječima očitava i na razini kontratransfera i sposobnosti terapeuta da na pacijentovu traumu odgovori *dovoljnim* riječima. Jezik je taj koji izdaje i koji postaje prepreka koju se mora premostiti u terapijskome okruženju. Prerada je traume nužno jezične prirode i stoga je jezik taj koji se nerijetko postavlja kao barijera na putu ka oslobođenju od nje. Tom se činjenicom problema jezičnoga izražavanja traumatskoga iskustva psiholozi bave desetljećima, a upravo se njome bavila klinička psihologinja Constance J. Dalenberg u svojoj knjizi *Countertransference and the Treatment of Trauma* kao jednim od važnih elemenata terapeutova kontratransfera⁴. Baveći se ključnim modusima kontratransfera uočila je kako se u procesu liječenja traume ograničenost jezika pri iskazivanju traume pronalazi i u terapeutovoj poziciji, a ne, kako bi se možda očekivalo, samo u poziciji pacijenta:

Ovdje želim ukazati na nejasan osjećaj obaju članova terapijske dijade (ali, primijetila sam, posebno kod terapeuta) da postoji nešto moralno pogrešno u netočnome ili nepreciznom govoru o traumi. Usmeni opis traume postaje ne samo ispunjeni klinički cilj već i neispunjena dužnost. (Dalenberg 2000: 66)

Želja za što istinolikijem, vjernijem oblikovanjem traume u jeziku ono je što potencijalno može dovesti do posvemašnjega odustajanja od njezine artikulacije – osoba koja je proživjela traumu nerijetko odustaje od pokušaja iskazivanja traume te se povlači u područje šutnje. Pritom je naivno isključivati ulogu postojanja druge osobe koja priču o traumi tijekom psihoterapije sluša – iako profesionalac, terapeut je također ograničen jezikom, on samom svojom prisutnošću nužno utječe i na pacijentovo iskazivanje traume:

I terapeut i klijent u slučaju ekstremne traume često osjećaju nelagodnu obvezu, nešto što nazivam *dužnošću prema traumi*. To također pridonosi stalnome davanju prednosti šutnji jer oboje vjeruju da su nedostojni ispričati priču o traumi ili raspravljati o njoj. Jedan je krivac ponovno nedostatnost jezika: terapeut i klijent trse se pronaći prave riječi i uvjereni su da nisu uspjeli. Problem nije samo nedjeljivost iskustva, već i svjedokov iscrpljeni osjećaj (koji, kako smo vidjeli, učinci njegovog svjedočenja ne podupiru na ujednačen način) neuspjeha u komunikaciji. (ibid)

⁴ Pri tome autorica napominje kako ona u svojem poimanju pojma kontratransfera staje na stranu totalističkoga shvaćanja kontratransfera. U tome je shvaćanju kontratransfer ukupnost analitičarevih emocionalnih reakcija u odnosu prema pacijentu tijekom terapije (Dalenberg 2000: 7).

Terapeut kao svjedok procesa iskazivanja traume ograničen je svojom pozicijom, tj. činjenicom da mu pristup traumi pruža isključivo područje jezika. Sjećanje zarobljeno u traumi i od traume satkano, sjećanje koje daje početni impuls svjedočenja nije stabilna, fiksna činjenica koja se da uhvatiti u svojoj cjelini, ono je protkano kroz tijelo koje nastanjuje. Brojne su kliničke studije pokazale kako stresni i traumatski događaji utječu na ljudsko pamćenje na način da sjećanje na traumu fragmentiraju i ostavljaju ga bez koherentnoga okvira te je jedini izlaz prema njegovoj koherenciji upravo subjektovo pripovijedanje traume – samome sebi, a onda i terapeutu:

Jacobs i Nadel (1998) sugerirali su da, u nedostatku netaknutoga sustava pamćenja temeljenog na hipokampusu, sustav temeljen na amigdali pohranjuje emocionalne informacije nevezane uz prostorno-vremenski kontekst relevantnih događaja. Ovaj proces rezultira skupom emocionalnih uspomena kodiranih bez koherentnoga prostorno-vremenskog okvira koji bi ih organizirao. Taj je skup u suštini zbir osjetilnih i opažajnih fragmenata stečenih tijekom traumatičnoga događaja (Jacobs, Laurance, Thomas, Luzcak, i Nadel, 1996.). Prema ovome modelu traumatični događaji obično ne dovode do potpuna iskorjenjivanja sjećanja, već do pohrane fragmenata kojima nedostaje organizacijski okvir. Lišeni ovoga okvira, traumatizirani pojedinci pribjegavaju *narativnome smirivanju*; dohvaćena sjećanja sačinjena su od ponovno sakupljenih prikaza neuredno sjedinjenih pripovijedanjem temeljenome na suštini, zaključcima i nagađanju na temelju dostupnih informacija. (Payne et al. 2004: 96)

U književnosti koja se bavi traumatskim iskustvima i ispisivanjem sjećanja na traumu pripovjedni mehanizmi nužno se povijaju disruptivnoj logici traume. Anne Whitehead u svojoj se knjizi *Trauma Fiction* bavi upravo primjerima književnosti koja počiva na traumi te na njezinu početku dijagnosticira temeljne odlike takve književnosti kao one koju karakterizira raspad klasične kronologije, a samo pripovijedanje odlikuju ponavljanja i izostanak jasna usmjerenja:

Romanopisci su često dolazili do zaključka da utjecaj traume može biti primjereno predstavljen oponašanjem njezinih oblika i simptoma tako da se temporalnost i kronologija urušavaju, a pripovijedanja se odlikuju ponavljanjem i indirektnošću. (Whitehead 2004: 3)

Povijesni je događaj koji je znatno utjecao na teorijsko promišljanje o traumi u književnosti bez sumnje holokaust – tekstovi koji se bave svjedočenjima preživjelih u holokaustu na neki su način i inaugurirali *studije o traumi* (eng. *trauma studies*), tj. oni su otvorili put za ozbiljno teorijsko razmatranje traumatske književnosti. Fragmentiranost i šutnja gotovo su sastavni dijelovi dijeljenja iskustva proživljavanja holokausta – to je i očekivano jer ti se elementi, kako smo pokazali, u pravilu javljaju u svjedočanstvima pred kojima je izazov predočavanje krajnje traumatičnih iskustava. Holokaust kao događaj toliko je čudovištan da je svaki pokušaj njegove artikulacije u jeziku izazov; isprekidanost iskaza koji presijeca šutnja način je na koji se traumatski sadržaj probija na površinu. To nas nužno vraća i na Blanchotovo shvaćanje fragmenta jer u fragmentu Blanchot vidi moć objedinjavanja diskursa i šutnje, moć da se iskaže neodlučnost misli koja je nestabilna i sama u sebi razdijeljena (Blanchot 2003: 358). U knjizi *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* Shoshana Felman i Dori Laub bave se problemom literarnosti svjedočenja u svijetu u kojemu se od svjedočenja očekuje istinolik prikaz događaja. Felman svjedočenje naziva *diskurzivnom praksom*, svjedočiti znači *ostvariti govorni čin*, ali svjedočenje je prema njoj i ključan način na koji se odnosimo prema događajima našega vremena (Felman 1992: 5). Traume poput traume holokausta koje dijele čitave zajednice također imaju ulogu i u stvaranju naknadne *priče* društva o konkretnome događaju. Kako bi se zajednica nosila s kolektivnom traumom, potrebno ju je artikulirati i priču o traumi uvrstiti u povijesni diskurs o određenome vremenu. Ta se uloga povijesti u stvaranju priče o kolektivnim traumama nikako ne smije odbaciti kao isključivo servisiranje društvenih potreba za stvaranjem koherentne priče o prošlosti, već je važno sagledati i njezin potencijal za produbljivanje traume ako se inzistira na pukoj činjeničnosti traumatskoga iskustva ignorirajući posebnost upravo individualnih priča koje u sebi nose i određenu mjeru *nepreciznosti*. Sonja Knopp u tekstu „Narrative fissures, historical context: when traumatic memory is compromised“ bavi se oprimjeravanjem konkretnih svjedočenja žrtava holokausta koja povezuje i s njihovom ulogom unutar historiografije. U njima Knopp opaža svojevrstne raspukline, procijepe koji zorno prikazuju kako pripovijedanje traume ovisi upravo o traumatskoj prirodi pripovijedanoga događaja – uočena nepododuranja činjenica u svjedočenjima dviju svjedokinja ili ublažavanje određenih detalja u svjedočenju o iskustvu holokausta očekivan su element traumatskoga diskursa:

Ali što tražimo kada razmatramo svjedočenja traumatiziranih i hospitaliziranih preživjelih žrtava holokausta, čije su pripovijesti snažno fragmentirane i koje često zapadaju u tišinu? Pripovijedanje je modalno i vremensko strukturiranje slijeda zbivanja. Međutim za traumatiziranu osobu situacija i dalje opstaje iznutra, dugo nakon izvornoga zbivanja. Prema tome, kako bi se iskustvo prepričalo, traumatizirana osoba mora prijeći iz položaja žrtve traume u položaj distanciranoga pripovjedača prošloga događaja. Budući da je taj pomak za traumatiziranu osobu nemoguć, u njezinim su rekonstrukcijama pukotine često toliko velike da se pripovijesti teško razlikuju. (Knopp 2015: 230 – 231)

Svjedočenje traume može imati i vrlo jasne pravne posljedice ako je riječ o svjedočenju u kontekstu sudskoga procesa – tada je verbaliziranje traumatskoga iskustvo nužan preduvjet za *zadovoljenje pravde* te u takvome kontekstu šutnje, isprekidanost, nesustavnost ili potencijalna kontradikcija iskaza može imati i jasne posljedice oduzimanja vrijednosti takvoga iskaza.

5. Trauma u suvremenoj hrvatskoj prozi

Posljednjih je desetak godina u hrvatskoj književnoj produkciji zamjetan utjecaj jednoga vrlo jasnog društvenog fenomena: ekonomske krize koja je 2008. godine uzdrmala gospodarsku sliku svijeta, a time i Hrvatske. Taj utjecaj može se sagledati i iz perspektive materijalnih uvjeta proizvodnje književnosti, tj. načina na koji su stvarni ekonomski učinci djelovali na manje i veće izdavačke kuće, kupovnu moć čitateljske publike te egzistenciju autora i ostalih radnika koji sudjeluju u *proizvodnji* književnih djela. No aspekt utjecaja ekonomske krize koji će biti u središtu ovoga rada tiče se konkretnih književnih ostvaraja i načina književne obrade traumatskih sadržaja – a jedan je od njih i suočavanje s društvenim posljedicama ekonomske krize. Boris Postnikov 2013. godine u tekstu „Imaginiranje sutrašnjice bez budućnosti“ upućuje na novost distopijskih sadržaja u hrvatskoj kulturnoj produkciji, a tu novost vidi kao direktnu posljedicu događaja iz 2008. godine i svojevrsnoga društvenog reza: „Ukoliko nam aktualna kulturna proizvodnja može reći nešto o socioekonomskom kontekstu u kojemu nastaje, onda bujanje distopijskih i antiutopijskih imaginarija u domaćoj umjetnosti posljednjih godina ne bi smjelo ostati neprimijećeno“ (Postnikov 2013: 3). Uz pojavu distopijskih sadržaja u hrvatskim filmovima (*The Show Must Go On* iz 2010. godine redatelja Nevija Marasovića, *Amnezijak na plaži* iz 2013. redatelja Dalibora Barića, *Teleport Zovko* iz 2013. redatelja Predraga Ličine) i

kazališnim predstavama (*Budućnost je sada* iz 2012. godine u režiji Boruta Šeparovića) Postnikov posebno ističe književnost kao prostor bujanja distopijskih tema u umjetničkim djelima:

Tendencija je vjerojatno najizraženija u književnosti: romani Josipa Mlakića *Planet Friedman* (2012.), Ede Popovića *Lomljenje vjetra* (2011.), Aleksandra Žiljka *Irbis* (2012.), Ive Balenovića *2084.: Kuća Velikog Jada* (2012.) ili Velimira Grgića i Marka Mihalinca *Kriza* (2010.) razvijaju makabrične prikaze svijeta sutrašnjice, u kojemu su premise kapitalističkog sistema izvedene do svojih apokaliptičnih konzekvenci. Stoga bi možda baš suvremenoj distopijskoj prozi vrijedilo posvetiti posebnu pozornost. Da bi se, međutim, odgovorilo na osnovno pitanje – koliko nam ova nova žanrovska struja uopće može pomoći u kritici kapitalizma – neophodno je postaviti jedno elementarnije: zašto zapravo domaći pisci biraju baš distopiju i antiutopiju da bi reagirali na krizu sistema? (ibid)

Postkrizno je razdoblje na intenziviranje socioekonomskih uvjeta čiji je trend zapravo vidljiv od početaka tranzicije u svojim prvim godinama odgovorilo obradom distopijskih sadržaja. U godinama koje su potom uslijedile primjetan je jedan novi oblik odgovora na surovu ekonomsku sliku svakidašnjice – na hrvatskoj se književnoj sceni javio cijeli niz autorica koje u svojim djelima više ili manje eksplicitno obrađuju fenomen tranzicijskih gubitnika. Obrazac koji se ističe u djelima autorica poput Suzane Matić, Natalije Miletić, Ivane Rogar, Stanislave Nikolić Aras te Ivane Sajko jest taj da je riječ o proznim tekstovima koji djeluju na rubu rasapa, riječ je o najčešće kratkim formama koje i svojom strukturom u određenoj mjeri odgovaraju na obradu tih sadržaja. To je proza koja u sebe uvlači sudbine ljudi koji se u logici neoliberalnoga tržišta ne snalaze, koji žive na rubu, a čija se egzistencijalna ugroza vrlo jasno odražava i na njihova mentalna stanja. U ovome ćemo radu pokušati pokazati da su osjećaj neprekidne nesigurnosti i izostanak kontrole nad vlastitim životima kod likova koji se u djelima suvremenih hrvatskih autorica javljaju izvor svojevrsne trajne traume koja se onda iskazuje i na razini teksta – čak i kada je riječ o kratkim pričama, zamjetna je tendencija pokušaja njihove međusobne kohezije koji se na kraju pokazuje neuspješnim. Prethodna su nam poglavlja oslikala teorijsko shvaćanje u kojemu je nedvosmisleno prihvaćeno da se traumatski iskaz najčešće ostvaruje fragmentarno te da je fragment u području književnosti veoma često indikativan kao signal traume, bez obzira na to je li riječ o *autentičnoj književnosti svjedočenja* ili se radi o *namjernoj fragmentarnoj obradi* posve fikcionalnoga sadržaja. Prije nego što se posvetimo primjeru suvremene hrvatske prozne

produkcije koji se prije svega bavi traumom življenja u kapitalizmu, obratit ćemo pozornost na dva suvremena hrvatska književna predloška koja na drugim razinama neupitno obrađuju traumatski sadržaj – *Kosa posvuda* Tee Tulić te *Crveno laž, crno istina* Sanje Vučković. Riječ je o knjigama čije su protagonistice obilježene traumatičnim odnosom s majkom: u *Kosi posvuda* lik majke boluje, a na kraju i umire od raka te je izvor traume upravo obrtanje odnosa roditelj – dijete, a *Crveno laž, crno istina* knjiga je koja je sazdana na traumi nasilničkoga odnosa majke prema djetetu te posljedicama koje ostavlja patološki odnos s majkom. Ovim dvjema knjigama koristit ćemo se kako bismo ilustrirali primjere suvremene hrvatske fragmentarne proze koja posreduje eksplicitno traumatski sadržaj – knjiga *Ljubavni roman* Ivane Sajko, kojoj ćemo posvetiti završni dio analize književnih predložaka u ovome radu, otkriva svoju traumatsku prirodu na neke suptilnije, manje izravne načine. Ti neizravniji načini ispoljavanja trauma pokazat će nam kako trauma nema jednoznačno i uvijek jasno prepoznatljivo lice koje se lako da usidriti u udžbeničku definiciju, ali i da socioekonomski uvjeti koji nas okružuju u velikoj mjeri utječu na psihička stanja pojedinca.

5.1. *Kosa posvuda*: trauma bolesnoga tijela

U poglavlju koje nosi naslov „Pisati tijelo / pisati ljubav“ u knjizi *Tekst, tijelo, trauma* Andrea Zlatar bavi se problemom pisanja o (ženskome) tijelu. Poglavlje koje dotiče mnoge oblike ženske tjelesnosti u književnosti – pisanje o tjelesnome užitku i erotici, pisanje o tjelesnome nasilju nad ženama, pisanje o fizičkoj manifestaciji ljubavne boli – Zlatar odlučuje otvoriti upravo primjerom pisanja o bolesnome tijelu:

O tijelu nije lako pisati. Ono postoji – kao i naše jastvo – na različite načine, u trenucima kad ga ne osjećamo, u trenucima kad nas boli, u naporu, u užitku, kad ga slavimo, kad nas izdaje. Tijelo kao dio nas, kao mi, tijelo kao dio mene, kao ja. Tijelo – subjekt tijela. Tijelo kao objekt: objekt žudnje, objekt nasilja, objekt manipulacije. Tijelo – subjekt i objekt umjetnosti. (Zlatar 2004: 203)

Knjige koje u tome dijelu poglavlja Zlatar obrađuje – *Love's work* Gillian Rose i *U tijelu* Christe Wolf – knjige su koje se temelje na vlastitome iskustvu bolesti, u obama je slučajevima riječ o knjigama koje su sazdate na autobiografskim elementima. Osobno iskustvo bolesti u

objema se knjigama razlaže fragmentarno i diskontinuirano – trauma bolesnoga tijela vrlo se jasno u tekstu manifestira u njegovu izostanku cjelovitosti i presijecanjima nekoliko vremenskih linija. Knjiga Tee Tulić *Kosa posvuda* također u svoje središte stavlja temu bolesti, no u ovome je slučaju riječ o iskustvu bolesti lika majke. Protagonistica je ujedno i pripovjedačica teksta koji se sastoji od 129 fragmenata, a svaki od njih, osim onoga zadnjeg koji čini tek jedna rečenica, ima vlastiti naslov. Progresija majčine bolesti u ovoj se knjizi dokumentira kratkim, odsječnim slikama, a ispresijecanje nekoliko vremenskih linija do kraja knjige ne pronalazi put ka potencijalno očekivanoj koheziji priče. Logika teksta već od samoga početka ne dopušta tradicionalno linearno pripovijedanje, priča se dosljedno gradi upravo fragmentima – fragmentima koji se doimaju poput dijelova slagalice koji na kraju ne nude koherentnu, dovršenu sliku koja se može uramiti i sagledati u svojoj cijelosti. Ono što tekst nudi bljeskovi su zainteresirani za detalje svakodnevice koja je snažno opterećena činjenicom majčine bolesti. Nemogućnost da se pripovijedanje o majčinoj bolesti izvede linerarno iz kliničke je perspektive vrlo razumljiva. Većina je studija o utjecaju teške bolesti jednoga roditelja na članove njegove obitelji i djecu provedena na maloljetnoj djeci, no njihovi se rezultati barem dijelom mogu preslikati i na odrasle osobe čiji je roditelj obolio od teške bolesti. Iako se ni na jednome mjestu ne spominje točna dob glavnoga lika, već zbog činjenice da je od svoje mlađe sestre starija 15 godina (Tulić 2011: 97), a da sestra ide u školu (id: 28), jasno je kako nije riječ o djetetu, no pripovjedačica na nekoliko mjesta u djelu ponire u infantilnu perspektivu. Istraživanja koja su se bavila utjecajem bolesti roditelja na njihovu maloljetnu djecu pokazala su kako su u slučajevima oboljenja roditelja od raka emocionalno najpogođenija skupina upravo kćeri u adolescentskoj dobi⁵ (Huizinga et al. 2011: 240), a kao razlog zašto se u adolescenata uočava znatno više emocionalnih problema u odnosu na djecu mlađe dobi⁶ Gea A. Huizinga i njezini suradnici u članku „Psychological impact of having a parent with cancer“ ističu potencijalno povećanje obaveza i odgovornosti u kućanstvu u razvojnome razdoblju u kojemu žele više neovisnosti u odnosu na roditelje. Istraživanje provedeno na odraslim ženama čije su majke oboljele od raka dojke pokazalo je kako su one posebno ranjiva skupina kada je riječ o skrbi za bolesnu majku. Njegovanje bolesne majke središte je izvora njihova osjećaja nemoći jer ih skrb za majku

⁵ U tim je istraživanjima adolescencija ograničena na razdoblje od 12. do 18. godine djetetova života (Huizinga et al. 2011: 240).

⁶ Djecu uzrasta od 4. do 11. godine u tim istraživanjima znanstvenici najčešće nazivaju *djecom školskoga uzrasta* (ibid).

postavlja u poziciju u kojoj su neprestano izložene prizorima koji ih tjeraju da preispitaju svoja dugogodišnja vjerovanja o vlastitoj majci te doprinose osjećaju da nisu u stanju olakšati majčino stanje (Raveis – Pretter 2005: 57 – 58):

Zbog svoje uključenosti u skrb izložene su različitim aspektima bolesti i liječenja, zbog čega iz prve ruke stječu saznanje o tome kako bi bilo osobno iskusiti rak dojke. Ova moćna kombinacija skrbi za majku koja boluje od raka dojke uz brigu o osobnome riziku od razvoja bolesti može prouzročiti znatnu patnju. Zapravo, kako sugeriraju pripovijesti kćeri, osobno iskustvo s majčinom bolešću može povećati osjećaj osobne ranjivosti i doprinijeti gubitku osjećaja za mogućnosti dostupne u budućnosti. (id: 58)

Raveis i Pretter u početne emocionalne reakcije na majčinu dijagnozu ubrajaju osjećaje šoka, poricanja, panike, straha, ojađenosti i tuge te ističu da se intenzitet dijela njih ublažava s vremenom, no da je utjecaj nekih od njih trajniji (id: 52). Središnje mjesto njihova istraživanja odnosi se upravo na utjecaj majčine dijagnoze na odnos majke i kćeri jer za mnoge je kćeri saznavanje majčine dijagnoze prvo iskustvo prepoznavanja ranjivosti vlastite majke – shvaćanja koje izmješta temeljne koordinate stvorene slike o njoj (id: 54). To shvaćanje u mnogim slučajevima utječe na njihov odnos na način da se veza majke i djeteta osnažuje te predstavlja snažnu motivaciju kćerima da više vremena posvete brizi za majku (id: 55). Usporedno s intenziviranjem odnosa majke i kćeri u tim se slučajevima u odnosu prema majci javlja i vrlo izraženo kćerino zaštitničko ponašanje, a koje ostavlja posljedice na njezino psihičko zdravlje:

Ojačavanje njihovih veza s majkama pratila je veća učestalost ponašanja čija je namjera bila zaštita i podržavanje majki. Kćeri su opisale razne radnje kojima su htjele zaštititi svoju majku od tuge i poštediti je dodatne emocionalne boli. Jedna od vrsta ponašanja koje su kćeri često spominjale bio je napor koji su ulagale kako bi od majke sakrile svoje brige i osjećaje povezane s dijagnozom raka i njegovim posljedicama. (...) Ove pokušaje da zašтите majku i obrane je od nepotrebnih patnji i briga kćeri su često ostvarivale na svoju štetu. Kao što to prikazuje sljedeći primjer, taj je napor mogao zahtijevati snažnu samokontrolu i uzimati emocionalni danak. (id: 55 – 56)

Svi su ti obrasci ponašanja na neki način utkani u tijelo teksta Tee Tulić, a trauma življenja s majčinom bolesti ubija svaku mogućnost iluzije totalne, cjelovite priče. Infantilna perspektiva pripovjedačice koja se u nekim fragmentima javlja može se tumačiti i kao strategija kojom se

protagonistica zaobilaznim putem suočava s napredovanjem bolesti – povratak u djetinjstvo povratak je u vrijeme u kojemu ne postoji majčina dijagnoza raka te vrijeme u kojemu je život bio jednostavniji. Kratkotrajnost tih pokušaja bijega signalizira nam i to da je pokušaj bijega od traume koja tvori sadašnjost protagonistice zapravo prolazan i slabašan, on je već u svojem početku osuđen na neuspjeh jer je svijest o majčinoj bolesti i smrtnosti uvijek i u *djetinjemu tekstu* na neki način prisutna, a posve ga razoružava već prvi sljedeći fragment koji je sasvim uronjen u bolesničku stvarnost, potpuno kontaminiran njome.

Ono što posve dominira cijelim tekstom žensko je prisustvo. Linija odnosa baka – majka – kći okosnica je djela oko koje se zatim u prolazu obavijaju i drugi članovi obitelji. Inzistiranje na ženskome iskustvu prvi je put posve jasno oslikano u osmome fragmentu, naslovljenom *Nona*, u kojem baka u svojim pripremama za smrt (a koje se u djelu javljaju nekoliko puta i nikada se zapravo ne dovršavaju) dijeli kćeri i unukama svoje zlato:

Tri su zlatna lančića s privjescima. Jedan je za mamu, drugi za sestru, treći za mene.

Nona mi je namijenila onaj izrađen u karikama. Žut je poput njene mokraće u plastičnoj kanti. Brat neće dobiti ništa. On je muško. (Tulić 2011: 14)

Već je u tome fragmentu naznačeno obrtanje uloga djeteta i skrbnika, a koje će tijekom djela zbog napredovanja majčine bolesti postupno gradirati. Baku naime „treba presvući da ne bude mokra. Sestra joj svlači tri para hulahopki, a ja je pridržavam“ (ibid). Lik je bake tako već od samoga početka na neki način dijete o kojemu se članovi obitelji moraju skrbiti, a napredovanjem bolesti u toj će joj se uloziti pridružiti i majka pripovjedačice. Majčino *raspadanje* tematizirano je već u naslovu – *kosa posvuda* znak je raspadajućega, umirućeg tijela – tijela koje nezaustavljivo propada, koje iza sebe ostavlja tragove, krhotine, fragmente:

Kosa je posvuda. Po jastuku. Podu. U njezinoj i mojoj ruci. Pričamo o šarenim indijskim maramama. O gustoj juhi. Ružnom vremenu. Disciplini. Pričamo o suhoj koži. Pričamo o svemu, pa ipak osjećamo tugu zbog ispale kose. Ona je simbol lakome životinje u njezinoj glavi. I koža s nje sipi. Kad presvlači potkošulju, po zraku lete sitne pahulje. (id: 70)

U ovome se fragmentu majka i eksplicitno povezuje sa životinjskim, no animalni se motivi pronalaze u cijelome djelu, a usko su povezani uz motive tjelesnosti i smrtnosti – u tekstu se gotovo pa katalogizira cijeli niz kućnih ljubimaca koje je protagonistica tijekom odrastanja

imala, ljubimaca za koje se brinula, a koji su svi jedni za drugima umirali. Majčina regresija prvo je usmjerena na *podjetinjenje*, a prema kraju djela ona postaje sve sličnija životinjama koje je pripovjedačica uvijek pokušavala održati na životu. Na početku bolesti majka još uvijek nosi šminku i sposobna je urediti svoju kćer:

Šćućurena ispod plahte mama leži prva do prozora. Na plahti plavi pečat.

– Kako to izgledaš? Blijeda ko smrt.

Pogleda me, pridigne se pa izvuče veliku kozmetičku torbu iz malenog ormarića:

– Sjedni.

Gledam njeno plavo našminkano oko. Drugo je pokriveno gazom. Mekanom četkom nanosi mi puder na lice:

– Eto, sad si lijepa. (id: 17)

Nakon što doktori ustvrde kako je tumor neoperabilan „jer Ga sad ima posvuda“ (37), raste potreba lika kćeri da se brine o majci, no ona ustrajno odbija pomoć:

Želim da me pusti da joj pomognem oprati kosu. Sve mi je dala. Zadnjih deset kuna iz novčanika. Masažu tijekom onih dana. Mali grudnjak. Slatki mladi krumpir s batačićima. Cigarete. Ispričnicu za temperaturu trideset i sedam. Marelicu sa šlagom. Crnu olovku za oči. Nizozemsku. Kamilicu. Frizerku. Haljinu na Mickey Mousea. Sve mi je dala. Umjesto toga joj kažem:

– Što si tako živčana?

Stojim nad njom i gledam njena posmrtna leđa. Ne da mi ni da je našamponiram. Sve i dalje radi sama. Samo joj treba svjedok.

Pusti me da ti pomognem oprati kosu. Da ti operem šalicu. Nemoj pušiti. Ti si sad moje dijete. (id: 40)

Svijest pripovjedačice o zamjeni uloga majke i kćeri tijekom djela ne jenjava, ona prihvaća ulogu majke svojoj majci:

Kako će se inkarnirati onaj posljednji čovjek na svijetu kome to još uvijek treba?

Kako onda mogu roditi svoju mamu, ako se ne seksam? (id: 56)

Prva manifestacija majčine regresije u dijete postupan je gubitak sposobnosti govora. U fragmentu naslova „Hou doa“ majka poput djeteta preklinje kćer da je iz bolnice odvede kući, a pritom je muči nemogućnost izgovaranja riječi: „Kruta i nepomična jezika ona više ne može normalno pričati“ (id: 51), nakon čega joj preostaje samo mogućnost komuniciranja pomoću napisanih poruka. Drugi jasan fizički znak majčine infantilizacije njezina je nemogućnost gutanja krute hrane:

Kaže kako joj nije hladno i kako bi htjela jesti čokolino. Čokolino sam krala bratu i sestri kad su bili mali. Mama je znala reći: – Nije čokolino za velike! (...) I čokolino. Prirodno i fino. Ona se ne vraća u djetinjstvo. Ona jednostavno ne može gutati. (id: 60)

Poput mlade majke koja priprema bočice mlijeka za dojenče, lik kćeri svaki dan u bočice i termos-bocu pretache kesten-pire s mlijekom, čaj od kamilice, bijelu kavu te tekućinu planinskoga kaktusa (id: 87) u očajničkim pokušajima da majku što dulje održi na životu:

Dok je gledam kako leži u krevetu, između nas osjećam pupkovinu. Nešto što sam pokušala sama presjeći već tisuću puta. A sad se držim za taj nevidljivi konop kao da visim s mosta. (id: 98)

Intenzitet emocija koje izaziva majčina nemoć, majčino polagano umiranje njoj pred očima protagonistica pokušava zaliječiti privremenim utjehama poput kupnje haljine:

Odlazim i lupam vratima. Ona ne može pojesti tu ribu. Ne može više ni čokolino! Njezine tablete su beskonačni popisi nuspojava. Ne piše poruke. Samo gleda. Kamo da spremim sve to? Svi su moji organi već popunjeni. Kupit ću si lijepu haljinu. (id: 101)

Kupnja haljine međutim ne nudi traženu utjehu, ona sa sobom nosi novu vrstu negativnih osjećaja, osjećaj grižnje savjesti zbog nepotrebna trošenja novca:

Piše tamo lijepo u toj knjizi – MISLI NA LIJEPE STVARI – i ja mislim na lijepe stvari. Kupim si lijepu haljinu, volim sebe u njoj, skinem je, legnem u krevet pa se kudim što sam je kupila u ova zajebana vremena. (id: 118)

Svijest o tome *da se nema novca* prožeta je cijelim djelom – prije nego što se otkrije njezina dijagnoza, mama se boji da je simptom za koji se poslije pokaže da je posljedica teške bolesti uzrokovala sama jer je „dva dana prije plaće ostala bez tuša za oči“ pa je „koristila onaj za nalivpero“ (id: 10). Kada izazove prometnu nesreću za koju mora platiti pet tisuća kuna, pripovjedačica ustvrđi:

Toliko košta jedan zbilja veliki televizor. Ispred takvog televizora sjediš. Ne ideš van. Ne radiš pizdarije. Već si potrošio taj novac (id: 102),

a na tržnici ona izbjegava poglede prodavača kako je ne bi nagovorili na kupnju:

Hodam i kriomice gledam limune, jagode, mrkve. Ako me uhvate, morat ću kupiti kilu više nego što želim. Dva puta skuplje nego što imam. (id: 112)

Lik bake priprema se za svoju smrt u svijetu u kojemu je skupo umrijeti te je umrla osoba i u smrti financijski teret svojim nasljednicima – baka *odgađa* svoju smrt dok ne skupi novac za kupnju grobnice (id: 19), dok ne pomogne majci glavnoga lika pobijediti bolest (id: 100), dok ne otplati stan do kraja (id: 135). Ta usputna spominjanja ekonomskih teškoća eksplicitna postaju u fragmentu u kojemu lik oca više na nepravdu koju osjeća između ostaloga i zbog gubitka posla:

Taj čovjek nije normalan. Uništio mi je nos. I uho! Jednom u pedeset godina odeš k njima i što ti naprave! Radiš dvadeset godina u firmi i onda te šutnu bez otpremnine. Krstiš svu svoju djecu u crkvi, bez obzira na politiku i onda te traže da platiš i misu i lemozinu i svetu vodu prolivenu po podu, televiziji, fotelji, hladnjaku! (id: 125)

Očeva nezaposlenost uz majčinu smrt zauzima središnje mjesto fragmenta u kojemu protagonistica razgovara s psihijatrom – razgovora čiji je rezultat njegovo prepisivanje antidepresivnih lijekova:

Ja gledam njega, on kroz prozor. Na zidu kalendar. Uskoro će proljeće. On pita što mi je. Ja mu kažem da se bojim zaspati. Da moje žene umiru. Pita me jesam li udana, imam li djecu, što mi radi otac. Ne kaže otkud dolazi tjeskoba i zašto od nje bole organi. Zašto u mojoj guzici rastu pupoljci kao broševi, sretni i nesretni. Piše nešto na papir. Nešto što ja poslije neću moći pročitati. Pitam ga:

– Hoće li mene ovi lijekovi samo staviti na pauzu?

– Ne, oni će ti pomoći – kaže i ne makne pogled s prozora.

A ispod prozora ulica. Sunčana i autima popunjena. Osam metara dalje, u kuhinji sjedi moj otac bez posla. Baca mamine lijekove u smeće.

Osam minuta može potrajati cigareta. Toliko je potrebno da ti se dozvoli antidepressivna tableta. (id: 133)

Ekonomske teškoće tako uz majčinu smrt suptilno zauzimaju dio prostora tjeskobe. Ta se tjeskoba manifestira tjelesnom boli koju protagonistica osjeća kao zmiyu u truhu (id: 11, 13, 43, 83, 117), mučninom (id: 12, 13), krvlju i boli u stražnjici (id: 15, 89, 133), nesanicom (id: 127, 133) te glavoboljom (id: 36). Njezino je osjećanje tjelesnosti kroz neugodu i bol svojevrsan odraz bolesne majke – identifikaciju s njom pripovjedačica izražava pitanjem:

Što to mene čini tobom? Reci mi da znam. Jer ne želim naslijediti tvoje osjećaje. (id: 115)

Majčina smrt međutim oslobađa pripovjedačicu uloge majke – trenutak u kojemu majčin lijes polažu u grob trenutak je u kojemu pripovjedačica još jednom postaje dijete: „Dok je stavljaju u rupu, postajem trogodišnje dijete i trogodišnje misli tonu mi u ramena“ (id: 132). Razornost majčine bolesti i smrti nepovratno mijenja psihu pripovjedačice, a pritom i tekst koji ona pripovijeda. Fragmentarnost ovoga teksta ukazuje nam da je riječ o snažnoj traumi koja razara koherenciju i linearanost pripovjedača – trauma gubitka majke onemogućuje iskazivanje teksta, ograničava ga i sužava. Fragmenti kojima se *Kosa posvuda* ispisuje stoga nam ne daju zaokruženu, dovršenu priču, oni nam nude tek bljeskove uvida u načine na koje se jedna obitelj nosi s oboljenjem i smrću njezina člana.

5.2. Crveno laž, crno istina: nasilje koje rađa tekst

Kosa posvuda zatvara se rečenicom o smrti: „Nimalo mekoće u riječi satkanoj samo od suglasnika“ (id: 137). Knjiga jedne druge hrvatske suvremene autorice, Sanje Vučković, otvara se upravo smrću, točnije scenom majčina pogreba. Riječ je o knjizi *Crveno laž, crno istina*, koja također u fragmentarnoj formi ispisuje traumu koja proizlazi iz odnosa lika kćeri s likom majke. No dok je u knjizi Tee Tulić izvor traume majčina bolest, a odnos majke i kćeri ispunjen je

ljubavlju i brigom, u knjizi Sanje Vučković pronalazimo posve drugačiju dinamiku odnosa. Njegovo je temeljno obilježje izostanak bilo kojega oblika ljubavi i nježnosti – radi se o nasilničkome odnosu, a fragmenti koji se nižu dokumentiraju različite oblike majčina nasilničkoga ponašanja prema svojem djetetu. U *Kosi posvuda* izvor traume pronalazimo u nečemu što je vanjsko u odnosu na majku i kćer – paradoksalno, iako je dio majke, tumor je strano tijelo koje se upliće u odnos svojim razornim utjecajem u majčinu tijelu – u knjizi *Crveno laž, crno istina* traumatičan je konkretan odnos, tj. stravu izaziva negiranje svih majčinskih osjećaja koji bi se u odnosu majke i djeteta inače očekivali.

Svako nasilje – pa tako i nasilje roditelja nad djecom – „podrazumijeva 6 faktora: namjera da se povrijedi ili nanese šteta; intenzitet i trajanje; moć nasilnika; ranjivost žrtve; manjak podrške; posljedice“ (Zečević 2010: 5). Kada promatramo *Crveno laž, crno istina* kroz vizuru tih šest čimbenika, nanovo možemo složiti sliku pripovijedanoga nasilja – lik majke u cijelome djelu pokazuje vrlo jasnu namjeru da naudi svojoj kćeri, želju da je kazni; intenzitet je prikazanoga nasilja veoma snažan, ono ostavlja i fizičke i psihičke posljedice (Vučković 2016: 10, 11), a traje od kćerina rođenja (id: 59) do njezine punoljetnosti, kada je izbacuje na ulicu (id: 33, 83); majka ima apsolutnu moć nad svojom kćeri i tu moć iskorištava kako bi je zadržala u podređenome položaju u kojem je može neometano zlostavljati; kći je pred majkom posve ranjiva, žudi za njezinim odobravanjem (id: 67) i ljubavi (id: 17, 38), a u pravilu brzo odustaje od otpora u epizodama majčina nasilja (id: 78); lik kćeri posve je izoliran, vršnjaci je u školi ignoriraju (id: 19), a susjedi, iako svjesni nasilja, ne reagiraju na njega (id: 31); posljedice destruktivnoga odnosa nalaze se u cijelome tekstu, posljedica je i sam fragmentaran tekst. Činjenica nasilničkoga odnosa između dvaju likova ključan je konstruktivni element djela – ono se sastoji od 79 proznih fragmenata koji su osam puta ispresijecani rečenicom ili dvjema rečenicama koje zatim zatječemo u fragmentima koji slijede. Pritom podjednak prostor u djelu zauzimaju žrtvini fragmenti i fragmenti lika nasilnice. Prvim dijelom knjige dominiraju fragmenti koje pripovijeda lik kćeri, drugi dio knjige sastavljen je većinom od fragmenata koje pripovijeda lik majke, no oba su dijela kontaminirana javljanjima *one druge* te je u nekim primjerima fragmente moguće čitati iz obiju perspektiva. Nasilje roditelja nad djecom desetljećima je tema znanstvenih istraživanja, a fizičke i psihičke posljedice traumatizirana djeca nose sa sobom u odraslu dob – fragmentarnost teksta iz perspektive lika kćeri u tome je kontekstu vrlo lako razumljiva. Međutim činjenicu da se kao svojevrsan odgovor na kćerine fragmente javljaju majčini

fragmenti⁷ barem dijelom određuje jedna druga vrsta traume – neželjena, nametnuta uloga majke.

Istraživanje koje se bavilo neželjenim rađanjem⁸ pokazalo je kako ono često ima važan utjecaj na odnos majke i djeteta jer neželjeno rađanje utječe prije svega na majčino psihičko zdravlje, a ono pak snažno utječe na mnoge povezane aspekte odnosa s djetetom (Barber et. al. 1999: 232):

neželjeno rađanje djece utječe na odnose majki i djece dijelom zbog posljedica koje neželjeno rađanje djece ima na fizičko i mentalno zdravlje. Narušeno mentalno zdravlje otežava interakciju žena s njihovom dojenčadi, a ti loši odnosi s novorođenčadi prerastaju u loše odnose majki i odrasle djece. (id: 231)

Na nekoliko mjesta u djelu majka nedvosmisleno govori o tome kako svoju kćer nije željela, kako joj je dijete *podmetnuto*:

Plod utrobe podmetnut je, nije moj. Izašao je iz mene prekasno. Okrenula sam se prema zidu, čekala sam da te odnesu. Doktor je rekao: djevojčica. Meni je bilo svejedno. Donijeli su te opet, stavili mi na grudi. Nisam te dodirnula.

– Proći će, svaka majka voli svoje dijete – govorili su.

Nije prošlo, ne volim te. (Vučković 2016: 15)

Htjela sam je utopiti u limenoj posudi, ali bilo je prekasno. Hranila se mojom krvlju, disala mojim dahom. Ostala je u mom tijelu devet mjeseci. Sakrivena mojom kožom, trovala ga je u vodi koja nikada nije trebala biti plodna. (id: 57)

Ne želim plod utrobe svoje. Podmetnut je, svejedno mi je kako se zove. (id: 66)

Tjelesna veza majke i djeteta iz majčine se perspektive tako promatra kao napad na vlastito tijelo – ono što bi trebalo biti temelj za daljnji razvoj zdrava odnosa roditelja i djeteta u ovome se djelu

⁷ Pritom je važno naglasiti kako se ne bi moglo reći da je na sadržajnoj razini riječ o dijalogu majke i kćeri, prije bi se fragmente moglo karakterizirati kao dva monologa koja se podudaraju jer govore o istim situacijama iz različitih perspektiva.

⁸ Ova se sintagma u istraživanjima upotrebljava umjesto sintagme *neželjena trudnoća* (eng. *unwanted pregnancy*) radi preciznosti. Jedna je od ključnih potencijalnih posljedica neželjene trudnoće pobačaj pa je za potrebe istraživanja koja se bave odnosom majke i rođenoga neželjena djeteta uobičajeno upotrebljavati sintagmu *neželjeno rađanje* (eng. *unwanted childbearing*) (Barber et al. 1999: 233).

pokazuje kao temelj za patološki odnos ispunjen mržnjom i nasiljem. Majčin je odnos prema vlastitu tijelu vrlo jasno ocrtan u nekoliko fragmenata, inzistiranje na njezi i uljepšavanju tijela zauzima značajan dio majčina teksta, što potvrđuje da su tjelesnost, mladost, ljepota liku majke najvažniji dio njezina identiteta. Identitet majke pritom ona posve odbacuje:

Imam kćer koju nikad nisam imala. Kada ulazi u sobu, okrećem joj leđa (id: 82)

Stojim u sredini crnog kruga, govorim joj: – Ti nisi moja beba! (id: 59)

Majčina fiksacija na tjelesno posebno je uočljiva u 49. fragmentu u kojemu kaže da joj „je tijelo zagađeno“ (id: 62), pritom podrazumijevajući da su joj tijelo zagađili trudnoća i rađanje, dok o dijelu sebe koji smatra netaknutim vodi posebnu brigu:

Lice je netaknuto. Dodirujem glatke obraze i dugi vrat. Koža je još nježna, meka. Kosa sjaji, duga je i gusta. Ne prekrivam je, ne vežem u rep. Češljam je svake večeri, gledam odraz svog lica u ogledalu. (ibid)

Na plaži ona se odmjerava u odnosu na druge žene koje upravo na temelju majčinstva smatra inferiornima u odnosu na sebe:

Djeca su skakala po umornim tijelima žena na pijesku, navlačila ih za obješene nadlaktice. (...) Ja sam pokazivala tijelo. Krišom su gledale moje preplanule noge, zaobljena ramena, ravan trbuh. Ponekad bi se nasmiješile mojoj samoći, bile su sigurne da ima cijenu. (id: 87)

Kćerino tijelo s druge strane ona promatra kao nešto što je prljavo i nepoželjno – dok je beba, majka ustvrđuje: „Smrad je nepodnošljiv“ (id: 59). Sadističko izživljavanje nad nemoćnim djetetom majka gotovo pa objašnjava njezinom *slabošću* i njezinim *smradom*, iz majčine je perspektive to dovoljan okidač za nasilje:

Ušla sam u sobu, ugasila svjetlo, primila je za ramena. Nokte sam zarila duboko u njeno meso. Tijelo se trzalo, pokušala je vikati. Zatvorila sam oči, rukom joj prekrila usta. Bila sam dovoljno blizu da osjetim kiseo, opor zadah njenog tijela. Brzo se umirilo, njen otpor nikada ne traje dugo. Slaba i nesposobna, jedino je prijezir vrijedna.

– Smrdiš! Prljava si i smrdiš! (id: 78)

Nakon što je istjera iz doma, majka temeljito čisti tragove kćerina prisustva u njemu:

Napunila sam lavor vrelom vodom. Čeličnom sam četkom čistila svaki komad namještaja. Konačno je sve bez mrlja, potpuno bijelo. Otvorila sam prozor, oprala podove, zidove, stropove, sva mjesta koja je dodirnula. (id: 85)

Njezino tijelo opisuje kao *veliko, tromo, teško, sporo* (id: 63), odmjerava ga u odnosu na sebe:

Držim je za nadlakticu dok prelazi cestu (...) Hodam brzo, noge su mi duge i vretenaste. Ona zaostaje, njene su kratke i nabijene.

Gledaju nas! Moju kožu od mekog baršuna, njene crvene, masne obraze. Pije sok od limuna tri puta dnevno, ali ne pomaže.

Nikada neće biti lijepa, nikada neće biti moja. (id: 65)

Utjecaj majčinoga odnosa prema kćeri vidljiv je u kćerinu prihvaćanju majčine slike o njoj:

Raznijet će i moje veliko tijelo. Sastavljala sam ga svakog jutra, vjerujući da će jednog dana postati lijepo. (id: 19)

Gledala sam u ogledalu izdužene, upale obraze, sive oči, prevelik nos, nagrižene usnice. Kada ga dovoljno dugo gledaš, lice se mijenja. Poželiš savršen ten, sjajne oči, malen, pravilan nos i velike usne koje nestrpljivo čekaju. (id: 23)

Rezultat je toga usađena vjerovanja izostanak ljubavi prema samoj sebi: „Ostali su samo pogledi, malo znatiželje i odraz tijela, koje nisam voljela, u osvijetljenim izlozima“ (id: 39). Posljedice zlostavljanja vidljive su i u činjenici da lik kćeri muca:

Muca. Namjerno. Iste riječi, isti slogovi. Ponavlja ih beskonačno. Usta su joj puna progutanih slova, ne želi ih ispljunuti. Otvaram joj usta, čupam ih. Jedanput, dvaput, triput... Koliko je udaraca potrebno da izgovori, da nestane? (id: 14)

te da u školi ne sklapa prijateljstva, pred vršnjacima se povlači u šutnju (id: 19), što je vrlo čest način na koji zlostavljano dijete reagira u odnosu prema drugim ljudima:

Djeca se od zastrašujuće pomisli da je figura kojoj su privrženi najmanje dostupna onda kada im je najpotrebnija psihološki brane prekidanjem ponašanja kojim iskazuju privrženost. (...) Ta su se djeca naučila braniti od povrijeđenosti i boli

uzrokovanih zlostavljanjem i odbacivanjem pomoću obrambenoga isključivanja podataka povezanih s privrženošću. To uključuje činjenicu da nikada ne pokazuju patnju, ne dopuštaju sebstvu da bude potrebno i ranjivo te umanjuju svoju želju za bliskim odnosima, sa skrbnicima ili drugima. (Howe: 68)

Posebno je indikativan element regresije⁹ mokrenje u krevet. U istraživanju koje se bavilo regresijom Hermioni Lokko i Theodore Stern ističu kako je riječ o nesvjesnome obrambenom mehanizmu koji može prouzrokovati stres, frustracija ili traumatični događaj te da se regresivno ponašanje obično ispoljava kao način na koji dijete daje do znanja da se pokušava nositi s nekim problemom (Lokko i Stern 2015). Međutim taj je simptom zlostavljanja u djelu samo okidač za novi krug zlostavljanja:

Zdravo Marijo, milosti puna, ima devet godina. Svakog jutra plahta je mokra. Ujutro je istučem, mokrim joj gaćicama istrljam lice, ali ništa ne pomaže. Sljedeće noći opet isto. Pas nauči kada mu njušku gurneš u mokraću, ali ona je gluplja od psa. (Vučković 2016: 14)

Kada kao odrasla žena stupi u odnos s muškarcem, lik kćeri primat daje fizičkome odnosu, odnosu kojim pokušava zaliječiti rane nastale majčinim zlostavljanjem:

Mrak se spuštao rano i nismo znali što bismo jedno drugom rekli. Dodiri su duže trajali. Kada nismo pronašli riječi, tražili smo izgubljena tijela. Bacali po njima poljupce, da se ne izgubimo. Nesigurnim prstima vadili smo konce iz rana. Svaki ih je dodir još dublje utisnuo u tijelo. (id: 42)

Kćerin neuspjeh u ostvarivanju ljubavnoga odnosa u djelu se ne povezuje izravno s proživljenim zlostavljanjem, no indikativno je kako je tjelesni aspekt toga odnosa temeljni način na koji ga ona doživljava – „Uvijek je nešto nedostajalo, komad kože ili tijela“ (id: 43) – a ostatak djela natopljen je iskustvom tijela koje nije dovoljno dobro ni za majku ni za kćer.

Nasilje koje lik kćeri vrši nad majkom u trenutku kada je probada nožem i ostavlja ranjenu na stubištu jedini je eksplicitni trenutak kćerina uzвраćanja. Nasilni činovi zlostavljane djece u znanstvenoj su literaturi dobro dokumentirani te su jedan od važnih aspekata na koje se ispoljava

⁹ Za Sigmunda Freuda opće je značenje pojma regresije povratak s višeg na jedan niži stupanj razvitka (Freud 2000: 361).

njihova trauma (Foster Olive 2007: 57). Želja da naudi majci prisutna je u liku kćeri kada je majka prisiljava da je promatra kako jede dok njoj ne dozvoljava da jede s njom:

Sa svakim njenim zalogajem gutala sam udicu gladi. Oštrica se zabadala u praznu utrobu. Pokušala sam otići, ali vriskom me zaustavila: – Sjedni i gledaj! (...) Htjela sam rukama obuhvatiti njen vrat, stisnuti ga čvrsto. Uzeti nož iz njene ruke, osjetiti ga u svojoj. (Vučković 2016: 24)

Nakon što rani majku i ostavi je da krvari, lik kćeri ulazi u stan i *jede* (id: 30) – fizička glad za hranom na neki se način zrcali i u kćerinoj gladi za majčinom ljubavlju. Ta glad međutim ostaje neutažena i jedini je način nošenja s traumatičnim odnosom pripovijedanje o njemu, a ono započinje majčinom smrću. Majčina je smrt preduvjet pripovijedanja – trauma djetinjstva koje je ispunjeno nasiljem i odbacivanjem može se ispričovijedati tek kada je jedan od dvaju članova patološkoga odnosa zakopan u zemlju. Činjenica da lik majke u predzadnjemu fragmentu u djelu progovara iz groba pokazuje da su posljedice nasilničkoga odnosa trajnije od smrti, one nadilaze smrt, a njihovo iskazivanje u tekstu osobu nikada posve ne oslobodi od traume. Mapiranje nasilja teksta u ovome je djelu tek pokušaj prorade odnosa kojega se nikada nijedan od dvaju likova djela nije u stanju osloboditi.

5.3. Ljubavni roman: trauma prekarnosti

Posljednji književni predložak koji ćemo u ovome radu analizirati – *Ljubavni roman* Ivane Sajko – u određenoj se mjeri razlikuje od prvih dvaju izabраниh predložaka. *Kosa posvuda* i *Crveno laž, crno istina* djela su koja, kako smo pokušali prikazati primjerima iz djela, obrađuju eksplicitno traumatski sadržaj. Majčina bolest i smrt u *Kosi posvuda* te majčino zlostavljanje i mučan odnos majke i kćeri u *Crveno laž, crno istina* ostavlja ponešto različite, no trajne tragove na pripovjedačicama, a onda i u njihovim pripovijedanim tekstovima. Trauma koju ćemo u ovome radu iščitati iz *Ljubavnoga romana* drugačijih je obrisa, a njezina priroda na drugačije načine onesposobljava glavne likove u djelu. Iz perspektive sagledavanja cjelokupnoga autoričina opusa teško je zanemariti pojam *ludila*¹⁰ koji se provlači njezinim djelima: propitivanje *ludosti* pronalazimo prije svega u njezinim dramskim tekstovima, no i njezina je

¹⁰ Ludilo je i ključan pojam njezine teorijske knjige *Prema ludilu (i revoluciji)* iz 2006. godine.

proza protkana bavljenjem graničnim mentalnim stanjima. *Ljubavni roman* tim graničnim mentalnim stanjima prilazi suptilnije, obrađuje ih na manje golome oku vidljive načine, no u njemu s druge strane pronalazimo elemente koji ga povezuju s djelima drugih suvremenih hrvatskih autorica – prije svega radi se o tematiziranju života likova u suvremenim hrvatskim uvjetima prekarnoga rada¹¹ i nesigurnoj egzistenciji. Glavni su likovi *Ljubavnoga romana* neimenovani supružnici, mladi bračni par čiji pripovijedani monolozi tvore tkivo teksta. Iako u ovome romanu ne nailazimo, kao u prvim dvama predlošcima, na eksplicitne i vizualno jasno vidljive odsječke teksta – fragmente – način na koji se ispisuju ovi monolozi mogu nas uputiti na jedan specifičan vid loma teksta koji ga na neki način čini fragmentarnim. Rečenica koja otvara roman: „RIJEČI, RIJEČI, RIJEČI, zaderao se iz sveg glasa prvo što mu je palo na pamet kad se uspio ubaciti među njene zadihane rečenice“ (Sajko 2015: 7) zanimljiva je jer oslikava upad lika muža usred ženine rečenice – ti upadi bit će temeljni način ispisivanja teksta romana, jedna svijest potirat će drugu, uzrupirat će joj prostor; jedan pripovijedani monolog prekidat će drugi ne dopustivši mu da dođe do svojega zamišljena kraja, ostavljajući ga otvorenim, napuklim. Iako se u romanu mogu pronaći i fokalizacije lika djeteta, susjeda i zaštitara, okosnicu djela čine perspektive žene i muškarca, glumice i novinara/pisca koji se u tim ulogama ne uspijevaju uspješno ostvariti i koji preživljavaju od projekta do projekta u svijetu u kojemu nemaju perspektivu za sigurnu egzistenciju.

Rezultati istraživanja koja su se bavila povezanošću nesigurnih oblika rada i mentalnoga zdravlja pokazuju nam kako je kod ljudi koji za život privređuju takvim radom osjećaj manjka kontrole nad vlastitim životom jedan od ključnih okidača za razvoj psihičkih poremećaja (Bentley et al: 2019: 9), (Canivet et. al. 2016: 2). Istraživanje koje je tu vezu ispitalo među umjetnicima i radnicima na području glazbene industrije pokazalo je da se 68,5 % ispitanika bori

¹¹ Definiranje sintagme *prekarnoga rada* problematično je upravo jer je nesigurnost – koja je njegov temeljni kvalifikator – teško omeđiti točno određenim i nepromjenjivim karakteristikama. U studiji „Precarious Employment in Europe: A Comparative Study of Labour Market related Risks in Flexible Economies“ njezini autori kao širu definiciju prekarnoga rada nude shvaćanje da prekarno zaposlenje uključuje različite oblike zaposlenja poput privremenoga zaposlenja, podzaposlenosti, kvazisamozaposlenja i rada na dežurstva, a koji su uspostavljeni ispod društveno prihvaćenih normativnih standarda (tipično izraženih u terminima prava, legislativne zaštite zaposlenja i kolektivne zaštite) po jednome ili više kriterija (četiri dimenzije prekarnosti), što između ostaloga rezultira nejednakostima između radnika (npr. između radnika i zaposlenika) (Frade et al. 2004: 9).

s depresijom, a 71 % pati od anksioznosti¹² te da je njihov glavni uzrok egzistencijalna nesigurnost koju umjetnik proživljava:

Mnogima financijska nesigurnost kojom se odlikuje karijera u glazbenoj industriji – a koja proizlazi iz nestalnih prihoda, nedosljednih ugovora i učestala besplatna rada – iznimno snažno narušava psihološku ravnotežu. Nemogućnost pretvaranja onoga što se doimalo kao razumna razina doživljenoga uspjeha u bilo kakvu financijsku sigurnost duboko zabrinjava te radnike. Takve brige barem dijelom proizlaze iz nemogućnosti planiranja vlastite budućnosti. (Gross et al. 2018: 15)

Financijska se nesigurnost često prelama i na nesigurnost u stanovanju, što je ključni izvor tjeskobe za glavne likove u *Ljubavnome romanu*:

Iako nesigurno zaposlenje može imati veći učinak na mentalno zdravlje ljudi koji su pritom izloženi stresu koji je povezan s pristupačnošću stanovanja, slučajevi u kojima se dio učinka nesigurna zaposlenja u kućanstvu na mentalno zdravlje može pripisati stambenome statusu ljudi također su mogući. Na primjer, lošije mentalno zdravlje koje je zabilježeno u kućanstvima čiji su članovi nesigurno zaposleni dijelom može proizlaziti iz stresa zbog ograničene sigurnosti zaposlenja u budućnosti koja utječe na stambenu i ontološku sigurnost (Colic-Peisker i sur., 2015) koja zauzvrat može utjecati na mentalno zdravlje. (Bentley et al. 2019: 11)

Takav neprestan osjećaj izmicanja tla pod nogama u djelu je slikovito ocrtan metaforom *zemljotresa*:

(...) te bi okrenula glavu u stranu kao pred televizijskim izvještajem neke elementarne katastrofe, jer i radilo se o nečemu sličnom, o slijedu jakih seizmičkih udara koji se, međutim, smatraju prirodnim, pa se za njih ne može tražiti odšteta.

Čovjek bez kuće svakodnevna je pojava.

Kao i čovjek bez posla. Kao i čovjek bez glave.

(...)

¹² Te su brojke među glazbenicima koji su sudjelovali u ovome istraživanju tri puta veće u odnosu na ostatak stanovništva (Gross et al. 2018: 14).

I koliko god to bilo logično, za tu će joj gestu još danima morati odgovarati, jer će mu već ujutro predbaciti da ju je ostavio samu u trenutku kada su joj popustili temelji, to jest, živci te je imala konkretan osjećaj da gubi tlo pod nogama i da će propasti u zemlju skupa s namještajem (Sajko 2015: 85).

Nemogućnost stabilizacije u jednoj točki, usidrenja u financijskoj sigurnosti utječe i na sliku budućnosti koja se ne da vizualizirati: „postoji nevidljiva kočnica što nas priječi da mislimo sljedeći sat, prekoračimo taj prag“ (id: 108). Nazivajući se *žrtvama deficitarnoga tržišta* (id: 84), likovi u romanu dijelom su svjesni da je sustav u kojemu, primjerice, novinarstvo više nije servis u službi javnoga dobra utjecao na njihovo neodrživo stanje, no dijelom i sebe krive za neuspjeh: „kao da nas grize savjest jer sumnjamo u neku vlastitu pogrešku, da se nismo dovoljno trudili, da smo bili lijeni i glupi, da smo ležali u komi pa uskrsnuli tek kad su se milodari potrošili“ (id: 109). „Kratak spoj između tvojih očekivanja i realnih nemogućnosti“ (id: 100) dio je "kauzalnoga slijeda" koji lik muškarca „vodi do živčanoga sloma“ (ibid), koji ga pretvara u živoga mrtvaca „koji ne bi preživio da mu se danas više itko obrati, pa se pod hitno mora skloniti u neko treće lice, u onog koji samo leži na kauču, skuplja prašinu i ništa ne govori, ništa ne pomišlja, ništa ne pokušava, čak ništa i ne dodiruje“ (id: 101). Briga za egzistenciju na drugačiji način pogađa lik žene, ona se budi „sat prije svitanja uronjena u crno koje je nekad izgledalo kilometrima daleko i kad bi je poslije pitao što je muči i o čemu razmišlja odgovorila bi mu ništa kao i uvijek“ (id: 40), izrazito je samokritična – „no to je ona greška u mozgu na koju joj uvijek skreće pažnju, to da pamti samo najgluplje rečenice, samo najgore kritike, samo najlošije predstave, posebno one vlastite, to da izvrće riječi sve dok im ne pronade najokrutniji smisao“ (id: 40 – 41) – a svoje mentalne borbe naziva *autodestruktivnom mašinom* u svojoj glavi (id: 41). Međusobno se optužujući za sve što ih muči, supružnici se neprekidno ranjavaju u izljevima bijesa i u naletima frustracija. Kada imaju privremeni izvor prihoda njima metaforički *zasja sunce* (id: 74), no prekarni uvjeti u kojima žive čak ih ni u tim trenucima ne lišavaju u potpunosti svijesti da je taj mir možda tek privremen: „Na njih još nije došao red, no mogli su biti i sljedeći, jer već se sutra mogla promijeniti prognoza, pljusnuti kiša skakavaca i sjekira, te su se iznova mogli probuditi bez para i ičije milosti, gladni i ljutiti kao medvjedi“ (id: 75). Veći dio vremena žena je ta koja privređuje van kuće: „(...) te su rasprodali sve knjige i kupili jeftini kauč na kojem mogu pasti u depresiju, i više ih ne zanima što netko nosi u duši, nego što drži u frižideru, jer duše mogu lagati, no frižider, cipele ili auto nikada, tako kaže njezin muž, i ona se

slaže, jer i ona je pala kao žrtva te usrane borbe, samo što nije ostala ležati, nego je prihvatila prvo što su joj ponudili pa od tada snima reklame za lanac dućana živežnih namirnica, deklamira kretenske pjesmice o deterdžentu, čokoladi i suhim kobasicama, zato im njezin glas i zvuči poznato“ (id: 33), no u prostoru doma sav rad obavlja isključivo ona, a ta je neravnopravnost još jedan izvor frustracije i prostor udaljavanja supružnika. U trenutku kada je žena opterećena neplaćenim radom u kući, *na rubu živčanoga sloma*, lik muškarca napušta prostor stana:

Učinio je to potajice, strpao karton ispod jakne i rekao joj da mora ići, da ima posla, uhvatio ju je na rubu živčanog sloma, u trenutku dok riba zagoreno mlijeko s dna lonca i upišano joj se dijete pokušava uspeti uz nogu, (...) baš kao što i on zahtijeva pravo koje svaki muškarac može tražiti za sebe, to da se bavi višim ciljevima, a ne prljavim posuđem i mokraćom. (id: 45)

Osjećaj ostavljenosti, samoće, nerazumijevanja svatko od supružnika osjeća i nosi se s njima na vlastiti način – muškarac apatično leži na kauču i gleda prijenose saborskih sjednica, a žena vodi brigu o kućanstvu i razgovara s predmetima (id: 27). Osjećaj otuđenosti dijelom je izazvan i društvenom izolacijom, a koja je direktan utjecaj novčanih problema:

No ona već na prvi pogled može razlučiti one koji bespoštedno troše u nedjeljnim kupnjama od onih koji štede za kino pa ga onda zaobiđu kako ih ne bi mučila savjest što troše na pizdarije, kao što i lako može procijeniti vjerodostojnost njihovih problema na osnovi cipela koje nose na nogama, ležernosti kojom plaćaju parking ili časte pićem, te ne razumiju što im govori kad im lijepo kaže da ih neće pratiti na ručak jer su pecivo i jogurt za desetinu te cijene već utažili njenu glad. Zato je i odustala od druženja. Bilo joj je preskupo. (id: 45)

Odmicanje, distanciranje od okoline, istraživanja pokazuju, direktna je posljedica prekarnoga zaposlenja, ono utječe na dobrobit radnika: „Ovaj oblik rada stoga ne pati samo od prekarnosti financija, već i zbog prekarnosti statusa, prekarnosti izvjesnosti i prekarnosti društvenosti“ (Gross et al. 2018: 18). Društvena izolacija, sram zbog neuspjeha i osjećaj bezizlaznosti pretvara ljubav mladoga bračnog para u odnos ispunjen svađama i toksičnim ranjavanjima onoga drugog. Surovi socioekonomski uvjeti koji ih tjeraju na rub društva slamaju i lik žene i lik muškarca, a ti se lomovi nužno prenose i na njihov odnos – ti ih lomovi onemogućavaju u konstruktivnoj komunikaciji, a tekst svodi na nizanje monologa koji ne dopiru

do onoga drugoga. Metafikcionalni trenutak romana otvara se u rečenici koja snažno aludira na *Vlastitu sobu* Virginie Woolf: „Kad bi on pisao ovaj roman, to jest, kad bi imao neku rentu, radnu sobu i njezinu svesrdnu podršku da to učini, ovom bi scenom zaključio priču“ (Sajko 2015: 63). Iako romanom dominira muški monolog, ova rečenica snažno signalizira kako je pisanje nužno ograničeno neimaštinom te da su autori ovoga teksta podjednako i *on* i *ona* – teksta kojim dominira neuspjeh dopiranja do recipijenta za kojega je jedino bitno da ga primi. Polifonija glasova koji se međusobno dokidaju čine traumatsko iskustvo življenja u sistemu koji odgovara jedino logici tržišta vidljivim upravo u nemogućnosti teksta da se dovrši, zaokruži, da fingira totalitet. Najokrutnija je odlika ovoga tipa traume upravo njezina suptilnost, njezino prožimanje misli likova i tijela teksta na načine koji su teže odredivi, no čija je razornost u odnosu prema tekstu podjednako snažna kao i kada je riječ o eksplicitnim traumama koje se daju vrlo jasno definirati i koje su dio općeprihvaćene kliničke prakse.

6. Zaključak

U ovome smo radu pokušali oslikati polje suvremene hrvatske prozne produkcije koja u središte svojega zanimanja postavlja iskustvo traume. Na primjerima djela *Kosa posvuda*, *Crveno laž*, *crno istina* i *Ljubavni roman* željeli smo prikazati kako traumatska iskustva na specifičan način zaposjedaju tekstove u kojima se razlažu te kako iskazivanje traume ne jamči subjektu svjedočenja potpuno oslobađanje od traume upravo zbog njezina prožimanja teksta. Iako se tipovi trauma u tim trima predlošcima razlikuju, moć je traume ta da zaposjedne tekst, ona onemogućava likove da posve budu *vladari svoje priče* te se u svim analiziranim djelima to iskazuje u nemogućnosti teksta da bude cjelovit, da kaže *sve*. U svim je primjerima moguće prepoznati važan element koji i Blanchot ističe u svojem shvaćanju fragmenta – to da fragment svojom necjelovitošću upućuje na *sve ono što nedostaje*. U ovim je djelima to nedostajanje jednim dijelom i odgovor na istinski osjećaj nedostajanja koji protagonisti u tim djelima proživljavaju, na primjer protagonistica *Kose posvuda* osjeća jaz u prostoru u kojemu je nekada obitavala zdrava, živa majka, njezino je nedostajanje ideja svih ukradenih, nemogućih budućnosti u kojima je njezina majka živa i dio je njezina života. Lik kćeri u *Crveno laž*, *crno istina* čezne za toplim majčinskim odnosom, njoj nedostaje upravo ukradeno djetinjstvo i ukradena mladost koje je obilježavala isključivo majčina okrutnost. Likovi žene i muškarca u

Ljubavnome romanu osjećaj ekonomske nesigurnosti prevode u osjećaj izgubljenih prilika te im nedostaju sve one propuštene mogućnosti za ostvarenje sebe kao zaokruženih osoba, a onda i kao sretnoga bračnog para. Trauma se u ovim djelima pokazuje kao razorna i sveprožimajuća, ona vlada tekstem i razara ga na načine čija okrutnost likove u tekstu nikada posve ne oslobađa – upravo onako kako djeluje i na nutrinu svakoga od likova. To međutim ne znači da čin pisanja ne otvara emancipatorni prostor subjekta u odnosu prema vlastitoj traumi. Otjelovljenje traume u tekstu može omogućiti subjektu stvaranje odmaka u odnosu prema njoj upravo zbog specifične pripovjedačke pozicije te pisanje tako barem kratkoročno može pružiti subjektu bijeg iz prostora boli. Čin pisanja tako možemo promatrati kao potrebu subjekta za pokušajem iznalaženja načina izgradnje dugoročno zdravijega odnosa prema vlastitim traumama. Pritom je važno istaknuti kako sam čin pisanja ne oslobađa a priori subjekt od njegove traume – trauma se uvijek krije u tijelu teksta i u tijelima likova koji su proživjeli traumu – no prostor proradbe traume krije se upravo u subjektovu odnosu prema činu pisanja, načinu na koji će se nositi s traumatskim sadržajem koji se ispisuje u tekstu. U tome je smislu pripovjedačica *Kose posvuda* od svih triju predložaka najbliže ideji pisanja kao terapije, njezino hvatanje ukoštac s traumom nije pravocrtno, jednoliko, ono često otvara upravo one rane koje bi se instinktivno držale zatvorenima, no njezina odlučnost u nizanju fragmenata svjedoči o želji da se pomiri s pričom koja je dio nje. Pripovjedačice u *Crveno laž, crno istina* s druge strane ostaju na razini mapiranja nasilja, opisivanja njegovih oblika i ispisivanja činjenica bez dubljega osvrta na vlastiti odnos prema proživljenim traumama. Njihov hladni, *racionalni* pogled na povijest zlostavljanja tek je fingiranje distance u odnosu na traumu, no one zapravo ne pokušavaju zaista stvoriti odmak od nje te je stoga njezina proradba u ovome djelu osuđena na propast. Protagonisti *Ljubavnoga romana* ranjeni su ljudi čije se traume daju prepoznati u rupturama njihovih monologa, oni ono što ih muči jasno iskazuju u tekstu, no ti iskazi ostaju na razini ispoljavanja frustracija. Likovima toga romana nedostaje upravo ključni korak na putu prema proradbi traume – svijest da je suočavanje s vlastitim tekstem koji traumu ispisuje jedini način koji obećava barem mogućnost odmicanja od njezinih razornih učinaka.

7. Literatura

- Barber, Jennifer S. – William G. Axinn – Arland Thornton. 1999. Unwanted Childbearing, Health, and Mother-Child Relationships. *Journal of Health and Social Behavior* 40(3): 231 – 257.
- Bekavac, Luka. 2007. Znak, smrt i svjedok: Blanchotova pasija. *Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti* 1 – 2: 147 – 172.
- Bentley, Rebecca – Emma Baker – Zoe Aitken. 2019. The double precarity of employment insecurity and unaffordable housing and its impact on mental health. *Social Science & Medicine* 225: 9 – 16.
- Blanchot, Maurice. 2003. *The Infinite Conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2017. Touched by Disaster: Writing and the Political. *Myth and Its Discontents: Memory and Trauma in Central and East European Literature*: 249 – 262.
- Canivet, Catarina. – Theo Bodin – Maria Emmelin – Susanna Toivanen – Mahnaz Moghaddassi – Per-Olof Östergren. 2016. Precarious employment is a risk factor for poor mental health in young individuals in Sweden: a cohort study with multiple follow-ups. *BMC Public Health* 16: članak br. 687.
- Clark, Timothy. 1992. Modern transformations of German Romanticism: Blanchot and Derrida on the fragment, the aphorism and the architectural. *Paragraph* 15 (3): 232 – 247.
- Dalenberg, Constance J. 2000. *Countertransference and the Treatment of Trauma*. Washington: American Psychological Association.
- Felman, Shoshana – Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Foster Olive, M. 2007. *Child Abuse and Stress Disorders*. New York: Infobase Publishing.
- Frade, Carlos – Isabelle Darmon – Miguel Laparra. 2004. *Precarious Employment in Europe: A Comparative Study of Labour Market related Risks in Flexible Economies*.

https://cordis.europa.eu/docs/projects/files/HPSE/HPSE-CT-2001-00075/82608321-6_en.pdf

[pregled 16. 9. 2019].

Freud, Sigmund. 2000. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.

Gross, Sally-Anne – George Musgrave – Laima Janciute. 2018. *Well-Being and Mental Health in the Gig Economy*. London: University of Westminster Press.

Hill, Leslie. 2012. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*. London: Continuum.

Huizinga, Gea A. – Annemieke Visser – Yvonne E. Zelders-Steyn – Janny A. Teule – Sijmen A. Reijneveld – Petrie F. Roodbol. 2011. Psychological impact of having a parent with cancer. *European journal of cancer* 47(3): 239 – 246.

Knopp, Sonja. 1992. Narrative Fissures, Historical Context: When Traumatic Memory Is Compromised. *Contemporary Psychoanalysis* 51(2): 229 – 238.

Lokko, Hermioni N. – Theodore A. Stern. 2015. Regression: Diagnosis, Evaluation, and Management. *Prim Care Companion CNS Disord* 17(3).

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4578899/> [pregled 14. 9. 2019].

Payne, Jessica D. – Lynn Nadel – Willoughby B. Britton – Jake W. Jacobs. 2004. The Biopsychology of Trauma and Memory. *Series in affective science. Memory and emotion*: 76 – 128. New York: Oxford University Press.

Postnikov, Boris. 2013. Imaginiranje sutrašnjice bez budućnosti. *Le Monde diplomatique hrvatsko izdanje* 10: 3.

Raveis, Victoria H. – Sheindy Pretter. 2005. Existential plight of adult daughters following their mother's breast cancer diagnosis. *Psycho-Oncology* 14: 49–60.

Sajko, Ivana. 2015. *Ljubavni roman*. Zagreb: MeandarMedia.

Tulić, Tea. 2011. *Kosa posvuda*. Zagreb: Algoritam.

Vučković, Sanja. 2016. *Crveno laž, crno istina*. Zagreb: CeKaPe.

Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zečević, Ivana. 2010. *Priručnik – program prevencije vršnjačkog nasilja u školama*. Banja Luka.

Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb:
Naklada Ljevak.

8. Sažetak

Temeljno je zanimanje ovoga rada usmjereno na načine na koje se trauma i pisanje o traumi ostvaruje u suvremenoj hrvatskoj proznoj produkciji. Kao preduvjet za analizu izabranih književnih predložaka u prvome se dijelu rada javlja prikaz teorijskih pogleda na ključne pojmove koji se vežu uz traumatsku književnost, prije svega na pojmove *fragmenta* i *svjedočenja* kako ih shvaća teoretičar Maurice Blanchot te pojmove *traume* i *svjedočenja o traumi* iz vizure Constance J. Dalenberg, Shoshane Felman, Anne Whitehead te Sonje Knopp. Nakon tih početnih razmatranja osnovnih teorijskih postavki u drugome se dijelu rada analiziraju tekstovi *Kosa posvuda* Tee Tulić, *Crveno laž, crno istina* Sanje Vučković te *Ljubavni roman* Ivane Sajko. U tim se analizama primarno stavlja naglasak na oblike na koje različite vrste traume utječu na tekstove u kojima se izlažu te završni dio rada pokazuje kako i vrlo eksplicitni i oni nešto manje uočljivi modusi trauma svojim fragmentarnim učinkom na tijelu teksta ostavljaju jasne, razorne posljedice.

Ključne riječi: trauma, fragment, traumatsko sjećanje, svjedočenje, hrvatska suvremena proza

Key words: trauma, fragment, traumatic memory, testimony, Croatian contemporary prose