

Artikulacija i učinci traume u romanu "zagrepčanka" Branislava Glumca

Lastrić, Arinea

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **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:131:529987>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

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 noviju hrvatsku književnost

**ARTIKULACIJA I UČINCI TRAUME U ROMANU *ZAGREPCANKA*
BRANISLAVA GLUMCA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Arinea Lastrić

Zagreb, studeni 2019.

Mentorica

Doc. dr. sc. Suzana Coha

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Branislav Glumac u kontekstu suvremene hrvatske književne kulture – o (ne)popularnosti autora i njegovih djela	3
3. <i>Zagrepčanka</i> – između trivijalne i visoke književnosti	7
4. Teorija traume	14
5. <i>Zagrepčanka</i> kao roman o traumi	20
5. 1. Trauma – nasilje nad čistoćom djetinjstva	21
5. 2. Djetinjstvo – odrastanje u bolesti odnosa; figure oca i majke	23
5. 3. Otac: lik perceptivnoga krivca	28
5. 4. Prostitucija: prisila ponavljanja	32
5. 5. Vanja: ljubav u vidu mehanizama projiciranja i otpora	35
5. 6. Zatvaranje kruga traume	41
6. Zaključak	48
7. Literatura	50

1. Uvod

„Vrijeme zatire emocije, a vječiti emocionalist Branislav Glumac dopušta si da mrzi i voli, da se ushićuje i pati, juri gradskim ulicama noseći pune džepove metafora. Prašte mu u džepovima i glavi petarde-metafore, ubija ga prejaka metafora, a on izmišlja još jaču, opsjedaju ga slike sve do doslovnosti...“ (Majetić 2008: 264), riječi su koje bi dijelom mogle oslikati i motivaciju za interpretativno-analitički zahvat nad njegovim romanom *zagrepčanka*, koji je sam autor pisao malim slovom, premda je to u kasnijim napisima o njemu uglavnom zanemarivano. Zaintrigiranost Glumčevim provokativnim iskazima kojima je građen taj roman nastojat će se u ovome radu objasniti interpretacijom strategija predočavanja psihoemotivne traume njegove glavne junakinje Marijane, naslovne *zagrepčanke*.

Rad će se otvoriti književnopovijesnom kontekstualizacijom autora i njegova stvaralaštva u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji*, *Leksikonu hrvatskih pisaca* i *Leksikonu hrvatske književnosti* te u historiografskim pregledima hrvatske književnosti *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* Krešimira Nemeca i *Povijest hrvatske književnosti. Sjećanje na dobro i zlo* Slobodana Prosperova Novaka. Za potrebe analize što podijeljenih što izostalih reakcija na stvaralaštvo B. Glumca posegnut će se i za tekstom *Metaforom na metaforu* Alojza Majetića, iz kojega je preuzet i citat kojim se otvorilo ovo poglavlje. Na temelju te kontekstualizacije problematizirat će se pozicija *zagrepčanke* u dihotomiji visoka ili elitna književnost, s jedne, te trivijalna ili popularna književnost, s druge strane. Taj će se dio rada oslanjati na promišljanja specifičnosti i odrednica sastajanja i razdvajanja tih dvaju tipova književnosti u radovima Viktora Žmegača, Ane Radin, Rastka Močnika i Pavla Pavličića.

Središnji analitičko-interpretativni interes rada najavit će se uvidom u psihoanalitičku teoriju traume prema njezinu rodonačelniku Sigmundu Freudu, koji je među ostalim inspiraciju za psihoanalitička tumačenja pronalazio u književnosti, legitimiravši na taj način povezivanje psihoanalize i književnosti. Izlaganjem Freudovih dviju psihoanalitičkih topika, naime topografije i strukture ličnosti, objasnit će se fenomen psihičke traume i mehanizama vezanih za funkcioniranje traumatiziranoga jastva, što će biti temelj na kojemu će se graditi iščitavanje *zagrepčanke* kao romana o traumi – žanru čije će se osobitosti promatrati s osloncem na suvremenu teoriju traume uz konzultiranje radova Željke Matijašević, Dominica LaCapre, Cathy Caruth, Shoshane Felman i Michelle Balaev.

Glumčev naglašen interes za podrobno razrađenu psihologiju lika koja je velikim dijelom artikulirana izražajnom liričnošću ovoga proznog djela prepoznata je i pozitivno ocijenjena u neakademske krugove književnih kritičara poput Darije Žilić, Saše Vereša, Ivana Salečića i dr. Međutim, zamijećeno je kako je kritika *zagrepčanku* ipak ponajviše čitala s fokusom na problematiziranje generacijskoga konflikta starih i mladih, propitivanje pozadine socijalističke ideologije i društveno-klasnih odnosa te (ne)mogućnosti opstajanja bliskih odnosa pripadnika dviju klasa, prezentiranih likovima Marijane i Vanje, kao rezultata neizbježnih ideoloških učinaka društva; te otpora koji mladi likovi pružaju etabliranomu društvenom uređenju svojim devijantnim ponašanjem na putu potrage za vlastitim, ujedno novim i oprečnim, identitetom, a u čemu je prepoznala razloge kako imanentnim vrijednostima samoga romana tako i velikoj njegovoj popularnosti u čitatelja. Tako je po strani, gotovo nezamijećen, ostao aspekt psihoemotivne traume glavne junakinje koja se ovdje drži pokretačkom okosnicom djela, onom o kojoj ovise svi ostali elementi romana, kako na planu sadržaja, tako i na planu izraza. S obzirom na navedeno u ovom se radu namjerava poduzeti (novo) čitanje *zagrepčanke*, senzibilizirano na implicitne sadržajne i izrazne signale psihoemotivne traume glavne junakinje romana.

2. Branislav Glumac u kontekstu suvremene hrvatske književne kulture – o (ne)popularnosti autora i njegovih djela

Branislav Glumac, rođen u Smederevu 1938. godine, književnik je čije ime ne pobuđuje automatsko prepoznavanje među današnjom čitateljskom publikom, poglavito mlađom. U osnovnoškolskim i srednjoškolskim programima ne spominju se ni on ni njegov književni rad, a pozicija mu nije bitno drukčija ni na razini fakultetskog obrazovanja, te ga se, na primjer, na aktualnome studiju kroatistike Filozofskoga fakulteta u Zagrebu navodi tek kao ime koje bi se barem okvirno trebalo smjestiti u vrijeme i prostor nacionalne književnosti, no, ništa više od toga. U *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* stoji da je Branislav Glumac spisatelj koji se okušao u sva tri književna roda te da je uz to i književni i likovni kritičar. Kao profesionalni književnik na scenu je stupio 1962. godine. U časopisima i novinama kao što su *Krugovi*, *Književnik*, *Polet*, *Vidik*, *Delo*, *Književne novine*, *Forum*, *Kolo*, *Republika*, *Savremenik*, *Telegram*, *15 dana*, *Polja*, *Revija*, *Književna republika* i dr. objavljivao je pjesme, pripovijetke, novele i romane te književne i likovne kritike. Sadržajne okosnice njegova pjesništva pokrivaju širok spektar, od naglašenije intimnih doživljaja preko vanjskih manifestacija unutarnjih ljudskih psihoemotivnih procesa do svakodnevice gradskoga života obilježene nostalgijom prema djetinjstvu, periferiji i idiličnom prostoru provincije. U književnopovijesnim periodizacijama Branislav Glumac ističe se kao jedan od predstavnika proze u trapericama, protagonisti koje su mahom mladi ljudi u potrazi za vlastitim identitetom i vlastitim istinama opirući se idealima svojih prethodnika u čije istine, predstavljene i nametnute kao službene, ne vjeruju. U novelama *Posljednji živi mrtvac* (1965), *Pohvatajte male lisice* (1967) i *Živjeti kao čovjek* (1975) Glumac prikazuje nesretne likove čije razočaranje proizlazi iz jaza između ideala i nepovoljne životne stvarnosti. Lik intelektualca, smješten u Hrvatsku devedesetih godina dvadesetoga stoljeća, razočaran političkom stvarnošću razgradnje dotad poznatog društvenog koncepta prisutan je i u njegovim romanima *Pokusni čovjek* (1991) i *Brijeg hijena* (1998) (usp. Mihaljević 2010: 2–3). Za djelo *Pokusni čovjek* u *Leksikonu je hrvatskih pisaca* naglašena činjenica da je riječ o jednom od „rijetkih hrvatskih romana koji se bave previranjima u vrijeme pada željezne zavjese“, o „socijalno-moralnoj alegoriji“, koja se uspoređuje s Camusovim izričajem, u smislu da je autor, ponovno iz perspektive lika intelektualca, iskazao prijezir prema svakoj političkoj ideologiji (usp. Pavičić 2000: 246). *Brijeg hijena* roman je koji „svojim stilskim karakteristikama umnogome izlazi izvan okvira današnje hrvatske prozne produkcije; osim što iskazuje neuobičajenu

kritičku smionost u ironiziranju kiča svojstvenog našoj političkoj eliti, on na osebujuć način spaja različite pripovjedačke konvencije i stilove demonstrirajući težnju autora da se poigrava sa svime, da ironizira, ruga se, smije...“ (Visković 1998). Osim u poeziji i prozi Glumac se okušao i u dramskoj umjetnosti te je njegov tekst *Naopako* izvođen u Zagrebu 1979. godine (usp. Pavičić 2000: 246). Polemičke je pak priloge objavio u knjizi *Kritika hrvatske „književne kritike“* (1982), dok je razgovore sa svojim suvremenicima okupio u knjizi *Svi moji ljudi* (1987). Sastavljač je antologije suvremene hrvatske ljubavne lirike *Moja prva ljubavna pjesma* (1973), kao i *Antologije suvremene makedonske poezije* (1979) u suradnji s P. Kepeskim. Interes za likovnu umjetnost Glumac je potvrdio knjigom *Razgovori sa slikarima* (2005), u kojoj su sabrani intervjui s glasovitim hrvatskim slikarima druge polovine 20. stoljeća (usp. Mihaljević 2010: 2–3). Kako se vidi iz navedenoga, dosad konzultirane publikacije, *Hrvatska književna enciklopedija* i *Leksikon hrvatskih pisaca*, nude sliku autora koji je u književnosti, i žanrovski i tematski, bio poduzetan i ambiciozan. Primjećuje se da navedeni izvori kao temeljni interes Glumčeva književnog stvaranja ističu pojedinca, odnosno čovjeka, kojega autor prikazuje u kontekstu intimnih, egzistencijalnih i društvenopolitičkih previranja naglašavajući odnos subjekta i kolektiva, to jest utjecaj kolektiva na individuu i posljedice toga utjecaja pri čemu je, prema Viskovićevim riječima, evidentan polemičan ton i kritički odnos prema vladajućim društvenim normama. Uz to, posebno je intrigantan podatak da je u prvih pet godina od svojega prvog objavljivanja Glumčev roman *zagrepčanka* (1974) doživio jedanaest izdanja te da iznimnoj njegovoj popularnosti nije smetao ni immanentan mu „izraziti formalni modernizam“ (Pavičić 2000: 246).

Osim u vidu književnopovijesnih prikaza njegovih književnih ostvaraja i područja djelovanja, tekstualno nam je dostupna i intimnija slika književnika koji stoji iza romana što će ga ovaj rad analizirati i interpretirati, i to slika čiji je autor Glumčev suvremenik, također književnik, Alojz Majetić. Esejom *Metaforom na metaforu* Majetić impresionistički, živopisno, pa i egzaltirano, u maniri književnoga izričaja, dočarava figuru pisca čiju vrijednost prepoznaje u potpunoj i beskompromisnoj predanosti književnome stvaranju ni zbog čega drugoga no zbog stvaranja samoga; stvaranja kao oblika, ali i uvjeta, njegove esencije i egzistencije: „(...) vječiti emocionalist Branislav Glumac dopušta si da mrzi i voli, da ushićuje i pati, juri gradskim ulicama noseći pune džepove metafora. Pršte mu u džepovima i glavi petarde-metafore, ubija ga prejaka metafora a on izmišlja još jaču, opsjedaju ga slike sve do doslovnosti (...) Ako smo se ičemu klanjali onda je to bilo Njeno Veličanstvo Riječ. (...) Sve smo podredili vitalnoj, nezajažljivoj sili riječi. Možda smo

nekome tko nas je gledao sa strane djelovali kao pobunjenici, beskompromisni fajteri i frajeri, ali, ne, nismo to bili u srži naših htijenja. Odani moći riječi nije nas mogla povući nijedna bočna struja. I u tome smo bili tvrdoglavi, nepotkupljivi, ako netko baš hoće i dogmatični, i takvi smo ostali do danas. Sve drugo nama nije bilo literatura. Sve drugo bilo je krepana riba. Najžešći je bio Glumac. Sve je podredio toj jedinjoj strasti. Neshvatljivo je da je cijeli radni vijek proveo kao slobodnjak. Kad danas pogledam u to prošlo vrijeme, jedva da ikako mogu shvatiti da je tako nešto ipak bilo ostvarivo. Bez ijednog dana u radnom odnosu. Uvijek u službi riječi i slike“ (Majetić 2008: 264).

Zanimljivo je da kronološki najstariji od kanonskih suvremenih integralnih historiografskih pregleda hrvatske književnosti, *Povijest hrvatske književnosti* Dubravka Jelčića, Branislava Glumca uopće ne navodi. U svojoj mu je pak povijesti hrvatske književnosti Slobodan Prosperov Novak posvetio tek malo više prostora, uglavnom o njegovu najpopularnijem romanu *zagrepčanka*, a nije puno bolje prošao ni u *Povijesti hrvatskog romana* Krešimira Nemeca. Osim što se šturo osvrće na *zagrepčanku*, ocjenjujući je negativno, potonji je autor neznatnu pozornost posvetio romanima *Pokusni čovjek* i *Brijeg hijena* kratko iznijevši njihove tematske okosnice i ustvrdivši da njima „autor nije ni približno ponovio uspjeh prvijenca“ (Nemec 2003: 166). Oba je romana Nemec ocijenio negativno, poglavito *Brijeg hijena* – kao „pokušaj radikalno kritičke analize funkcioniranja nove političke elite, njezine bahatosti i primitivizma“, te je zaključio da je rezultat toga pokušaja „siromašna, plakatski jednostrana slika bez prave literarne nadgradnje“ (isto). O Nemecovu stavu prema Glumčevu stvaralaštvu svjedoči i paratekstualni signal koji proizlazi iz toga da ga je na početku poglavlja *Egzistencijalistički impuls: romani graničnih situacija* smjestio pod „ostali“ (usp. Nemec 2003: 101).

Uzimajući u obzir zaključke koji proizlaze iz tretmana stvaralaštva Branislava Glumca u natuknicama *Hrvatske književne enciklopedije* i *Leksikona hrvatskih pisaca*, s jedne, te u Nemecovoj, Novakovoj i Jelčićevoj povijesti hrvatske književnosti, s druge strane, dobiva se dojam kako je riječ o autoru koji je ipak zanimljiv te bi mu možda trebalo dati mjesta u obrazovnim programima. Ako zbog provokativnosti tema i izričaja njegovih djela ne na školskoj razini, onda, zbog neobičnosti autorske poetike te svojedobne goleme popularnosti romana *zagrepčanka*, barem na sveučilišnoj.

Na temelju promatranih književnopovijesnih ocjena može se zaključiti da je u Glumca, barem u slučaju *zagrepčanke*, tema zasjenila izraz. Zbog iščitavanja teme romana kao junakinjina promiskuiteta, zaintrigirana ga je čitateljska publika voljela, kao što ga znanost

zbog toga, kako se čini, ne cijeni, pa i do te mjere da zanemaruje inovativnost Glumčeva izričaja, barem u kontekstu hrvatske književnosti.

3. *Zagrepčanka* – između trivijalne i visoke književnosti

Kao što je već istaknuto u prethodnome poglavlju, najpopularnije prozno djelo Branislava Glumca njegov je roman *zagrepčanka*, koji su hrvatska književna kritika i povijest svrstale u skupinu tzv. proze u trapericama. Taj je roman prvi put objavljen 1974. godine, a do danas je reizdan dvanaest puta i prodan u više od sto dvadeset tisuća primjeraka. Za njega je književna kritičarka Darija Žilić napisala da je „vrlo brzo stekao (...) status kulturnog romana koji je obilježio jedno vrijeme“, no da je to ujedno i „roman koji su čitale mnoge generacije“ (Žilić 2013). Imajući u vidu navedeno, kako se također već naznačilo, začuđuje tretman toga romana u povijestima hrvatske književnosti, ali i rijetki kritički osvrti na njega. Prije spominjana književnopovijesna literatura ili ga ne navodi (Jelčičeva *Povijest hrvatske književnosti*) ili ga ocjenjuje negativno. Tako se za taj roman u *Povijesti hrvatskog romana* Krešimira Nemeca navodi: „U literarno tanjušnom djelcu nema prave analize, nema pravog razvoja i prave drame, a formalni i grafički eksperimenti pokazuju se, naposljetku, mehaničkima i posve nesvrhovitima“ (Nemec 2003: 166). Nemec roman ocjenjuje negativnim do te mjere da sasvim osporava kako sadržajne tako i estetičke njegove vrijednosti te drži da je to „djelo čija snažna recepcija u nas svakako čini zanimljiv pa i teško objašnjiv sociološki fenomen“, pitajući se: „Zaista, kako objasniti na desetke tisuća prodanih primjeraka knjige što počinje ovako: savila se među njegovim rahitičnim nogama kao veliko nepravilno slovo S a u modrom oknu već je bilo jutro

snijeg

obuzimalo ju je da joj pada među noge da je hladi hladi da je čisti od njegove prljave sperme što se kao krasta slijepila na rubovima pupka da joj zatim onako bijel onako mekan onako čist uđe u maternicu u utrobu u smrznute žlijezde

snijeg htjede reći ali se on pomaknu i ona negdje na sebi osjeti njegovu karličnu kost odvratno pomisli zašto tu još uopće ležim i šta to tražim oh jutarnji sati s katedrale koji s tako bolnim čeznućem govore o svitanju“ (Nemec 2003: 164– 165).

Kako iz citiranoga, tako i iz teksta koji slijedi navedeni citat, jasno je da Nemec pod izrazom „teško objašnjiv sociološki fenomen“ misli na nesklad između procijenjene nekvalitete romana, s jedne, te njegove popularnosti, s druge strane. Poruka se dodatno nijansira i time što se razlozi sjajnoga uspjeha *zagrepčanke* među čitateljskom publikom pronalaze u „pitkom, komunikativnom sadržaju biranom po majdakovskoj formuli: malo seksa, malo urbanih frustracija i autentičnoga ritma ulice, malo ozbiljna problematiziranja

autsajderske egzistencije i generacijskog konflikta, a sve skupa začinjeno živim zagrebačkim žargonom“ (Nemec 2003: 165). Prema Nemecu, „Marijana, glavna junakinja Glumčeva romana, ženska je inačica Majetićeva Čangija: heroina neprilagođene, bezidejne i buntovne urbane mladosti koja se nemilice troši, dakako znatno više fizički nego mentalno. Ona, tobože, svojim činovima, svjesno oponira građanskim institucijama i tradicionalnome moralu. No nezrela i promiskuitetna junakinja žrtva je ideologije slobodne ljubavi koja je, kako pokazuje ovaj primjer, imala svoje opipljive odjeke i u našoj sredini. Na kraju Marijanin rođeni otac, ginekolog, mora svojoj kćeri obaviti abortus, a iz svega bi se trebali povući nekakvi zaključci o seksualnoj hipokriziji i njezinima socijalnim i etičkim implikacijama“ (isto).

Na temelju citirane književnopovijesne ocjene stvara se pretpostavka da je riječ o trivijalnom ljubavnom, ili čak pornografskom romanu, protagonistica kojega uživa u niskim strastima, zarobljena nemogućnošću pronalaska vlastita identiteta i egzistencijalnoga smisla. S tim se povezuje osporavanje vrijednosti romana, ocjenom o njemu kao o mozaiku posve trivijalnih motiva, što sugerira i zaključak da je posrijedi trivijalno djelo. O jasno iskazanom „nemilosrđu kritike“ prema romanu *zagrepčanka* Slobodan Prosperov Novak je konstatirao: „Kritika nije voljela ni bolje Glumčeve knjige, a nad *Zagrepčankom* (...) koja je poslije ponovljena u jedanaest izdanja, kritičari su pokazali sve raspoloživo nemilosrđe. Inovativna, (...), ta knjiga (...) djelovala je na puritansku javnost šokantno“ (Prosperov Novak 2004: 273 – 274). Iz toga proizlazi da, za razliku od Nemeca, Prosperov Novak, ipak, ne samo da ne odriče vrijednost *zagrepčanki*, nego joj pripisuje i kvalitetu inovativnosti (koja se inače povezuje s tzv. visokom, kao suprotnošću niskoj, odnosno trivijalnoj književnosti) (usp. Radin 1988: 46). S druge strane, nakon sljedeće, u odnosu na prethodnu konstataciju donekle kontradiktorne, tvrdnje Slobodana Prosperova Novaka da je „*Zagrepčanka* još jedan plod urbanog folklora premda joj je sam autor namijenio mnogo uzvišeniju sudbinu“ (Prosperov Novak 2004: 274), onaj čitatelj koji pretendira na takozvanu visoku književnost ovaj bi roman zasigurno zanemario. Ovime se otvara problem dihotomije „popularna književnost“ – „visoka književnost“, odnosno kriterija i čimbenika podjele književnih djela na ta dva pola te problem pozicije koju *zagrepčanka* zauzima u toj dihotomiji. Svako književno djelo u procesu smještanja na jedan od navedenih dvaju polova prolazi ispod povećala književne kritike kao kulturne institucije koja djelo ocjenjuje, ali i reakcije čitateljske publike, da bi ga nakraju obilježio vrijednosni atribut koji ga približava ili pak udaljava od ugledne kanonske književnosti (u koju ulaze djela koja su dobro prošla u kritike, a što književna publika više ili

manje eksplicitno ili implicitno prihvaća). Međutim, na umu valja imati da položaj djela u jednome vremenu, prostoru i društvu ne mora biti jednak onome koje ono može zauzimati u bližoj ili daljoj budućnosti ili u drukčijim društvenim i kulturnim uvjetima. Stabilnost povlaštena statusa djela, to jest „privilegij stečen u nekom razdoblju, pod određenim povijesnim okolnostima, ne jamči nekoj književnoj pojavi trajno mjesto među prihvaćenim vrijednostima“ (Žmegač 1976: 161).

U potrazi za odgovorom na pitanje o odlučujućem faktoru koji posjeduje moć podjele književnih tvorevina na pripadnost „visokom“ odnosno „niskom“ u književnosti, Viktor Žmegač upozorava da „duhovne tvorevine pripadaju vrijednosnim sustavima, tj. da one ne postoje nezavisno o ljudskim predodžbama, kriterijima i stvaralačkim namjerama, da nisu objekti, poput prirodnih, u načelu vrijednosno indiferentni“ (isto: 158). Stav da granicu između trivijalne i visoke književnosti nije lako odrediti zauzima i Ana Radin nalazeći da „trivijalna književnost ne koristi ni jedan jezički, žanrovski, motivski ili stilistički oblik koji ne koristi, ili ne bi mogla koristiti, umetnička književnost“ (Radin 1987: 44). Razmatrajući strukturalna svojstva trivijalne i visoke književnosti, Radin polazi od teme književnoga djela za koju smatra da nije element koji pokazuje bitne razlike između navedenih tipova književnosti. S druge strane, ako bi se velika popularnost *zagrepčanke* u čitateljske publike dovela u vezu s percepcijom njezine teme kao teme preokupirane promiskuitetom glavne junakinje, što eksplicite kažu i Jurica Pavičić (2000: 246) i Nemeč (2003: 165), tada bi, prema tematskom kriteriju, roman bio bliži trivijalnoj književnosti. Na takav zaključak navodi primjerice Rastko Močnik konstatirajući da „erotske od preostalih knjiga razlikuje osobina koja ih približava čovječanstvu: njihova prolaznost“ (Močnik 1987: 112). Budući da je prolaznost kategorija koja se pripisuje trivijalnoj književnosti, proizlazi da se književnost koja se percipira „erotskom“ češće doživljava kao trivijalna. No, s druge strane, trivijalnoj su književnosti svojstveni dinamički i vezani motivi, a ne statični i nevezani kao u visokoj književnosti (usp. Radin 1987: 47). U *zagrepčanki* pak nalazimo statične i nevezane motive koji omogućavaju psihološko produbljanje, ponajprije Marijanina lika, pa se tako, na primjer, na nemalom broju uzastopnih stranica čitatelj susreće isključivo s konfuznim, Marijaninim solilokvijima i unutarnjim monolozima. Navedeni primjer solilokvija i unutarnjih monologa utječe i na karakter fabule, koja u *zagrepčanki* primjetno odiše liričnošću, asocijativnošću i deskriptivnošću, približavajući je time polu visoke književnosti (usp. Radin 1987: 45). Tu osobitost romana komentirala je i Darija Žilić, navevši da je „*Zagrepčanka* napisana (...) s posebnim emotivnim nabojem“ te da „treba istaknuti kako je

ipak većim dijelom riječ o poetskom romanu, u kojem se ravnomjerno izmjenjuju *tvrdokuhani* dijelovi i oni posve poetski“. Osim toga, prema Žilić, i Igor Mandić je „istaknuo kako je ta *knjižica* pjesnička 'jer nas u dosta navrata iznenađuje, jer nas baca sa stolice...““, uz što spominje i „poseban furiozan ritam“ romana (Žilić 2013: 6).

Gledajući na semantički smisao motiva odnosno na smisao radnje, stvari se u *zagrepčanki* ponovno zamućuju. Prema Radin, visoka književnost teži „semantičkoj kompleksnosti, produbljenosti i objektivizaciji“, dok „djela trivijalne književnosti teže ka njihovoj ekscentričnosti, senzacionalnosti, često i devijantnosti“ (Radin 1987: 45). Devijantna ponašanja glavne junakinje i njezina ekscentričnost prevagu bi odnijeli prema trivijalnoj književnosti, no ako se uoči da su takva ponašanja zasnovana na psihoemotivnoj specifičnosti Marijanina lika, dolazi se do zaključka o radnji koja je semantički kompleksnija. Nadalje, shematičnost koja za posljedicu ima reproduktibilnost Radin smatra temeljnom razlikom između visoke i trivijalne književnosti (usp. isto: 46), a forma *zagrepčanke* opire se shemi koja bi se mogla stalno iznova reproducirati, o čemu možda ponajbolje svjedoči završetak romana koji ne donosi sretan kraj, kako je to, na primjer, u trivijalnim ljubavnim romanima, popularno zvanima ljubićima. U korist tvrdnji da možda imamo posla s djelom koje nije nemoguće povezati s visokom književnošću išao bi, između ostaloga, i prepoznatljiv, upečatljiv stil romana: *zagrepčanka* je, naime, pisana „u eksperimentalnoj maniri (na Joycevu tragu) (...) bez interpunkcije, velikih slova i drugih pravopisnih normi, a tekst grafijom podsjeća na pjesništvo“, čime se postiže „efekt pripovjedačke tehnike *struje svijesti*“ (Paternai 2008: 961), no time poruka, sadržaj koji se prenosi čitatelju ipak ostaje dohvatljiv i jasan jer su „rečenice i dalje vrlo jasno komponirane“ te su negdje „između analitičkog homogenog paragrafa i isjeckanog homogenog paragrafa“, dakle „na tradicionalnoj, glavnoj, liniji hrvatske proze“ (Lasić 1977: 109). Navedeno potvrđuje i Emina Dabo konstatirajući da „široku percepciju romana nije spriječilo ni pripovjedno eksperimentiranje koje se očitovalo izbacivanjem interpunkcijskih znakova, ignoriranjem pravopisne norme, razlike velikoga i maloga slova te pripovijedanjem kroz unutarnje monologe“ dok „razbijanje sintaktičkih normi, promjenjiva fokalizacija te isprekidana fabula ne utječu na jasnoću i čitkost romana, očitujući tako pokušaj pomirenja avangardnih zahtjeva s čitkošću realističkoga romana (Dabo 2012: 500).“ Stoga Dabo zaključuje da se „priča (...) odvija na razini naracije kojoj je više stalo do reda nego do rušenja i istraživanja“ (isto). Na planu žanra, a prema kriterijima razlikovanja visoke i trivijalne književnosti koje donosi Radin, *zagrepčanka* pokazuje svojstvo uobičajeno za visoku književnost. Miješanje žanrova uz nepoštivanje žanrovskih

pravila pripisuje se trivijalnoj književnosti koja razotkriva da „spajanje nije rezultat prirodnog, evolutivnog, uzročno-posljedičnog agensa, šavovi su rogovatni i lako uočljivi, te predstavljaju upadljiva mjesta na kojima se mehanički spajaju dve različite stvari, čime mehanizam kalemljenja ogoljavaju, a njime omogućavaju reproduktivnost najvišeg stepena“ (Radin 1987: 46). Takva se mjesta u ovome romanu nisu prepoznala.

Trivijalna književnost, čije karakteristike, kako se pokazalo, dijelom nosi, a dijelom iznevjerava *zagrepčanka*, Pavao Pavličić razlikuje od takozvane masovne književnosti upozoravajući na zabludu u koju se upada ako se ta dva termina ne razlikuju. Događa se, naime, da se književnost koja je popularna u čitatelja i koja ima visoku nakladu, kao što je to slučaj sa *zagrepčankom*, poistovjećuje s masovnom, jednostavno rečeno, na temelju brojčanih podataka o tržišnom stanju, slijedom kojih se zaključuje i o kvantitativnosti recepcije. No, prema Pavličiću, masovna je književnost ona koja se „može zasnivati samo na onim vrijednostima koje su općekulturne, ili čak planetarne, a ne na onima koje su specifične i jedinstvene ili koje stavljaju u pogon neka posebna iskustva“, ona „barata isključivo onim iskustvima koja je čitalac stekao posredstvom medija“ (Pavličić 1987: 77). Kao primjere prave masovne književnosti Pavličić navodi biografiju kakve slavne osobe, njezine memoare ili pak „literarno uobličen trač o njoj“ (isto). Takvim tekstovima svrha nije pružanje estetskog užitka i(li) zabave, koji se, ili jedan, ili drugi, ili oba, mogu povezati sa *zagrepčankom*, već otkrivanje „istine“ o onome o kome se piše, bila to kakva slavna osoba ili poznati događaj. Masovnom se književnošću medijski prenose činjenice, određene pojave i situacije, koje se u datom trenutku smatraju bitnima za pojedinca, a koje postoje bez obzira na tekst, odnosno, literarizacija im nije uvjet postojanja kao što je to u trivijalnoj književnosti (usp. isto: 77–78). Ako se držimo Pavličićeve definicije, promatrani roman ne pokazuje elemente masovne književnosti, bez obzira na njegovu „masovnu“ čitanost.

Vraćajući se na definicije trivijalne književnosti, znakovita bi mogla biti i kategorija književnoga junaka. Ana Radin piše da je „nemoguće izdvojiti jednu određenu psihosocijalnu kategoriju junaka zagarantovanu isključivo za trivijalnu književnost“, no upozorava da razlika „atributativnog tipa“ ipak ima (Radin 1987: 46). Junak trivijalne književnosti „nije skoro nikad individualizovan karakter, teško ponovljivih personalnih obeležja, već je, najčešće, tip, ne u starinskom realističkom smislu reprezentativnosti, nego u smislu jednoznačnosti i ponovljivosti“ (isto). Budući da je junakinja *zagrepčanke* psihološki vrlo razrađena te da je prikaz njezinih psihoemotivnih stanja temelj o kojem ovise ostali aspekti romana, o čemu će se detaljno tek pisati, roman bi se ponovno više približio visokoj

književnosti. Uz dosad razmotreno, nije naodmet podsjetiti se da je za trivijalnu književnost uobičajeno da češće podupire vladajući svjetonazor i moral no što ga propituje, dok je, obrnuto, za visoku književnost specifično da ga propitujući provocira, što je također jedno od obilježja *zagrepčanke*, koja je vrlo „provokativna po svojoj nedvosmislenosti“ (Vereš 2013: 149).

Za razliku od akademske, neakademska je kritika ipak naglašavala pozitivne aspekte *zagrepčanke*, svodeći se primjerice na naglašavanje „posebnog emotivnog naboja“ kojim tekst odiše ili „mahnitosti koja potiče čitatelja da, kad uhvati se čitanja, ne prestaje dok ne dođe do samog kraja romana“ (Žilić 2013: 5). Nadalje, izuzetnost *zagrepčanke* Saša Vereš vidi u Glumčevoj „težnji da bez lakiranja i pozlate progovori“ o razilaženju generacija prilikom kojega mladi zauzimaju poziciju buntovnika koji se opiru „matorcima“. Ističe, međutim, da mladi ipak ne čine homogeni kolektiv jednakih šansi za ostvarenje željenog života, već da su i oni stratificirani na „mamine sinove“ i „dečke s gradske periferije“ (usp. Vereš 2013: 147), koji, svaki sa svoje sudbinski predodređene početne pozicije, „šofiraju dosadu“ premda iz posve drukčijih razloga. Zagrebačka zlatna mladež okrivljuje svoje roditelje „jer su im sve dali i onemogućili ih da grizu i bore se“, dok su pripadnici zagrebačke periferije „svjesni da nemaju mogućnosti uspjeti“ pa svoju dosadu, nakon sati mukotrpnog fizičkog rada koji im ne priskrbljuje ništa više od pukog preživljavanja, neuspješno pokušavaju suzbiti u kafićima ili klubovima, jedinim mjestima na kojima se mogu susresti sa zlatnom mladeži koja tamo zalazi iz, prividno paradoksalno, istoga razloga (usp. Žilić 2013: 10). To ustrajanje u postojanju u sadašnjem trenutku bez nade u preokret koji bi donio bolje ili barem drugačije sutra Žilić povezuje sa svjesnošću junaka da „im preostaje samo ovo sada“ pa „umjesto mazohističkog žrtvovanja za druge, oni vjeruju u sebe, žele živjeti sada i uživati, jer to je jedina izvjesnost“ (isto: 8).

Generacijski konflikt i mladenački bunt zapažen u *zagrepčanki* kritika je, dakle, ponajviše čitala u ključu propitivanja socijalističkoga društvenog uređenja, ali i promišljanja subjektivnoga motiva ljubavi. Iščitavajući *zagrepčanku* kao roman čiji je naglasak na granicama između svijeta visoke i niske klase, kao jedan od markera te granice zamjećuje se i nepostojanje ljubavi između Marijane i Vanje (usp. Žilić 2013: 10; Vereš 2013: 148). Uvažavajući i navedene aspekte romana, u nastavku ovoga rada htjelo bi se pokazati kako je psihoemotivna trauma glavne junakinje također jedan od njegovih elemenata koji se ne bi smio zanemariti. Ta trauma pokazuje se kao glavni razarač, a istovremeno i glavni konstituens junakinjina identiteta.

Saša Vereš glavnu junakinju romana, Marijanu, vidi kao djevojku koja „živi bez filistarskih poštapalica“, kao onu koja „ne zna ugađati i (...) uživa upravo u divotama provizorija“ (Vereš 2013: 149), a „raspuštenost“ te, kako je naziva, „heroine“ tumači kao vid „slobode hirovitih, neshvaćenih i posrnulih“ te mu se ona čini „prihvatljivijom od uvredljive životne rutine, automatizma i ubitačna sivila“ (isto: 149 – 150). Žilić, s druge strane, upozorava da je kritika koja joj je prethodila previdjela uzrok takva Marijanina ponašanja, a ona ga iščitava iz traumatskog događaja (silovanja koje je Marijana proživjela kao maloljetnica). To je jedino mjesto na kojemu se roman *zagrepčanka* dovodi u vezu s traumom. Produbljivanje tako usmjerenoga čitanja romana, koje bi bilo senzibilizirano na sadržajne i izražajne signale tematiziranja posljedica traumatičnog iskustva, kakvo se namjerava poduzeti u nastavku rada, moglo bi između ostaloga biti još jedan argument kojim bi se *zagrepčanka* mogla čitati kao djelo koje nije sasvim isključeno iz domene visoke književnosti.

4. Teorija traume

Pojam „trauma“ izvorno je vezan za domenu medicine i medicinske znanosti, konkretno kirurgije, u kojoj je inicijalno označavao probojnu ozljedu tijela te je i sama riječ izvedena prema grčkoj riječi za ozljedu, ranu (usp. Laplanche – Pontalis 1992: 474–475). U *Rječniku psihoanalize*, uz objašnjenje pojma „trauma“, nalazi se i termin „traumatizam“ za koji stoji da označava „posljedice ozljede uzrokovane vanjskom silom na cjelinu organizma“ (isto). Pojavom psihoanalize oba su se navedena termina s fizičke razine prenijela na psihičku u značenju „snažnog šoka, proboja i posljedica po cjelinu organizma“ (isto). Kao takva, trauma je postala jednim od središnjih pojmova Freudove psihoanalize, u kontekstu koje je definirana kao „doživljaj koji duševnom životu u kratkom vremenu donosi tako velik porast podražaja da na normalno uobičajen način ne uspijeva ovladavanje ili prerada tih podražaja, iz čega moraju rezultirati trajne smetnje u energetske pogonu“ (isto: 475). Energetski pogon koji se podrazumijeva opisujući traumu tako je u vezi s takozvanim načelom konstantnosti slijedom kojega se količina podražaja koja djeluje na psihički aparat pokušava održati na što nižoj ili barem na razini konstante. Traumom potaknute smetnje u energetske pogonu onemogućavaju obnavljanje uvjeta za funkcioniranje načela ugone, jednoga od dvaju načela koji prema Freudu upravljaju psihičkim procesima, a koje za cilj ima izbjegavati neugodu koju proizvodi povećanje količine uzbuđenja (usp. isto: 215). Kako bi objasnio nastanak traumatskoga doživljaja, Freud je posegnuo za slikovitom usporedbom organizma i okoline sa „živim mjehurićem“ – „živi mjehurić zaklonjen je od vanjskih podražaja zaštitnim slojem, protupodražajnim štitom koji propušta samo podnošljive količine podražaja. Ako se probije veća površina tog sloja, nastupa traumatizam“ (Laplanche– Pontalis 1992: 475). Pod utjecajem traumatizma psihički aparat pokreće mehanizam protuzaposjedanja, obrambene radnje koja suprotnom silom djeluje na neugodu nastojeći se nanovo približiti načelu ugone (usp.: isto).

Za psihoanalitičko definiranje traume vezana je etiologija neuroze kao posljedice traumatičnih doživljaja koje je pojedinac iskusio u svojoj prošlosti. Te je događaje moguće datirati, a njihove su posljedice bolne (usp. isto). U procesu suočavanja s takvim događajima, kako naglašava Željka Matijašević, psihoanalizi je primarno sagledati subjektov doživljaj događaja, što se može postići reaktivacijom traume, prilikom koje se oslobađa patogeni višak afekta (usp. Matijašević 2006: 17). Kako bi došlo do abreakcije doživljaja, odnosno do reaktivacije traume, moraju se stvoriti objektivni uvjeti. Naime, svoju traumatičnost događaj

zadobiva „zbog vrlo samosvojnih okolnosti“ a koje su „osebujni psihološki uvjeti subjekta u trenutku događaja (...), činjenična situacija – društvene okolnosti, zahtjevi tekućeg zadatka – koja onemogućuje ili ometa primjerenu akciju (retencija), te, najzad, i nadasve, kako drži Freud, psihički sukob koji subjekta sprečava da u svoju svjesnu ličnost uklopi doživljaj (obrana)“ (isto: 476). O potpunoj zahvaćenosti subjekta traumatičnim iskustvom govori i činjenica da subjekt uvijek iznova rekreira mučno iskustvo, slično traumatskom događaju, što psihoanaliza naziva prisilom ponavljanja. Subjektovo svjesno izlaganje mučnim iskustvima psihoanaliza objašnjava „nastojanjem potisnutoga da se vrati u sadašnjost posredstvom snova, simptoma, odjelovljenja“ jer je izostalo razumijevanje (usp. isto: 371). Drugim riječima, rekreirajući iskustvo u sadašnjosti i budućnosti pojedinac pokušava obuhvatiti, shvatiti i izreći svoje neobuhvatljivo, neshvatljivo i neizrecivo traumatsko iskustvo iz prošlosti.

Za rasvjetljavanje fenomena traume, kao što pokazuje Matijašević, korisno je podsjetiti se na Freudovu prvu i drugu topiku kojom je načinio podjelu psihičkoga aparata (usp. Matijašević 2006: 41). Proučavanjem duševnog aparata prilikom analize snova Freud je uspostavio podjelu ljudske psihoemotivne strukture na nesvjesno, predsvjesno i svjesno. Jasno i dostupno svijesti jest svjesno koje „razmatra na temelju opažaja koje čovjek prima, a od percepcija koje do nas dopiru u duševnom aparatu ostaje trag sjećanja te funkcija vezana za taj trag – pamćenje“ (isto: 43). Nesvjesno je pak na posve suprotnom polu, ono „nema nikakva pristupa svijesti, osim kroz predsvjesno“ (isto), a upravo je taj prolazak nesvjesnog preko predsvjesnog u svjesno zadatak psihoanalize. Svojom drugom topikom Freud iznosi strukturu ličnosti koju čine id, ego i superego ili Ono, Ja i Nad-Ja. Id ili Ono odnosi se na „nagonska zaposjedanja koja traže rasterećenje“, a u kojemu „nema nijekanja ni vremenske određenosti te, najvažnije, nema izmjene u njegovu psihičku procesu koji je nastao prolaskom vremena“, u Onom „nema ni vrijednosnih sudova“ (isto: 51). S druge strane, ego ili Ja predstavlja razum, „shvaća se kao subjekt ili agens koji može slijediti vlastiti interes, interes Ja koji se sastoji u samoodržanju i prilagodbi okolini“ (isto: 45– 46). Superego ili Nad-Ja nastupa kao moralni čuvar ličnosti, onaj koji obnaša funkcije „samopromatranja, savjesti i održavanja ideala“ (isto: 51) i koji je „pod vladavinom (...) potisnutih impulsa koji su nam poznati pod imenom nesvjesnog osjećaja krivnje“ (isto: 49). Freud je Ono vezao za domenu nesvjesnog, Ja uglavnom za domenu predsvjesnog, a Nad-Ja svjesnog. Najslabijom karikom trijade Ono – Ja – Nad-Ja Freud je smatrao Ja opisujući ga kao negospodara u vlastitu domu koji služi trima tiranima – vanjskom svijetu, Nad-Ja i Onom (usp. isto: 52). Analizirajući funkcioniranje traume, Freud u njezinome temelju nalazi simptome fiksacije kojima je

pacijent vezan za određeno iskustvo svoje prošlosti, a koji su u domeni nesvjesnog (usp. Freud 2000: 290). Među predavanjima koje je Freud održao tijekom dva zimska semestra godine 1915./1916. te 1916./1917. jedno je posebno posvećeno fenomenu traume pod naslovom *Fiksiranje na traumu. Nesvjesno*. Između ostaloga, u tome predavanju iznosi da se bolesnik „svojim simptomima bolesti i u zaključcima koje iz njih izvodi zapravo vratio u neke određeno razdoblje svoje prošlosti“, a to vraćanje u prošlost u nemalom je broju proučavanih slučajeva išlo daleko u djetinjstvo, pa „čak i u doba svoga postojanja kao dojenčeta“ (isto: 291). Pacijenti koje je Freud liječio obavljali su određene prisilne radnje, one su u psihoanalizi tumačene kao simptomi fiksiranja na traumu, a da nisu znali odgonetnuti povezanost između prisilnih radnji i traumatskih iskustava iz prošlosti. Međutim, treba ostati jasnim da „same prisilne predodžbe i prisilni nagoni nisu nesvjesni, kao što niti izvršavanje prisilnih radnji ne izbjegava svjesnom zapažanju“ (isto: 295), već da su nesvjesni „psihički preduvjeti“ za takve radnje, koje psihoanaliza za cilj ima iz domene nesvjesnog pomaknuti u svjesno. Budući da simptomi nastaju na temelju nesvjesnih procesa, jednom kad se „njihovi nesvjesni preduvjeti učine svjesnima“, simptomi nestaju i otvara se put izlječenju (usp. isto: 297). Međutim, ono što dodatno otežava izlječenje od traume Freud je izložio u svom predavanju *Otpor i potiskivanje*. Prilikom pokušaja da se izliječi, da ga se oslobodi simptoma fiksacije na traumu i da se korijeni traume učine svjesnima, bolesnik „pruža grčevit, žilav otpor, koji traje tijekom čitavog liječenja“ (isto: 304). Zadatak je bolesnika da psihoanalitičaru riječima iznese sve što mu padne na pamet prilikom mirnoga samopromatranja, no bolesnik krši to temeljno pravilo psihoanalitičke terapije time što poneke motive ne verbalizira smatrajući ih nevažnima, suviše neugodnima ili indiskretnima (usp. isto: 305). Takvo kršenje pravila Freud naziva otporom koji objašnjava kao „karakteristične osobine bolesnikovog shvaćanja Ja, koje se upuštaju u borbu protiv željenih promjena“ (isto: 309), a čiji je intenzitet najjači u trenutku kada treba prijeći iz nesvjesnog u svjesno. Osim otpora, otegotna je okolnost izlječenju i potiskivanje koje Freud definira kao „patogeni proces koji nam se iskazuje kroz otpor“ (isto: 311). Kako bi što jasnije predočio sustav nesvjesnoga – preduvjesnoga – svjesnoga i pritom pobliže opisao otpor i potiskivanje, Freud poseže za slikovitom prostornom predodžbom. Sustav nesvjesnog predočava velikim predsobljem u kojem se nalaze duševni osjećaji. Za to je predsoblje vezana uža prostorija u kojoj prebiva svjesno. Ono što je ključno u odnosu tih prostora jest granica koja ih dijeli, a koju Freud uspoređuje sa stražarom koji simbolizira otpor i odlučuje koji će osjećaji iz predsoblja ući u užu prostoriju. U slučaju da su se osjećaji iz predsoblja, nesvjesnoga, uspjeli probiti do praga

uže prostorije, svjesnoga, te ako ih je stražar potisnuo nazad u predsoblje, „tada su nesposobni da postanu svjesni; zato ih nazivamo potisnutima“ (isto: 313).

Navedene Freudove topike i njihovo objašnjenje omogućuju jasnije viđenje traume preko njezina pozicioniranja u odnosu na topografiju i strukturu ličnosti – ona predstavlja „suštinsku prijetnju cjelovitosti subjekta“ (Laplanche – Pontalis 1992: 478) zauzimajući poziciju u prostoru nesvjesnog uzrokovanu procesima otpora i potiskivanja onemogućavajući tako funkcioniranje Ja. Unatoč cjelokupnoj zamršenosti prilikom razrješavanja traumatskog iskustva, ono se ipak može postići, no samo pod uvjetom njezine ponovne aktualizacije. U članku *Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema* Josipa Korljan upozorava na nužnost reaktualizacije pozivajući se na LaCapru koji je „naglasio nužnost prolaženja kroz traumu, njezino ponovno odigravanje, izvlačenje u područje svjesnog kako bi traumatizirana osoba napokon dobila priliku da se nosi s posljedicama strašnog događaja koji je doživjela ili kojem je svjedočila, da se trauma odigra pred očima drugoga, pred očima svjedoka“ (Korljan 2011: 419). Tumačeći problematiku odnosa traumatizirane žrtve i počinioca, Aleida Assmann iznosi razlike koje su specifične za oba člana te dijade. Kako se „traumatska iskustva patnje i srama samo se s velim teškoćama pripuštaju u pamćenje, jer se ne mogu integrirati u pozitivnu sliku koju pojedinac (...) ima o sebi“ (Assmann 2011: 89), tako žrtvinome svjesnom postaje nemoguće obuhvatiti nasilje i gubitak (usp. isto: 88). Dalje, temeljni paradoks traumatizirane žrtve Assmann nalazi u njezinu glasu – žrtva, s jedne strane, traži da se za njezinu traumu dozna, traži priznanje i etičku „zadovoljštinu“ u smislu osude zločina (usp. isto: 92– 94), a s druge strane, tome se iznošenju svoje traume opire (usp. isto: 89) već objašnjenim mehanizmima otpora i potiskivanja. Što se pak počinitelja tiče, oni teže da „postanu nevidljivi“ (isto: 98). Naime, kako žrtvina patnja ojačava sliku o sebi, počiniteljeva krivica prijeti da percepciju jastva razori, što je i osnovna razlika te dijade, stoga se krivica potiskuje, no drukčije nego u žrtve. Počinitelj poseže za potiskivanjem ne zato što krivnju ne može doživjeti, već stoga što je ne želi doživjeti – on krivicu odbacuje „pod pritiskom socijalnog afekta srama“ (usp. isto: 98). Assmann stoga nalazi da je počiniteljev cilj šutjeti, dok je sjetiti se i, konačno, izreći „terapijski i moralni cilj žrtve“ (isto: 99). Netom opisani dijadni odnos počinitelja i žrtve Assmann produbljuje uočavajući trijadnu formu nastalu prisustvom figure čija je uloga vanjsko vrednovanje traumatskog događaja, naime, prisustvom svjedoka (usp. isto: 102– 103). Assmann figuru svjedoka definira kao onoga koji je svjedočio traumatskom događaju i posjeduje legitimitet prokazivanja žrtve i počinitelja, a koji je traumatski događaj preživio, ili pak umro, kako bi taj događaj posvjedočio. Ne ulazeći

u fine razlike među tipovima svjedoka koje Assmann razrađuje, ovdje je dovoljno naglasiti da Assmann uvodi treću figuru kako bi istaknula da trauma traži svjedočenje jer je upravo ono okrenuto „protiv strategija i impulsa zaborava i poricanja“ (usp. isto: 112). Promišljajući književnost kao vid svjedočenja, Josipa Korljan u spomenutom članku konstatira da se na mjestu gdje „prestaje psihoanaliza, nastavlja (...) književnost“ (usp. Korljan 2011: 421) koja „apelira i na naše nesvjesno“ te „aktivira sposobnost za empatiju i djelovanje umjesto zgražanja, začuđenosti i identifikacije sa žrtvom, koja znači prijenos traume na sugovornika/čitatelja, a to je bolesno stanje“ (Korljan 2011: 415). Mjesto susreta psihoanalize i književnosti Korljan vidi u instrumentu kojim se trauma prorađuje – u zbilji je o traumi potrebno pričati, u književnosti ona se pripovijeda (usp. isto: 419– 420), bez obzira na to je li riječ o književnom djelu koje građu traume preuzima iz stvarnosti ili je pak crpi isključivo na temelju svoga, fikcijskog okvira. Za vrstu književnoga djela čiju tematsku okosnicu čini trauma Michelle Balaev koristi pojam „trauma novel“ odnosno roman traume koji promišlja u članku *Trends in Literary Trauma Theory*.

Kako je središnja tvrdnja suvremene teorije traume u književnosti da trauma izaziva nijemi strah uslijed kojega se identitet cijepa ili uništava (usp. Balaev 2008: 149), autorica traumu sagledava u ključu emotivne reakcije pojedinca na događaj koji je podražajno toliko snažan da dokida predtraumatsko poimanje jastva, s jedne strane, i standarde prosuđivanja društva koje ga okružuje, s druge (isto: 150). Termin „roman traume“, kako ga definira Balaev, odnosi se, dakle, na fiktivno djelo koje iznosi snažan gubitak ili intezivan strah na individualnoj ili kolektivnoj razini (isto) čije temeljno obilježje nalazi u prikazu načina na koji traumatični događaj dokida odnose unutar i izvan jastva propitujući temeljne pretpostavke moralnih zakona i socijalnih odnosa vezanih za specifična okruženja (isto: 160). Roman traume, prema Balaev, iznosi sliku pojedinca koji pati, sa svim specifičnostima te individualne traume. Pri tome autorica naglašava da je slika traumatiziranog pojedinca obojena tako da sugerira univerzalno ljudsko iskustvo, čime postaje „sveljudska“ figura (usp. isto: 155). Polazeći od postavki moderne teoretičarke traume Cathy Caruth koja tvrdi da trauma izmiče svakom pokušaju reprezentacije (usp. isto: 151), Balaev otvara put pomalo drukčijem viđenju već prihvaćenih atributa neizrecivosti i neobuhvatljivosti traumatskoga iskustva. Trauma, naime, zahtijeva da se raznovrsnost ekstremnih emocionalnih stanja u fiktivnom djelu artikulira odabirom narativnih postupaka kao što su opisi okoline, vremenski procijepi, tišina glasa protagonista, prešućivanje ili neiskazivanje eksplicitnih, grafički očekivanih detalja traumatskoga događaja (usp. isto: 159). U takvoj specifičnoj artikulaciji

traume kroz narativni književni tekst autorica kao karakteristične detektira i nelinearnu radnju romana te prekidane vremenske sekvence u službi naglašavanja kognitivnoga kaosa, psihičke zbunjenosti ili kontemplacije kao odgovora na traumu (usp. isto: 159) koja restrukturira protagonistovu percepciju sebstva i svijeta. Balaev ističe da se, osim u kontekstu predjezičnosti traumatskog iskustva, narativne elipse karakteristične za roman traume moraju sagledati i kao retoričke strategije kojima se u fikciji prenose traumatska značenja a među kojima povlašteno mjesto zauzima tišina, kao učinkovita narativna strategija, koja može kreirati prazninu u vremenu, pobuđujući u čitatelja osjećaj koji mu omogućuje da posredstvom vlastite imaginacije popuni to prazno mjesto zamišljajući što se protagonistu dogodilo ili se pak moglo dogoditi šireći tako značenje i posljedice traumatskog iskustva (usp. isto). Upućivanjem na navedene strategije Balaev je pokazala kako literarizacija traume nastoji postići njezinu iskazivost, čime je dovela u pitanje postavku o apsolutnoj nemogućnosti govora o traumi odnosno njezinoj predjezičnosti. S obzirom na navedeno, Balaev zaključuje da strategijama oblikovanja književnoga teksta autor nastoji otjeloviti nevidljive psihološke procese traumatskoga sjećanja ili disocijacije (isto) pokušavajući ih učiniti iskazivima.

5. *Zagrepčanka* kao roman o traumi

Zagrepčanka je roman koji su kritika i hrvatska književna historiografija dosad ponajviše čitale kao djelo koje tematizira dva zagrebačka klasna svijeta socijalističkoga razdoblja oslanjajući se pritom na iščitavanje njihovih temeljnih razlika. Roman se, naime, čitao s osloncem na pitanje buntovnog identiteta mlade protagonistice, generacijskoga konflikta između starih i mladih, mjesta što ga mladi likovi zauzimaju na sjecištu klasnih, socijalnih i kulturnih koordinata unutar generacijskih i međugeneracijskih mreža, mehanizama otpora i(li) priklanjanja strukturiranom svijetu normi, stiliziranoga jezika bliskoga spontanom govoru koji vrvi slengom i žargonom, a što je prije u radu detaljnije pokazano (v. 3. poglavlje).

Glavna junakinja romana, čija se perspektiva autodijegetičkoga pripovjedača zastupa u većemu dijelu romana, Marijana, potječe iz ugledne i imućne obitelji sa zagrebačkoga Tuškanca, čija je kći jedinica. Studentica je medicine čiji privatni život uglavnom čini prijateljevanje s razuzdanima pripadnicima zagrebačke zlatne mladeži. Prolazeći jednoga zimskog jutra ulicom, upoznaje mladića Vanju. Vanja je pripadnik radničke klase, sin jedinac koji živi s bolesnom majkom u trošnoj kućici na periferiji grada, u Dubravi. Teškim fizičkim radom u slagarni zarađuje za skroman život sanjajući o boljem sutra. Njegov prazan svijet kolotečine između rada i ispijanja piva s kolegom Čvarom nakon radnoga vremena čini briga o bolesnoj majci, kao i upuštanje u neobavezne seksualne odnose s djevojkama s periferije. Prvi susret i zaljublivanje dvaju mladih likova, Marijane i Vanje, jedan je od glavnih momenata radnje ovoga romana stoga što omogućuje detaljan uvid u psihoemotivno stanje protagonistice romana. Kako je namjera ovoga rada roman pokušati iščitati u psihoanalitičkom ključu analize i interpretacije traume fokusirajući se na protagonisticu, Vanjin će lik, kao i ostali likovi romana, biti analiziran i interpretiran onoliko koliko je potrebno s obzirom na oslikavanje Marijanina lika. Upravo će se pokušajem interpretacije protagonističnih psihičkih procesa nastojati dokazati kako je *zagrepčanka* ponajprije, a čemu se dosad nije pridavala pozornost, roman o traumi.

Fabularna linija prati razvijanje Marijanina odnosa prema vlastitu životu, misleći pritom na klasu koje je pripadnica, društvo kojega je član, obitelji koje je kći i, najvažnije, traume koje je rob. Kako bi se traumatsko iskustvo o kojemu *zagrepčanka* progovara pokušalo objasniti, onoliko koliko je to moguće s obzirom na attribute neizrecivosti i

neobuhvatljivosti koje psihoanalitička teorija pripisuje takvom iskustvu, smatra se krucijalnim poći od protagonističine prošlosti, s ciljem detekcije tipa traume uz identifikaciju žrtvina psihoemotivnoga stanja i prokazivanja počinitelja. Na to će se nastaviti analiza protagonističnih ponašajnih obrazaca i osjećaja u posttraumatskome vremenu, odnosno u vremenu pripovijedanja, prilikom čega će biti iznijeta i analiza odnosa likova koji su ključni za rasvjetljavanje posttraumatskih posljedica na lik žrtve.

5. 1. Trauma – nasilje nad čistoćom djetinjstva

Temelj ovoga romana psihoemotivna je trauma što ju je Marijana kao petnaestogodišnjakinja iskusila – bila je žrtva silovanja očeva prijatelja i kolege liječnika. Bunčajući u vrućici u stanju psihoneuroze Marijana izgovara svoje misli o traumi koju je u djetinjstvu proživjela: „... morat ću ti svakako sve ispričati sve kad sam bila mala što se sa mnom dogodilo (...) i kako je kad je to ono bilo ah da imala sam petnaest godina došao je tatin prijatelj da vanja tata ga je doveo sjećam se tada je sve počelo ...” (Glumac 2013: 27). Isprekidani tijek misli i naknadna prisjećanja teme o kojoj namjerava govoriti svjedoče o kognitivno-emocionalnom kaosu koji nastupa kao dugotrajna posljedica traume. Znakovito je da Marijana izgovara konstrukciju „što se sa mnom dogodilo”, na mjestu bi se koje možda mogla, uobičajenije, očekivati konstrukcija „što se meni dogodilo”. Takva specifična artikulacija misli drži se implicitnim signalom traumatske disocijacije pri čemu se Marijana ne može samopromatrati kao aktivni subjekt koji ima moć samoupravljanja, već se percipira kao pasivni objekt na kojemu je u prošlosti izvršeno nasilje koje je njezinu ličnost podijelilo na predtraumatsku i posttraumatsku. Osim toga, u citiranoj artikulaciji psihoemotivne rastresenosti tri se puta nailazi na riječ „sve”. Smatra se kako uporaba navedene neodređene zamjenice nikako nije slučajna. Ako je trauma neizreciva i neobuhvatljiva, ne začuđuje uporaba i ponavljanje riječi čije se značenje odnosi na nepreciziranu sveobuhvatnost, riječju, traumu koja se naglašavajući ponavljanjem pokušava izreći.

Sljedeće na što se želi svratiti pozornost identifikacija je počinitelja nasilja. Marijana jasno iznosi da je riječ o očevu prijatelju, a intenzitet mučnosti događaja raste s informacijom da je silovatelja kćeri doveo njezin otac. S obzirom na razjašnjeno u ovome romanu ulogu počinitelja zapravo dijele dva lika – lik oca i lik očeva prijatelja. Monstruozan čin Marijana uže veže uz oca nego uz silovatelja te otkriva motiv takvoga očeva postupka: „...ti si me prvi

podmetnuo zbog ugleda zar ne tatice tvom prijatelju tatice ja sam bila stepenica za tvoj ugled” (isto: 39). Bijes, tuga i gađenje koje osjeća naglašeni su sarkastičnim hipokoristikom „tatice”, koji koristi prilikom fingiranoga obraćanja ocu. Usporedba sa stepenicom koja je ocu poslužila za jačanje društvenoga i poslovnoga ugleda također odaje karakter Marijanina viđenja svoje uloge. Žrtvovanje vlastita djeteta instrument je kojime je otac postigao željeni cilj pa je u tom smislu Marijana metaforički bila stepenica do ugleda. S druge strane, motiv se stepenice može interpretirati i kao Marijanina identifikacija s doslovno gaženim objektom koji za žrtvu znači uranjanje u traumu, a za počinitelja uspinjanje. Sva mučnost uloge lika oca leži u paradoksu njegova postupka; onaj koji je svoje dijete moćnom roditeljskom ljubavlju morao štiti od zala svijeta, u njegove ga je ruke svjesno gurnuo, pa je razumljivo prije konstatirano kako je istinska figura počinitelja u svijesti traumatizirane žrtve upravo lik oca.

Na jedini detaljniji opis traumatskoga iskustva u smislu pokušaja prisjećanja mjesta i vremena događaja kao i samoga događaja, nailazi se u Marijaninu unutarnjem monologu: „bilo mi je petnaest godina tatin prijatelj poveo me na putovanje da li je to bilo na nekoj obali ili kraj nekog polja svejedno azurna obala ili jezero u normandiji bila je to neka fina soba vjetrić u zavjesama na vodi su se ljuljali čamci odsjaji teške vode veče verdi na vodi se više nisu ljuljali čamci mjesečina na dojki ruka to su čamci to su čamci gle voda se povlači tko se to smije tko je to rasuo smijeh po mojim bedrima tko je to razderao cvijet krv tatica” (isto: 36).

Navedeni citat svjedoči o žrtvinoj nemogućnosti prisjećanja traume, a što se ogleda u pokušaju detekcije geografskog smještaja događaja (Azurna obala, jezero u Normandiji) koji je prostorno nelogičan sugerirajući time da je za žrtvu nedohvatljiv. Osim mjesta, ni o vremenu događaja ne saznaje se mnogo. Međutim, posredstvom motiva večeri i mjesečine, koji su nokturalni, traumatski se događaj intenzivnije obavlja tamnim i teškim ambijentom. Nepreciziranje vremena i mjesta, ili pak nemogućnost njihova preciziranja, moguće je povezati s tišinom kao narativnom strategijom romana traume koja čitatelju otvara prostor za vlastitu imaginaciju (v. Balaev: 159) s ciljem upisivanja značenja onim dijelovima teksta kojima se, specifično za roman o traumi, traumatskome događaju približava, no nikad dokraja ne artikulira. Ipak, pozornije promatranje motiva i njihova interpretacija omogućuju djelomičnu rekonstrukciju i identifikaciju tipa traumatskoga iskustva. Riječ je o motivima ruke na dojci, smijeha rasutoga po bedrima, razderanoga cvijeta i krvi koji sugeriraju da je posrijedi seksualan čin, i to nasilan. Ovi bi se motivi mogli smatrati binarnima kad bi se prihvatilo da se motivi dojke, bedara i cvijeta odnose na žensko biće, točnije djevojčicu

Marijanu kao žrtvu nasilja, a motivi ruke, smijeha i razdiranja na muško biće, očeva prijatelja nasilnika. Tako podijeljeni navedeni motivi čine dvije motivske cjeline od kojih su za prvu karakteristične nježnost i nevinost, a za drugu okrutnost i nasilnost pri čemu je njihova poveznica motiv krvi. Taj motiv za prvu motivsku skupinu znači patnju, a za drugu užitak. Tako promatrano jasno je da je riječ o nasilnoj defloraciji mladoga ženskog bića gdje simbol razderanoga cvijeta predstavlja vaginu, a simbol smijeha koji je rasut po djevojčinih bedrima spermu, dok je krajnji rezultat sadržan u motivu krvi koji se sada može promatrati i kao simbol cjelokupnoga traumatskog iskustva. Posebno je znakovito da nakon pokušaja artikulacije svojega traumatskog iskustva Marijana izgovara riječ „tatica” što još jednom dokazuje kako njezina traumatizirana svijest mrežom asocijacija pronalazi put do prokazivanja krivca.

5. 2. Djetinjstvo – odrastanje u bolesti odnosa; figure oca i majke

Marijaninoj se identifikaciji oca kao krivca za traumatski doživljaj motivacija, osim u samom događaju, može prepoznati i u obiteljskim okolnostima u kojima je protagonistica od ranoga djetinjstva gradila identitet. Smatra se da su u kontekstu izgradnje protagonističina identiteta ključni opisi odnosa oca i majke, Marijanina uloga u spomenutom odnosu, model seksualnosti kojemu je kao dijete bila izložena i njegovo tumačenje te pojedinačni utjecaji obaju roditelja na Marijaninu psihoemotivnu (ne)stabilnost.

O očevu i majčinu odnosu retrospektivno pripovijeda sama Marijana: „moja majka i moj otac proveli su najveći dio života u šutnji ledeni zid stajao je između njih to više vrijedi za mog oca koji je podizao taj zid no za moju majku koja ga je vremenom dograđivala nešto više riječi bilo je možda u doba njihove ljubavi a moja majka još i danas ljubi mog oca pa im tako u raskoraku prodoše najbolje godine” (isto: 70). Već se u navedenom citatu naviješta nezdrava obiteljska atmosfera u kojoj je Marijana odrastala od svoga najranijeg djetinjstva. Uzrok narušenome odnosu Marijana vidi u nepostojanju komunikacije između oca i majke koje metaforički iskazuje sintagmom „ledeni zid” pri čemu se nameće zaključak da je začetnik, ili pak, uvjetno govoreći, krivac, takvoga stanja (opet) otac koji je „podizao taj zid”.

Marijanina percepcija roditeljskoga odnosa postaje kompleksnija, upravo uznemiravajuća, spoznajom o vlastitoj ulozi u opisanome odnosu: „sjećam se da sam kao malena spavala u njihovoj sobi i da je to onda za mene bio sami vrhunac sreće kasnije kada sam spoznala razlog zašto sam spavala s njima u sobi s gorčinom sam mislila na svoju davnu

sreću otac me je uzimao u sobu kako ne bi morao spavati s majkom sjećam se da se mama često noću prevrtala i budila da je zatim teško disala i tiho zvala tatu ne mislim time reći da je moja mama uživala u seksu ne jednostavno mislim da je tata premalo spavao s njom da joj je vremenom oduzimao sve ono što ju je činilo ženom i pretvarao je u stroj ...” (isto). Konfesionalnim tonom Marijana otkriva razočarenje s kojim se suočila spoznavši da je sreća koja ju je obuzimala bivajući sigurnom i osjećajući ljubav u prisutnosti obaju roditelja tek laž na koju se „s gorčinom” prisjećala. Osnovna potreba djeteta za roditeljskom ljubavlju, pažnjom i sigurnošću bila je iznevjerena razotkrivanjem nametnute uloge instrumenta čija je svrha bila posve suprotna prirodnoj želji djeteta a koja je osiguravanje kontinuiteta razdvojenosti roditelja kako na emocionalnoj tako i na fizičkoj razini, i to u intimnom prostoru bračne postelje. Na ovom se mjestu bitnim smatra uočiti da ju je „otac (...) uzimao u sobu” čime se podupire prije argumentirana konstatacija Marijanine identifikacije oca kao inicijatora razlomljenih odnosa kako u kontekstu odnosa oca i majke, točnije, supruga i supruge, tako i u onom oca i kćeri. Navedeni citat anticipira Marijanino zastupanje majčine strane, što će se u romanu eksplicitno tek otkriti prilikom protagonističine ocjene obiteljskih odnosa kao modela izgradnje identiteta: „žalila sam mamu i nekako nesvjesno počela mrziti oca ja sam tad kad sam malo odrasla samoj sebi rekla morat ću biti jako voljena a kad sam još više odrasla ponovno sam si rekla moj život neće proteći u šutnji mogu slobodno reći da sam rasla između dvije sante usred jednog tihog i krvoločnog rata koji još i danas traje samo što sam ja sad velika i tata zna da sam na maminoj strani pa zar se onda treba čuditi što je i u meni jedan veliki ledeni brijeg kada sam rasla između dvije sante” (isto: 71). Uspoređujući roditelje s dvjema santama između kojih bjesni rat, model obiteljskog odnosa u kojem drastično nedostaje ljubavi i komunikacije Marijana projicira na svoj identitet, koji simbolično iskazuje izrazom „jedan veliki ledeni brijeg”, čime pokazuje razumijevanje samoga početka razlomljenoga jastva kao produkta nezdravoga nametnutog modela. Jasno je, dakle, kako Marijanina mržnja prema ocu nije nastala tek nakon proživljene traume, već je njezin začetak nalaziv u ocjeni očeva ponašanja prema majci, no i prema Marijani samoj, o čemu će se detaljnije tek pisati.

Majčin je lik bitan za razumijevanje razmještanja obiteljskih uloga. Naime, iako tek dijete kojemu je potrebna zaštita, Marijanina se uloga djeteta obrće u onu za koju je prirodno da pripada majci – ulogu zaštitnice i tješiteljice pred razaračem čiju funkciju obnaša lik oca. Navedeno se obrtanje uloga možda ponajbolje razaznaje u Marijaninu i majčinu dijalogu koji vode očekujući očev povratak s poslovnoga putovanja: „tamo na onom zmazanom peronu dok

smo ga čekale srce mi je bilo nemirno kao naš žuti kanarinac a mama je stajala nekako suviše ukočena mrva lica s nekom zmijom zebnje u očima i dok smo šetale gore dolje baš pokraj male prodavaonice piva i tvrdih sendviča kao sam život ja je upitah

zašto su ti takve oči

malo me je strah reče mama

sve će biti majko u redu rekoh prvi put kao posve velika jaka osoba i sažalih se malo nad onom zmijom zebnje što je vidjeh u njenim očima” (isto: 78).

Marijanina je majka slab i pasivan lik, gotovo posve fokusiran na nedostatak vlastita ostvarenja u ulozi supruge, zanemarujući pritom imperative majčine uloge i, posljedično, dopuštajući gomilanje dodatnoga tereta brige na Marijaninim leđima koji ona pak, iako i sama u strepnji pred ocem, empatično prihvaća.

Osim slabosti zbog koje dopušta opterećenje vlastitoga djeteta, lik je majke bitan i za analizu Marijanina početaka shvaćanja seksualnosti. Bivajući noću odbacivanom od supruga, Marijanina majka proživljava histerične slomove koje Marijana, još kao malo dijete, promatra: „potom se tata vraćao u krevet lijegao na samu ivicu tako da sam se po neki put plašila da će se strovaliti eh imao je on dobar san i to kao da je još više razdraživalo majku koja se onda naglim pokretom znala dići upaliti noćnu lampu skinuti sve sa sebe i stati pred ogledalo

izvijala se u bokovima i kosu zadizala prema gore a jednom je naglo stavila ruku među butine i kažiprst zavukla u stidno mjesto tamo gdje sam ja imala svoju mahovinu oh kako se pri tom grčila sa nekim mahinalnim i gotovo luckastim smijehom na usnama koje su dahtale sve do onog trena kad bi mama ispustila neki tih krih i kad bi sve bilo gotovo

plašila sam se dalje gledati a i osjećala bih kako mi rumen stida polijeva lice pa bih se tiho odšuljala u krevet...” (isto: 73).

Gotovo groteskni prizori majčina histerična samozadovoljavanja pred zrcalom u Marijani su pobudili strah i stid. Navedeni protagonističini osjećaji nimalo ne začuđuju s obzirom na to da je riječ o djetetovu prvu susretu sa seksualnošću, preciznije, modelom ženske seksualnosti s kojim se tada identificirala, a na što navodi Marijanino razmišljanje o anatomskome mjestu gdje je majka „zavukla kažiprst” kao o istome onom mjestu na kojemu je Marijana „imala svoju mahovinu”. Smatra se kako nije potrebno dodatno razjašnjavati da je djetetov gotovo traumatičan prvi susret sa seksualnošću ostavio posljedice na Marijanino kasnije shvaćanje vlastite seksualnosti, riječju, seksualnosti po grotesknom majčinu modelu. Marijani, koja je svoju seksualnost identificirala s bolesnim, upravo histeričnim modelom, vlastita seksualnost postaje konfuzni, iskrivljeni element ličnosti koji će čin silovanja

pretvoriti u razaračku disocijaciju jastva. Drugim riječima, smatra se da je dodatni uvjet za Marijaninu iskrivljenu percepciju najintimnijega dijela jastva, kasnije obilježenoga traumom, začet u djetinjstvu kako se analizom projiciranja majčina modela seksualnosti pokušalo pokazati.

Dok su majčini postupci koji su negativno utjecali na izgradnju Marijanina identiteta nenamjerni, očevi su postupci prema kćeri namjerni. Osim što njezino prisustvo iskorištava kako bi izbjegao seksualni kontakt sa suprugom, a što je prije pokazano, iz očeva se govora o Marijani i njegoa obraćanja kćeri iščitava netrpeljivost. Čuvši očeve riječi upućene majci: „ti si bolesna i neuravnotežena uzmi lijek (...) u tebi ima nečeg luđačkog i ono dijete već poprima tvoj pogled” (isto: 73), Marijana ostaje zbunjena pa se, ne mogavši zaspati, pita: „šta je to strašno u mojim očima” (isto). Očeve se riječi mogu tumačiti u ključu projekcije negativnih karakteristika koje pripisuje supruzi na kćer pri čemu motiv očiju funkcionira kao motiv izjednačavanja bolesti, to jest ludosti. U drugom primjeru vezanom za motiv očiju zastupa se Marijanina perspektiva koja iznosi sljedeće: „dobro se sjećam očeve grimase prije no što će reći tvoja mama nosi jednu veliku nervozu u očima” (isto: 74). U ovom se citatu znakovitim drži očevu korištenje zamjenice „tvoja” u sintagmi „tvoja mama”. Smatra se, naime, da je uporaba zamjenice, bez koje obavijest može funkcionirati, namjerna, drugim riječima, opet s ciljem izjednačavanja supruge i kćeri po motivu duševne bolesti, konkretno, neuroze. Na temelju ispriopovijedanih obiteljskih odnosa Marijana zaključuje da u njihovu „domu nikada nije bilo bijede već samo užasa” (isto: 74) koji je, manipulirajući dječjim emocijama, stvarao otac, dok je majka zbog vlastite slabosti, možda i bolesti kao pitanja kojim se ovaj rad neće baviti, dopuštala izlaganje kćeri, misli se da se neće pretjerati ako se kaže, upravo sadističkim očevim poticajima za izgradnju Marijanine psihoemotivne nestabilnosti.

Putujući s majkom prilikom očeva poslovnoga odsustva, Marijana iznosi sjećanja na rano djetinjstvo: „ljupki brežuljci moga djetinjstva drobaro sa starom šljunčarom u onom zelenom zalivatku podno vinograda moje bake moje plave facelije i košnice koje su nalikovale na male gradove pune strpljenja (...) laki moj snu u ljetnom popodnevu među lišćem loze i bumbarevim himnama (...) moja jedina ljepoto što si kao tane projurila kroz vrijeme i pretvorila se u bolni tutanj uspomene” (isto: 76). Marijanino izravno obraćanje i prizivanje motiva prirode odišu divljenjem prema, kako kazuje, jedinom ljepotom koju je iskusila, no koja je ostala zatvorena u prošlosti i postala bolna uspomena prema kojoj osjeća duboku nostalgiju. Marijanin doživljaj vremena čvrstom je granicom podijeljen na ljepotu prošlosti koja joj je obilježila rano djetinjstvo i užas sadašnjosti s čije se točke prisjeća onoga

prije. Spokoj prošlosti postavljen je u snažan antitetičan odnos prema nemiru sadašnjosti opis čega slijedi odmah po prisjećanju na ljepotu ranijega djetinjstva: „baš tamo u onoj sobi s čijih zidova se cijedila vlaga a pod je bio žut i ispucan kao suho dno rijeke baš tamo nekako usred noći kad sam osjećala kako mi nešto siše kožu javila mi se neka čudna misao ispisana velikim slovima u mozgu

TOKU NE MOŽEŠ POBJEĆI

ne znam ni sama kako mi je došla ona riječ TOKU ali bila je za mene otkriće veliko kao neki kontinent tako da sam u onoj noćnoj jezi smogla i malo snage da se divim sebi a možda je ta misao došla iz vlage onih hladnih zidova koji su prvi put do tada u mom životu podvostručili saznanje o samoj sebi saznanje da počinjem s v j e s n o postojati da bit će da je sve to došlo iz mračnih ploha zidova koji kao da su postali ogledala u kojima sam naslutila neki užas svega onog što se skriva iza tamo negdje u mračnim prostorima i bezdanima što su se kao neka olovna voda širili i po mojim smrznutim zglobovima” (...) ili: „ja sam ponovo morala ponoviti samoj sebi da je moj tata velika santa i da TOKU NE MOŽEŠ POBJEĆI kome sam kasnije pokušala dodati još jednu veliku riječ što sam je našla u knjizi zlato džeka londona a zvala se SUDBINA” (isto: 76–77). Paratekstualno, velikim tiskanim slovima, naglašen zaključak do kojega je došla svjedoči o Marijaninu konačnome postajanju svjesnom. Naime, Marijanina svjesnost, također istaknuta, odnosi se na njezino viđenje vlastitoga postojanja u prošlosti, preciznije, ranijemu djetinjstvu, kao utočišta kojemu stalnim (pri)sjećanjima pribjegava s točke smještenosti u, za nju, prebolnoj sadašnjosti razrušenih obiteljskih odnosa. Svjesnost o uzaludnosti vlastitih bjegova u neponovljivu prošlost u njoj budi misao o nemogućnosti izbjegavanja onoga što se ima zbiti, onoga predodređenoga što naziva sudbinom. Valja naglasiti kako joj se takva misao javlja u ambijentu koji posve odgovara njezinome unutarnjemu stanju, a koji je opisan vlažnim, žutim, ispucanim, suhim, hladnim, mračnim, olovnim i smrznutim, naime, ambijentu koji funkcionira kao ogledalo njezina psihoemotivnoga stanja. Iako Marijana postaje svjesna vlastite pozicije, ipak se uočava teškoća prilikom pokušaja njezine artikulacije. Ovdje se misli na izraze „nekako usred noći”, „nešto siše kožu”, „neka čudna misao”, „ona riječ”, „neki kontinent”, „onih hladnih zidova”, „sve to”, „neki užas svega onog”, „iza tamo negdje”, „neka olovna voda”, koji sugeriraju nemogućnost jasnoga određenja vlastitoga postojanja na koordinatama prostora i vremena kao i zamućenost teških emocija koja otežava njihovo precizno izricanje. Nadalje, ponovno spominjanje oca kojemu Marijana pripisuje karakteristiku emocionalno hladnoga čovjeka u funkciji je anticipacije traumatskoga događaja. Smatra se da u korist spomenute interpretacije Marijanina govora o ocu stoji i zadnja rečenica poglavlja: “a ja sam onda ulazila baš u svoju

petnaestu godinu” (isto: 79), rečenica kojom se najavljuje trauma za koju krivca, kako je prije pojašnjeno, nalazi u ocu.

5. 3. Otac: lik perceptivnoga krivca

Iako je u kontekstu čitanja *zagrepčanke* kao romana o traumi najkompleksnije analizirati i interpretirati odnos Marijane prema sebi samoj, njezin je odnos s ocem također zanimljiv interpretativni izazov. Dosad je u radu ponajviše bilo riječi o njihovom odnosu u predtraumatskome vremenu protagonističine ličnosti uz detekciju oca kao krivca za proživljenu traumu. Osvrt na spomenuti odnos u predtraumatskome vremenu bio je nužan za precizniju interpretaciju odnosa u posttraumatskome vremenu na koji je u romanu stavljen naglasak.

U četvrtome poglavlju ovoga rada objasnio se odnos počinitelja i žrtve za koji se prvi jasni dokaz u *zagrepčanki* nalazi u sljedećemu dijelu romana: „shvaćate kolega ne znam šta se to s njom događa očajan sam da li što može učiniti moderna psihijatrija razumijete ona sve ima ona je oduvijek sve imala moja supruga i ja smo joj pružali sve radio sam kao crv ratovao sam ubijao sve sam činio da bih joj učinio život ljepšim (...) neka mržnja među nama je godinama ja ju ne mrzim ona mrzi nešto je u njoj kolega potisnuto nešto što je u tijesnoj vezi s vama neki ožiljak je u njenoj podsvijesti ne znam šta morali biste biti iskreni ne znam šta da vam kažem analizirao sam sve svoje postupke prema njoj morao bih razgovarati s vašom suprugom možda bolje ne“ (isto: 26).

Nakon Marijanina pada u stanje psihoneuroze, dijalogom oca i psihijatra započinje jasnije profiliranje očeva lika u kontekstu njegova odnosa prema Marijaninoj proživljenoj traumi. Uvjeravajući psihijatra da nije upoznat s uzrokom Marijanina stanja, pri čemu se predstavlja očajnim i željnim promjene kćerina stanja, otac zapravo himbeno preuzima ulogu potresene žrtve kojoj je cilj odriješiti se boli kćerine mržnje s kojom je suočena. Gradi se uzornim ocem koji je činio sve u roditeljskoj moći kako bi djetetu pružio lagodan i sretan život. Na psihijatrovu znakovitu konstataciju da je u Marijani „nešto što je u tijesnoj vezi“ s njim, a što psihijatrijskim rječnikom naziva ožiljkom u podsvijesti, otac poseže za još gnusnijom laži govoreći da je „analizirao sve svoje postupke prema njoj“ stvarajući tako prividan „alibi“ pred likom psihijatra koji u romanu nosi potencijalnu ulogu svjedoka. Na psihijatrov prijedlog da o Marijaninu stanju, time i o uzroku stanja, razgovara s majkom, otac

odgovara: „možda bolje ne“, rečenicom koja je bitna iz dvaju razloga. Prvo, psihijatrov razgovor s majkom ocu predstavlja prijetnju otkrivanja istine uslijed koje bi psihijatar postao legitimni svjedok traume. Drugo, izbor očevih riječi kao odgovor na psihijatrov prijedlog može se iščitati i kao implicitni verbalni signal čiji je cilj stručnjaka upozoriti na majčino labilno psihoemotivno stanje, čime bi se legitimitet njezina potencijalna iskaza poništio.

Nadalje, počinitelju je, prema Aleidi Assmann, svojstveno potiskivanje odnosno namjerno nesuočavanje s počinjenim, što počiniteljevo potiskivanje razlikuje od karaktera žrtvina potiskivanja (v. 4. poglavlje). Osim potiskivanja, za koje je potvrdu donio i prethodni citat, u liku oca prepoznaje se strah pred razotkrivanjem istine o prošlosti, koji eskalira do razine na kojoj otac panično poseže za prijedlogom o Marijaninu fizičkom udaljavanju: „buncala je o nekom vanji i nekim vašim prijateljima imala je petnaest godina šta se to dogodilo gospođo ne plaćite čovjek se liječi istinama ne obmanama dragi kolega mislim da bi joj trebao sanatorij da je pošaljemo u švicarsku (...) radi se o nekom slagaru to je nečuveno za moj renome u sanatorij u sanatorij ako treba i u ludnicu dosta mi je svinjarija već napravila“ (isto: 28).

Ne mogavši izdržati pritisak psihijatrovih pitanja, otac uz izliku o ugrozi društvenoga položaja, koja je istovremeno lažna i istinita, predlaže Marijanino liječenje u psihijatrijskoj ustanovi koja bi iz perspektive počinitelja trebala biti i geografski udaljena kako bi, mada prividno, smanjila intenzitet suočavanja s vlastitim zlodjelom. Drugim riječima, s porastom emocionalnoga naboja razotkrivanja počinjenoga počinitelj pod pritiskom potencijalnoga konačnog suočavanja s jastvom postaje introvertiraniji i pruža otpor prikrivanjem, kao što to, s posve drugačijim predznakom, čini žrtva traumatskoga događaja.

Uzroci Marijanina otpora psihijatrijskoj pomoći kompleksni su. Za rasvjetljavanje prepreka psihijatrijskoga liječenja pozornost valja svratiti na dva citata: „reci ja sam ti prijatelj tu je i kolega psihijatar imate zelene žablje oči vi ste žaba vi niste psihijatar i gadite mi se skupa s mojim taticom mi vam marijana želimo pomoći vi ste mesari vi ste mesari vi uvijek odrežete isti komad mesa i ostavite me na miru fućkam ja na vaše prazne riječi za vas su ljudi fasada vi možda mislite da sam ja bolesna vi ste u zabludi“ (isto: 26–27).

Također: „hoću da ti pomognem marijana hoću naš ugled šta bi rekli moji podređeni da znaju a sigurno već nešto znaju kćerka ravnatelja bolnice kćerka uglednog društvenog radnika

o tatice ne plači zbog ugleda friga se meni za njega znaš li ti nešto o duši znaš li ti o bolestima tijela onim iznutra šta ti tatice znaš zgrtati kintu biti licemjer ...“ (isto: 38–39).

Prvo što se uočava jest izjednačavanje oca i psihijatra po modelu liječničke profesije, što je povezano s društveno-profesionalnom pozicijom Marijanina silovatelja odnosno očeva kolege liječnika. Marijana iskazuje opće mišljenje o liječnicima kao onima koji su „mesari“, koji uvijek odrežu „isti komad mesa“, a za koje su „ljudi fasada“. Navedene riječi iz prvoga citata značenjski su paralelne s onima iz drugoga gdje Marijana pita oca zna li „nešto o duši (...) o bolestima tijela onim iznutra“. Riječ je, dakle, o Marijaninu otporu psihijatrijskoj pomoći, čiji se prvi uzrok nazire u projiciranju percepcije oca kao počinitelja traumatskoga događaja i stvarnoga silovatelja na lik psihijatra, koji stoga ne ostvaruje ulogu svjedoka traumatskoga događaja. Drugi se uzrok Marijaninu otporu nalazi u njezinoj predodžbi o karakteru liječničke pomoći kao one koja liječi samo fizičke rane ljudske „fasade“, tijela, bez mogućnosti, ili pak namjere, liječenja duševnih. Međutim, treći je uzrok najuže povezan s mehanizmom funkcioniranja traumatizirane svijesti i stoga najčvršća prepreka liječenju, a otkriva ga sama Marijana obraćajući se ocu i psihijatru riječima: „vi možda mislite da sam ja bolesna vi ste u zabludi“. Ovdje je pak na djelu mehanizam otpora koji ne dopušta prijelaz nesvjesnoga u svjesno jer takav psihički transfer, iako jedini put k izlječenju, onemogućuje borba Marijanina bolesnoga jastva sa željenom promjenom (v. Freud 2000: 304). Zadnje na što se u kontekstu iznesenih citata želi upozoriti jest očeva motivacija za Marijanino izlječenje, koja je briga za vlastitu reputaciju „uglednog društvenog radnika“, u čemu leži sve licemjerje njegova lika. Osim potvrde očeva licemjerja, sljedeći citat svjedoči o Marijaninu viđenju izlječenja od traume: „marijana oprosti kako da ti pomognem reci sve ću učiniti sašij mi himen tatice ti kao ginekolog to možeš hoćeš ili mi samo vrati onu godinu mislim da je to bila petnaesta godina mamice daj našem tatici maramicu on ne smije plakati zbog ugleda (...) monstrum monstrum“ (isto: 39).

Izuzetna se važnost za Marijanino psihoemotivno stanje očituje u njezinu snažno naturalističkom, grotesknom odgovoru ocu gdje ga odabirom izuzetno oštrih riječi, poglavito motiva himena kao onoga dijela tijela nad kojim je počinjena fizička trauma i koji je izravnim simbolom psihoemotive traume, nanovo podsjeća na krivnju za monstrozni čin i ponižava implicitno poručujući kako je strahota traume neizlječiva osiguravajući time recipročnu vječnost očeve krivnje.

Razvijanje Marijanina i očeva odnosa prati liniju eskalacije od mučne tišine u kojoj je sačuvana istina o traumi do izravnih verbalnih obračuna ogoljavanja istine iz perspektiva

počinitelja i žrtve. Najsnažniju sliku dinamike njihova odnosa donosi petnaesto poglavlje romana: „sad joj je bio potreban konačno on je dužan da joj bude potreban onda kada je njoj potreban (...) dok je pristavljao džezvicu na mali rešo u kutu ona vidje da je njegovo lice postalo vrlo mlohavo i da su ga isprekrižale bore neke patnje i muke umorio se i tako je ostario pomisli i dođe joj da se malo sažali nad njim šta ima nova mislim da sam u drugom stanju ruke su mu zadrhtale i to je ta novost kojom si me došla obradovati hrapavost se vrati njegovu glasu nisam te došla obradovati došla sam da mi pomogneš o kakva čast za mene moja ljubimica (...) vidjela je kako guta slinu i da mu baš nije lako i ona zaključí da se njen tata pretvorio u ruševinu (...) jer je tako gledajući ga u glavi počela povezivati neke vrlo čudne vezice kao na primjer da je taj umorni tvrdi čovjek ta mala ruševina što se zavalila u naslonjač konačno njen otac i da bi ona konačno već morala imati mrvu samilosti i dobrote prema njemu (...) i na koncu zar ona nije jača od njega (...) nije dalje mogla jer je vidjela kako se tata znoji i kako stavlja palac i kažiprst na kapke pa ih trlja kao da želi s njih otjerati neki vrlo ružni san kako ga je lako dotući pomislila je s kim i koliko je to već dugo je li s onim no drugi put mi već kasni menstruacija ali nije s onim jer on nije on on je vanja on ima svoje ime razumiješ to mi se desilo s nekim koga ti vrlo dobro znaš s jednim uglađenim postarijim (...) htjela bih da mi ti napraviš abortus (...) vidjela je kako mu je oko usana iskočila grimasa zaprepaštenja i kako mu je u očima sijevnula munja srdžbe (...) ti sloviš kao sjajan ginekolog no saberi se nije to ništa strašno ja sam izrasla iz tvojih ruku ti poznaješ svaki dio moga tijela odonda još dok je bilo vrlo malo a i dajem ti slušaš li me ti tata dajem ti priliku da se iskupiš ponavljam da se iskupiš (...) ti znaš da sam ja šef mucao je i da takvo što ne bih smio raditi osim toga to nije baš moralno da ja to radim shvati me ja sam ti otac“ (isto: 112–115).

Zatrudnjevši s očevim kolegom, Marijana se odlučuje na abortus te za izvršitelja pobačaja odabire svojega oca, ginekologa. Promišljajući Marijanin odabir oca za liječnika koji ima izvršiti abortus, a u kontekstu traume nasilne defloracije za koju je prokazan krivcem, dolazi se do zaključka o, nazovimo, simboličkome zatvaranju kruga traume. Naime, osjećajući da joj je dužan, Marijana od oca zahtijeva zahvat koji bi je, iz njezine perspektive, oslobodio posljedice vlastita promiskuiteta, što mu eksplicitno i osvetoljubivo napominje („to

mi se desilo s nekim koga ti vrlo dobro znaš s jednim ugladenim postarijim“, isto: 114), podsjećajući ga time na krivnju koju ima osjećati kao začetnik njezine traume i, posljedično, promiskuitetnoga ponašanja. Nadalje, pozornost valja svratiti i na Marijanino viđenje oca kao „umornoga, tvrdog čovjeka, male ruševine“, kao onoga koji živi s grozotom svijesti o počinjenome nasilju iako joj pokušava pobjeći, od te se svijesti ograditi otporom i potiskivanjem, kako je prije pokazano, a što se ovdje artikulira izlikom o poslovnoj poziciji i licemjernim moraliziranjem: „ti znaš da sam ja šef mucao je i da takvo što ne bih smio raditi osim toga to nije baš moralno da ja to radim shvati me ja sam ti otac“ (isto: 115).

Bitno je naglasiti da, iako svjesno očeva emocionalnog urušavanja, doduše, pod krinkom uspješnoga građanskog subjektiviteta, Marijanino traumatizirano jastvo ne može odoljeti posvemašnjem emocionalnom uništenju oca, prilikom čega naizgled trijumfira konstatacijom o sebi kao jačom, iako žrtvi, i njemu kao oličenju slabosti, onome koga je „lako dotući“. Komentiranim postupkom Marijana simbolički zatvara krug svoje traume, što je sadržajno najkoncentriranije u rečenici: „nije to ništa strašno ja sam izrasla iz tvojih ruku ti poznaješ svaki dio moga tijela odonda još dok je bilo vrlo malo“ (isto: 115). Naime, isti onaj koji je krivac za silovanje petnaestogodišnjakinje, a kojem se Marijana osvećuje promiskuitetom, bit će i onaj koji će se približiti dijelu tijela nad kojim je počinjeno bestijalno nasilje i vlastitim će rukama izvaditi fizički rezultat promiskuiteta traumatizirane kćeri. Upravo se netom komentirani moment radnje, s temom abortusa u temelju kao pokretaču verbalnoga sučeljavanja, smatra najintenzivnijim, istovremeno i najmučnijim, trenutkom dinamike Marijanina i očeva odnosa, odnosno njegova ogoljavanja.

5. 4. Prostitucija: prisila ponavljanja

Prisilna radnja kao simptom fiksiranja na traumu u Marijaninu se liku najjasnije očituje u ponašajnom obrascu prostitucije. Marijana se prostituira birajući za klijente isključivo one muškarce koji su prijatelji i(li) kolege njezina oca, što i sama eksplicitno otkriva u dijalogu s prijateljem Vladom: „mene nećete tako lako povaliti ja dajem tatinim prijateljima za lovnu oni to pričaju tati ti to znaš vladu“ (Glumac 2013: 24). Čini se kako Marijana uzima novac kako bi što vjerodostojnije zadovoljila formu takvog čina. Novac od prostitucije koristi za kupovinu, sudeći po materijalnom statusu, nepotrebne obučne kompenzirajući tako prazninu dosade koja ju obuzima: „dosadno je kada nemaš za što živjeti pucala bih u dosadu strijeljala bih je mogla bih kupiti čizmice izbrojala je tridesetčetiri tisuće

a stare cipele ostavila prodavačici pa šta imam lovu možda ti misliš da sam to isključivo zaradila kurvanjem samo ti misli u tvojoj glavici sad se stvaraju svakakvi filmovi imam starog lovaša bolja obitelj što ćeš imamo i bazen za plivanje i vlastiti brijeg na kojem se može skijati“ (isto: 21). Marijana se prostituira misleći da će takvim ponašanjem naštetiti očevu ugledu i osvetiti mu se za ranu iz prošlosti, za što je dokaz nalaziv u sljedećem citatu: „nisi me smio pljusnuti tatice ti znaš da ja to sve vraćam plačeš“ (isto: 39).

S druge strane, a što je za psihoanalitičko tumačenje važnije, valja istaknuti kako je prostitucija traumatska prisila kojom Marijana, kao žrtva silovanja, ponavljajući, reaktivirajući formu traumatskoga događaja, taj događaj iz svoga djetinjstva pokušava razumjeti, proraditi i obuhvatiti jer je ostao u području nesvjesnog. S obzirom na prije iznesenu Freudovu tvrdnju kako traumatizirani pojedinci nisu svjesni da je određena prisilna radnja potaknuta traumatskim događajem, Marijanino viđenje prostitucije kao instrumenta osvete ocu također može funkcionirati kao dokaz izostanka svijesti o vezi prisile ponavljanja i traume, a sve pod okriljem vlastite melankolije koju Freud definira kao „obilježje zatvorenoga procesa u kojemu je depresivno, samooptužujuće i traumatizirano sebstvo zarobljeno u kompulzivna ponavljanja, u vlasti prošlosti, suočeno s bezizlaznom budućnošću, ostajući narcistički identificirano s izgubljenim objektom“ (LaCapra 2001: 65–66). Nije naodmet dodati da se tumačenje prostitucije kao prisile ponavljanja pronalazi i u samome djelu, u rečenici koju lik psihijatra izgovara Marijaninu ocu konstatirajući kako je na djelu „prostitucija zbog nekih ožiljaka“ (Glumac 2013: 28).

Tezu da je uistinu riječ o psihičkom procesu prisile podupire i Marijanin osjećaj gađenja prema muškarcu s kojim se repetitivno upušta u seksualni čin, na što se nailazi već na prvoj stranici romana: „savila se među njegovim rahitičnim nogama kao veliko nepravilno slovo S a u modrom oknu već je bilo jutro

snijeg

obuzimalo ju je da joj pada među noge da je hladi hladi da je očisti od njegove prljave sperme što se kao krasta slijepila na rubovima pupka da joj zatim onako bijel onako čist uđe u maternicu u utrobu u smrznute žlijezde

snijeg htjede reći ali se on pomaknu i ona negdje na sebi osjeti njegovu karličnu kost odvratno pomisli zašto tu još uopće ležim i šta to tražim (...) neka njegova kost opet joj se zabode u kožu morala bih vrisnuti pljunuti morala bih ga ugristi u to njegovo trulo meso a snijeg je tako bijel bijel“ (isto: 13). Zamršenost prisile ponavljanja očituje se u kontradiktornom odnosu stalne abreakcije traumatskoga događaja, to jest želje za njim koja nije dostupna svijesti, i produkta toga ponavljanja koji se, iščitano iz navedenoga citata, pojavljuje u formi

Marijaninih osjećaja gađenja, nelagode, bijesa i tjeskobe. Marijanina je odbojnost prema muškarcu reprezentirana usporednim nizanjem motiva muškarčeva tijela i motiva zimskoga jutra. Muškarčevo je tijelo predočeno motivima rahitičnih nogu, prljave sperme, kraste, karlične kosti i truloga mesa koji pobuđuju dojam odbojnosti, ružnoga, pa možda i bolesnoga. S druge strane, modro okno, jutro, snijeg, hlađenje, čišćenje, bjelina i čistoća motivi su kojima je konstruiran ambijent eksterijera, svježeg i čistog, koji je u antitetičnom odnosu prema motivima muškarčeva tijela. Bitnim se smatra uočiti da Marijana muškarca ne percipira kao cjelovito biće, već da ga razlaže na anatomske elemente, i to upravo na one koji su u izravnoj vezi s proživljenom traumom. Isto čini s motivima koje iz okoline prirode želi premjestiti u vlastito tijelo kontaminirano promiskuitetom s ciljem konačnoga čišćenja na fizičkoj razini i oslobađanja na psihičkoj. Nadalje, glagolima „vrisnuti“, „pljunuti“ i „ugristi“ iskazana je agonija koju protagonistica proživljava zarobljena prisilom ponavljanja, čega je možda ponajbolji signal izraz „savila se“, koji priziva spomenutu zarobljenost, zarobljenost muškarčevim tijelom koje se može protumačiti simbolom bezizlaznosti iz kruga traume koja konstantnost svoje neuhvatljive prisutnosti osigurava mehanizmom prisile ponavljanja.

O kompleksnosti analiziranoga ponašajnog obrasca svjedoči i Marijanina reakcija na pohotni pogled prijatelja Vlade koji svoju seksualnu želju prema njoj nastoji prikriti: „uhvatila je njegov pohotni zeleni pogled među svojim nogama zatim bijeg bijeg na meštovića u kutu više je zadigla haljinu...“ (isto: 23). Iako se ne upušta u seksualne odnose s muškarcima koji nisu očevi prijatelji i(li) kolege, Marijana ne može odoljeti barem izazivanju muškoga seksualnog nagona zadizanjem haljine unatoč tomu što prema muškarcima osjeća duboko gađenje. Uzrok je tomu već prije spomenuta autopercepcija u vidu traumatskoga pasivnog objekta koji Marijana u svome posttraumatskom stanju produbljuje inzistirajući na očiglednosti vlastite seksualnosti, no sada s tom razlikom da ona postaje ta koja određuje uvjete i osobe kojima će dopustiti prodor u seksualnu intimu. Smatra se da je riječ o obrtanju odnosa moći koju protagonistica želi dohvatiti, naime, izokretanju uloga, uvjetno govoreći, žrtve i nasilnika. Bivajući svjesnom da je muškarcima seksualno intrigantna, Marijana svojim promiskuitetnim ponašanjem kreira iluziju moći i dominacije, što još jednom potvrđuje izostanak svijesti o funkcioniranju prisile ponavljanja.

5. 5. Vanja: ljubav u vidu mehanizama projiciranja i otpora

Prvi susret Marijane i Vanje odvio se neposredno nakon što je noć provela s očevim prijateljem prostituirajući se: „ulica ujutro u tuberkuloznom mračku tuga ulice prvi koraci u jedan uvijek isti dan

hej mala mogli bismo trgnuti za prvi snijeg

mogli bismo ti si barem iskren ti odmah kažeš mogli bismo trgnuti ti ne okolišaš ti si radnička klasa ona prava poštena jebena radnička klasa daj da trgnemo (...)

zaista ima gala smijeh i momak je čvrst zdrav vidi se da ga ne muči kontemplacija odvaljen od nebodera od toskanskih bregova ili naših dalmatinskih dalmatinac ne dijete grada periferija bijeda rata krpenjače čage u mračnim ćumezima mora da cure luduju za njim mamin ljubimac trideset mu je godina

uzvrćao je ispitivačkim pogledom sad nježno nevjerojatno to mi se već godinama nije desilo ima tamne oči u koje bi se moglo sunovratiti dolazi iz drugog svijeta a možda (...)

morala bih krenuti

a ni govora takvo nešto se rijetko dešava

vidi ga on trza na romantičnost mora da si svega bio željan i da od svoje dubrave nisi ni mrdnuo dalje (...) kažem da je ta tvoja dubrava na kraju svijeta i da si drzak što me pozivaš tamo (...) daj da mala pođemo

ne još ne nije smjela ono reći ne može sa svim ljudima jednako postupati“ (isto: 15– 16).

Marijanino promišljanje početka dana kao „uvijek istog“, dakle, onoga koji se u njezinu životu odvija po ustaljenoj shemi navika življenja u ropstvu traume, prekida Vanjin glas koji ju ne okolišajući poziva na piće, ne hineći pritom džentlmenski pristup, što Marijani dolazi kao novina neprijetvornosti koju objeručke prihvaća. Intrigirana takvim Vanjinim pristupom počinje ga promatrati. Za profiliranje Marijanina lika zanimljivo je promotriti kakvim ona vidi Vanju: čvrstim i zdravim, djetetom periferije, pripadnikom drugoga svijeta. Marijanino prvo zapažanje Vanjinih karakteristika odnosi se na specifičnosti pojedinca koje su u potpunoj suprotnosti prema onima iz njezinoga života, za kojima zapravo ona sama žudi. Dok je Marijana individua zarobljena u bolesti jastva, krhkosti i autodestrukciji, ona koja živi u centru grada lažnoga sjaja elite, Vanju doživljava kao pripadnika drugoga svijeta, no ne s naglaskom na, a na što bi se prvo moglo pomisliti, klasnu drugost koja bi u tom smislu bila bit njezina promatranja, već s naglaskom na onu razliku koja znači granicu bolesti i zdravlja nutrine. Takvo tumačenje podupire, iako se isprva može činiti kontradiktornim, snažna potreba njezina traumatizirana jastva obilježenoga ekscentričnošću da ga, procijenivši ga

„zdravim“, ponizi, za što odabire instrument izrugivanja njegovim materijalnim (ne)mogućnostima, nakon čega se, međutim, naglo prekorava zbog izrečenoga. Marijanino iznenadno samoispravljanje prilikom kojega Vanju izdvaja od ostalih ljudi s kojima je u kontaktu prvi je implicitni signal, doduše, još neosviještene, žudnje za zdravljem nutrine, odnosno za predtraumatskim jastvom. U tom je smislu Vanjin lik onaj koji Marijani omogućuje stvaranje asocijacijskih veza sa svojom predtraumatskom ličnošću, psihoemocionalno zdravom, kao onom koja joj je traumom oteta i za kojom žudi.

Marijanin susret s Vanjom otvara put istinskoj zaljubljenosti na koju reagira djetinje iskrenim smijehom: „vidim te prvi put ali ti mogu reći da si dobar komadić časna riječ šta se smiješ

smij se daj još malo imaš pravi smijeh

smijeh je curio nije znala zbog čega se zapravo smije

trebala mu je opaliti pljusku i kako je to samo meko rekao smij se još šta vi tamo za šankom blejite ja se uvijek smijem rano ujutro zapravo vi znate da se ja gotovo nikad ne smijem i da me je ovaj momak tu gotovo opčinio svojim glasom vi biste se popišali od smijeha u djetinjstvu smo mi to govorili začarobirati njegove oči postaju sve vlažnije i svjetlije dan u njima jutro zašto me tako gleda a ništa ne govori bože ja se još uvijek smijem usta su mi puna smijeha“ (isto: 16– 17).

Trenuci u kojima se smije na Marijanu djeluju istovremeno zbunjujuće i iscjeljujuće. Navikla na svoje melankolično stanje odjednom se suočava s vlastitom reakcijom oslobađajućega smijeha kojoj isprva ne može detektirati uzrok, što pobuđuje zbunjenost, a koju potom zamjenjuje spoznavanje početaka iscjeljujućega osjećaja zaljubljenosti. Navedena smjena osjećaja može se povezati s motivom Vanjinih očiju koje vidi kako „postaju sve vlažnije i svjetlije“ i koje ju asociraju na dan i jutro. Naime, Marijanina zapažanja o Vanjinim očima funkcioniraju poput zrcala u kojem se ogleda porast intenziteta pozitivnih emocija koje ju u njegovoj prisutnosti preplavljaju.

Nadalje, pozornost bi se ovdje htjela svratiti na značaj motiva zemlje s kojim Marijana poistovjećuje Vanju, a koji se proteže cijelim romanom: „ti si komad dobre stare zemlje smiješno ti je što te uspoređujem s komadom dobre stare zemlje ali ja ti kažem da je tako po tebi još ne oru gušjenice smrdljive civilizacije tebe još nisu preorali velim ti iz tebe mogu izrasti zdravi plodovi jesi čuo za frojda“ (isto: 17). I u ovom slučaju riječ je o Marijaninu zapažanju razlika između Vanjina i svoga identiteta. Motiv zemlje sadrži konotacije prirodnoga, nekontamiranoga, izvornoga i plodnoga, što su atributi koje Marijana pripisuje i samome Vanji. Posebna se važnost u tumačenju razlika među likovima primjećuje u

Marijaninoj metaforičkoj konstataciji da Vanju „još ne oru gusjenice smrdljive civilizacije“, čime se implicira kritika upućena funkcioniranju visoke klase kao kolektiva, no i osobinama pojedinih pripadnika elite koje je i Marijana članica. Međutim, takva kritika tek je okvir koji učvršćuje cilj značenja Marijaninih riječi, a koji se krije u glagolu „preorati“. Čini se kako uporabom toga glagola Marijana prešutno misli na proživljenu traumu silovanja koja je njezinu identitetu otela ono prirodno, nekontamirano, izvorno i plodno, čime se njezin identitet postavlja na dijametralno suprotan pol Vanjinu. Možda nije naodmet dodati da je glagol „preorati“ svršenoga vida što bi pak odgovaralo prije tumačenju konačnosti traumatskoga zaposjedanja subjekta (v. 4. poglavlje). Osim toga, iz perspektive razlika identiteta, znakovitim se drži Marijanino spominjanje „zdravih plodova“ i samoga Freuda, što s jedne strane, upućuje na njezino poznavanje teorije psihoanalize, što i nije začuđujuće budući da je studentica medicine, dok se, s druge strane, bitno za paralelizam motiva romana, time anticipirajući implicira abortus Marijanina neželjenoga, nezdravog ploda, ploda prostitucije kao traumatskoga tipa autodestrukcije, koji će tek postati tematskom sastavnicom djela.

K tome, Marijanina introspekcija traumatiziranoga jastva detaljnija je što se duže zadržava u Vanjinu društvu: „oh vanja zašto te nisam srela prije recimo dvadeset trideset pedeset stotinjak godina dok sam još bila mala i čista netaknuta i dok nisam uzimala uvažanim ljudima lovu iz prkosa pobune samo iz inata ...“ (isto: 18), gdje se negativno samoocjenjuje pri čemu nanovo iskazuje žudnju za svojim predtraumatskim jastvom, naime, „čistim i netaknutim“, nerazorenim traumom. Pored objašnjenoga, ovdje se nailazi i na žrtvinu percepciju vremena bez logičnoga okvira, što teorija traume drži karakterističnim za razoreno jastvo (v. Freud: 2000), pa tako Marijana kazuje da je neokaljana traumom bila prije „dvadeset trideset pedeset stotinjak godina“, čime je hiperboliziranje vremenskoga tijeka u službi naglašavanja psihoemotivnoga kaosa kao posljedice traume.

Međutim, iako joj Vanja u život unosi toliko željenu svježinu pozitivnih emocija, Marijana se toj promjeni ne može lako i konačno prepustiti. Razlog je tomu osjećaj zaljubljenosti koji, iako pozitivan, na Marijanino razlomljeno jastvo djeluje poput svojevrsnoga šoka, što se prepoznaje u sljedećem ulomku: „meni je već dosta te vode od suza i zaželjela sam se one jedrine i snage kao što je imao onaj

vanja

vanja

vanja

opet se pojavio nenadano kao pritajeni grč u tijelu i ona osjeti kako joj se nervoza migolji u dlanovima poput jegulje jer je njegovo lice bilo nejasno i mutno tek kao slutnja čežnje bilo je daleko to njegovo lice i kao da je stajalo na dnu nekog tamnog filtra slabašnog sjećanja što se dogodilo jednom vrlo davno u dobu bez mirisa okusa i boje bezvremensko je bilo to njegovo lice izgubljeno na rubu zimskog jutra kada je sniježilo (...)

ali je bilo izazova u tom licu onog slatkog izazova koji je skriven u mraku vlastite nade i koji se najednom ispružio kao snop svjetla

zbilja ona je do sada uvijek bila samo željna i bacala se u gladne porive posve pasivno i bezvoljno a sad je osjećala gotovo prvi put svoju vlastitu žudnju razapela se na njoj probudila se usred nje kao malo dijete zatečeno olujom u polju ...“ (isto: 86).

Nervoza koja ju preuzima nastupa kao odgovor na blijedo sjećanje Vanjina lica gdje „dno nekog tamnog filtra“, koje se može tumačiti kao poimanje svijeta koji ju okružuje kroz prizmu depresije, velikim dijelom onemogućuje pozitivno sjećanje. Prepoznavanju melankolično-depresivnoga stanja u prilog ide i ponovno zamagljivanje vremena koje se sada označava kao „vrlo davno u dobu bez mirisa okusa i boje“, kao ono koje je smješteno na neodređenom „rubu zimskoga jutra“. Ipak, jasno je da Marijana cijelim bićem želi zadržati emocionalnu povezanost s Vanjom kao onim koji u njoj pobuđuje nadu, simboliziranu snopom svjetla, u mogućnost dohvaćanja sreće.

Međutim, s obzirom na kontekst Marijanina psihičkoga stanja njezina bi se zaljubljenost u Vanju valjala promotriti i iz kuta jednoga od tipova projiciranja, i to idealizacije. Kako u članku *Projekcije – zašto svoje osobine pripisujemo drugima?* iznosi psihologinja Tomica Šćavina, čovjek je pri zaljubljivanju sklon projiciranju pozitivnih osobina. Takav tip projiciranja nastaje „zbog pomanjkanja osjećaja vlastite vrijednosti“ uslijed čega „pripisivanjem tih kvaliteta potencijalnom partneru i maštajući o ljubavi s njim“, onaj kojemu izostaje osjećaj vlastite vrijednosti, i sebe počinje percipirati vrijednim. Takav proces Šćavina slikovito naziva varkom koja „proizlazi iz toga što potvrdu i prihvaćanje tih svojih kvaliteta“ pojedinac nije „u dovoljnoj mjeri“ dobio „u djetinjstvu, unutar (...) obitelji“, pa potrebu za njima pokušava zadovoljiti preko „potencijalnog partnera - retuširanog sjajnom, idealizirajućom projekcijom“. Pored toga, autorica napominje da je „Sigmund Freud, koji se prvi ozbiljnije bavio konceptom projekcija, smatrao (...) da se projekcije ne događaju slučajno, već osoba koja projicira cilja na nešto što u maloj mjeri zaista postoji u drugoj osobi, a zatim to preuveličava“ (Šćavina 2014). Projiciranje idealiziranjem u *zagrepčanki* se najjasnije aktualizira Marijaninim sanjarenjem o Vanjinoj i svojoj zajedničkoj budućnosti: „da ljubavi moja ja te žudim dok prolazim kroz tvoju dubravu i mislim kako ću se u proljeće

čvrsto držati za tebe na tvojoj primi obuhvatit ću te vrlo čvrsto rukama a glavu ću nasloniti na tvoja jaka leđa i pustit ću da vjetar nosi moju kosu u jurnjavi tvoga srca učit ćemo se ljubavi u visokoj travi htjela bih da me poslije uzmeš u ruke i da me nosiš usnulu od strasti svejedno mi je gdje ćeš me odnijeti a kad se probudim tražit ćemo izvor u šumi i ja ću piti studenu vodu sa tvojih usta srkat ću je kap po kap kako bi se vječnost produžila ...“ (isto: 91– 92).

Signali idealizacije, koja je prije objašnjena iz perspektive psihologije i psihijatrije, u navedenom se citatu prepoznaju u pastoralnim motivima kojima se stvarni život projicira u idilični koji tek ima doći. Svoja sanjarenja Marijana prvo verbalizira motivom Dubrave kao njoj dalekoga i nepoznatoga svijeta kojim, za razliku od njezinoga, ne vlada nemoral. Motivom proljeća priziva se značenje ponovnoga rođenja, i to Marijanina, u kontekstu oslobođenja od melankolično-depresivnoga stanja u kojemu je zatočena, a time i mogućnosti izlječenja od traume, pri čemu bi ulogu liječnika preuzeo sam Vanja kao jedini koji bi je mogao ozdraviti. Nadalje, motivima ruku kojima Vanju čvrsto obgrljuje i glave naslonjene na njegova jaka leđa izražava se Marijanina potreba za zaštitom i sigurnošću koje joj nisu bile pružene u djetinjstvu (v. 5. 2.). Značajan je i motiv kose slobodno nošene vjetrom „u jurnjavi“ Vanjina „srca“ čime se implicira Marijanina spremnost podavanja svoje ženstvenosti ljubavi onoga kojega voli. Motivom visoke trave u kojoj će se dvoje ljubavnika „učiti ljubavi“ prenosi se značenje odvijanja ljubavnoga, seksualnog čina u idili prirode koja (neiskusne, dakle nevine) ljubavnike štiti od pogleda okolnoga svijeta osiguravajući time apsolutnu intimu. U kontekstu promišljanja seksualnoga čina značajna je slika Vanjina nošenja Marijane koja je „usnula od strasti.“ Nezainteresiranošću za cilj na koji bi je usnulu odnio naglašeno je Marijanino duboko povjerenje u Vanju, kao i njezina preokupiranost njegovom blizinom kojom se vanjskomu svijetu, konkretno prostoru, oduzima važnost. Idiličan motiv šumskoga izvora i motiv studene vode sugeriraju da je riječ o Marijaninoj potrebi vraćanja izvornome, iskonskome, čistome, što vidi u, kako je prije tumačeno, predtraumatskome jastvu. S tim u vezi važno je uočiti da su motivi kapi vode, kao izvornoga, paralelni s motivom Vanjinih usta, što se pak može objasniti identifikacijom Marijanina predtraumatskoga jastva s idealiziranim Vanjom. Drugim riječima, a kako je u navedenom članku objasnila i psihologinja Šćavina, uzrok Marijanine idealizacije Vanje nalazi se u njezinoj potrebi za dohvaćanjem vlastite vrijednosti koju joj je trauma perceptivno dokinula.

Osim u kontekstu netom analiziranoga fenomena idealizacije, ulomak koji podrazumijeva aluziju na Marijanin i Vanjin seksualni čin značajan je i zbog iznimne hipertrofije osjećaja koji Marijanu obuzimaju: „dodirivala je beskonačnost nultu točku

postojanja svijeta u kojoj se zemlja isprva divlje pokretala i po kojoj su u strasnoj ljubavnoj igri haraćili vatra i voda dok su vjetrovi i kiše glodali kamenje a led topio pećine (...) svjetlost juri brzinom 300 000 km u sekundi između dva otkucaja srca (...) tijelo joj se sapelo u grč a onda se u kratkotrajnoj eksploziji vriska opustilo smirilo i vrtnja svemira zaustavila se na neopranim zavjesicama prozora (...) ona nježno prevlači prste kroz tu sjenu tražeći ono blaženo mjesto u kojem će zauvijek ostati i usnuti jer se preobrazila u zlatokrilu djevojčicu koja kao da se tek sad rodila ...“ (isto: 99–100).

S jedne strane, Marijanino intimno prepuštanje Vanji dokazuje njezinu hrabrost u vidu istinskoga emocionalno-tjelesnog otvaranja muškarcu, odnosno suprotnomu spolu nakon proživljene traume silovanja. S druge strane, Marijana ne samo da mu se prepušta na emocionalnoj i tjelesnoj razini, već je njezino prepuštanje, baš kao što je slučaj s prije analiziranim autodestruktivnim ponašanjem u vidu prostitucije, vrlo intenzivno, čak ekstremno. Hipertrofija Marijanina unutarnjeg stanja postiže se uporabom izraza poput beskonačnosti, nulte točke postojanja svijeta, antitetičnih slika haraćenja vode i vatre, vjetrova i kiše koji glođu kamenje, leda koji otapa pećine, svjetlosti koja metaforički juri između dva otkucaja srca i eksplozije vriska, dakle, izraza koji zrcale izuzetno dinamično psihoemotivno stanje. Darija Žilić primjećuje da „Glumac nerijetko hipertrofira emocije svojih junaka, pa se Marijanini osjećaji uspoređuju s geološkim promjenama, a tijelo se poistovjećuje sa zemljom“, no da „treba istaknuti kako se Glumac ne boji niti posve patetičnih iskaza ljubavi, pa ljubavnici vlastiti užitak uspoređuju s dodirivanjem smrti i s beskonačnošću“ (Žilić 2013: 7), čemu svjedoči i sljedeći citat: „ljubljeni moj ako mi preostane vremena za sjećanje onda ću uvijek misliti na ovo jutro kada sam dodirivala smrt i beskonačnost istovremeno na duge sekunde koje su se rastvarale kao prostori po kojima sam trčala bosa naga skinuta čista rođena iz tvog toplog prigušenog daha“ (Glumac 2013: 101). Žilić smatra kako se „tako iskazani osjećaji (...) eksterioriziraju, pa se čini da se može, patetično rečeno, *mijenjati svijet*“ (Žilić: isto). Ovdje se, međutim, ipak drži kako nije posve riječ o patetizaciji ljubavi, već prije o iskazima kojima se Marijanina nada u mogućnost dohvaćanja sreće, možda i izlječenja, u naturalističkoj maniri ogoljuje kako bi se iskazao intenzitet njezine želje za promjenom koju ne može izreći, pa tako slika stoji namjesto riječi, što zamjećuje i Balaev (v. Balaev 2008: 159).

U vezi s prethodnom konstatacijom o ekstremnosti osjećaja koje protagonistica nije u stanju izgovoriti stoji sljedeći citat: „... mučilo me je što ti nisam ništa mogla reći jer su mi

usta bila puna pijeska cjelova a u grlu se ispriječila lopta straha da ću sve upropastiti ako kažem ijednu riječ da ću te zauvijek izgubiti ako ti velim da sam sretna (...) dobro je što me nisi pitao zašto sam zaplakala jer ti ne bih mogla objasniti da je to iz nemoći iz one neobjašnjive nemoći i tišine ljepote što te ščepa kao bolest... “ (Glumac 2013: 101). Marijana, dakle, razmišlja o osjećajima koje je htjela izreći Vanji, no koje ipak nije izrekla. Njezina šutnja, s jedne strane, proizlazi iz intenziteta pozitivne emocionalne rastresenosti, a s druge, iz strepnje da će sreća nestati ako je verbalizira, naglas prizna njezino postojanje, a što je u čvrstoj vezi s narušenom percepcijom jastva traumatiziranoga pojedinca, što će se detaljnije obrazložiti u sljedećem potpoglavlju.

5. 6. Zatvaranje kruga traume

Posljednje što bi se htjelo pobliže promotriti jesu smjene dinamike i intenziteta Marijanina psihoemotivnoga stanja u vidu nesvjesnih reminiscencija na traumatu koje se često oblikuju njezinim unutarnjim monolozima kao pripovjednom tehnikom koja omogućuje ponajbolji uvid u protagonističine introspekcije kojima je protkan cijeli roman.

Prvo, pozornost bi se željela usmjeriti na stresore, koje Hrvatski jezični potral definira kao „unutarnj(e) ili vanjsk(e) podražaj(e), događaj(e) ili situacija koj(e) pobuđuj(u) stres“¹. Stresori ili okidači čimbenici su koji aktiviraju protagonističine asocijacije na događaje iz djetinjstva koji se javljaju u formi sjećanja na postojanje u predtraumatskome vremenu, s jedne strane, a s druge, na događaje u posttraumatskome vremenu koje njezina disocijativna ličnost više ne može percipirati izolirano od traumatskoga biljega koji diktira oblikovanje njezine percepcije sadržaja unutar i izvan jastva.

Marijanin osjećaj nepripadanja, njezine drugosti, prepoznaje se (i) u odnosu s prijateljima, kako je već rečeno, zagrebačke zlatne mladeži koja slobodno vrijeme provodi razulareno, u seksualnim razvratnostima pod utjecajem konzumacije alkohola i droga: „bio je to list (...) bila je to samoća prstiju tuga (...) tko su oni troje u kutu što igraju čovječe ne ljuti se negdje sam ih vidjela prazna lica sanjarenje čežnja kad god to sviram dolazi mi pomisao na samoubojstvo raspeće ja sviram živim mrtvacima nije važno svaki ton svaki akord oštrica je u meso znaju li ta djeca patiti

¹ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

znaju li ta djeca misliti osjećati možda toliko godina s njima i osim navika ništa praznina otkuda tolika praznina putuje li ona genima iz krvi u krv iz tijela u tijelo sklopi kapke puknuše prostori potok na kojem je jednom prala noge šljunak na dnu bistrina (...) zatim se u tišinu uvuče šum vode puni se bazen neću to da slušam neću mislim na onaj potok (...) bože bože ako te ima molim večeras za malo tišine (...) skica za djetinjstvo šum vode oh kad bih opet mogla biti mala samo na trenutak sve bih radila drugačije (...) neumitni zakoni ograde kolac ranč oivičen kolcima i žicom da upravo tako to je život onda te nataknu na kolac vlastitog ranča oh moram misliti na vodu onog potoka na bistrinu koja protječe kroz vrijeme bez zaustavljanja kad bih bila voda kad bih bila potok kad bih barem bila pisac pa sve to zaustavila“ (isto: 48–49).

Iako okružena prijateljima povodom proslave svoga rođendana, Marijana se ne osjeća pripadnicom svoga društva. Mada slavljenička atmosfera podrazumijeva radost, na kraju krajeva, slavljenje života, Marijana svira melankoličnu, tešku skladbu čiji je „svaki ton svaki akord oštrica (...) u meso“ i koja u njoj pobuđuje pomisao o samoubojstvu. Nepremostivi jaz između svoga svijeta i svijeta svojih prijatelja iskazuje mišlju o prijateljima kao o praznim licima koje je „negdje (...) vidjela“ te oksimoronskim izrazom o njima kao o „živim mrtvacima“ koji su nesposobni osjećati skladbu koju svira a koja je u svojoj biti glazbeni izričaj srži njezina duševnoga stanja. Pitajući se „znaju li ta djeca patiti znaju li ta djeca misliti osjećati možda“, Marijana obrnuto zrcalno otkriva vlastite preokupacije patnjom, mislima i osjećajima, dok o prijateljima zaključuje da ih obilježuje praznina nedostatka patnje, praznina neosjećanja i nerazmišljanja. Međutim, opet obrnuto zrcalno, i Marijanu obilježuje praznina, no u njezinom je slučaju riječ o praznini kao rezultatu iscrpljenosti od borbe s vlastitim mučnim stanjem. Marijanina reakcija na okidač sadržan u čulnoj percepciji punjenja bazena vodom za zabavu razuzdane mladeži jest misaoni bijeg, i to u predtraumatsko vrijeme djetinjstva čiji je glavni motiv upravo motiv vode do kojega pak dolazi mehanizmom asocijacije. Motiv vode javlja se i na brojim drugim mjestima romana, i to uvijek kao znak čišćenja: „... tuš bi dobro došao tuš voda bi sve to oprala voda sve to čisti ...“ (isto: 36), a takvo se značenje posreduje i na ovome mjestu. Počevši metaforički promišljati život kao ranč ograđen kolcima koji simboliziraju opasnosti i patnje, a koji bi se u psihoanalitičkome ključu mogli iščitati kao simboli muškoga spolovila (v. Freud 2000: 163–164), i došavši do zaključka da čovjeka „nataknu na kolac vlastitog ranča“, Marijana samu sebe nanovo pokušava izbaviti od mučnih misli prizivanjem motiva vode koja znači čistoću, bistrinu.

Atributi vode, naime, odgovaraju identitetu njezina jastva u predtraumatskome vremenu, u koji uvijek nanovo pokušava pobjeći s pozicije posttraumatskoga jastva.

Posebno liričan moment romana prepoznaje se u ulomku u kojemu opisom okoline izranja sjećanje iz predtraumatskoga vremena: „mi smo dobili u zadatak da pronađemo izgublenu plavu faceliju na kojoj inače sjede pčele i bumbari i da je spremimo u herbarij ali bilo je teško pronaći plavu faceliju pa smo dugo lutali kao pravi istraživači ne videći kako u poljima sve manje ima žutih pjega i kako nebo postaje sve modrije i kako se oblaci brzo valjaju nošeni naglim ljetnim vjetrom čini mi se da sam ja najdalje odlutala kad nisam čula glasove koji su me pozivali ali nagnuta nad onim divnim zemaljskim sagom (...) u zanosu traženja facelije ja nisam mogla čuti glasove niti vidjeti kako je tamna sjena neba pala preko horizonta sve dok munja naježenim urlikom nije proparala moj zanos pa sam se najednom našla u čudu kako to da su sjenke na brežuljcima i kako to da su strašno daleki i kako to da sam sama samcata ispod ljutog neba koje samo što mi nije sjelo na glavu“ (isto: 87). Marijanino je sjećanje na netom izneseni opis potrage za facelijom u čvrstoj vezi s njezinom posttraumatskom žudnjom za Vanjom čega se dokaz nalazi u sljedećem citatu: „... sad je osjetila gotovo prvi put svoju vlastitu žudnju razapela se na njoj probudila se bespomoćna usred nje kao malo dijete zatečeno olujom u polju a to joj se jednom i dogodilo kad su išli na izlet s razrednicom...“ (isto: 86). Vodeći se konstatacijom Michelle Balaev koja nalazi da se traumom potaknuta ekstremna emocionalna stanja u romanu o traumi artikuliraju narativnim postupcima među kojima je i opis okoline (usp. Balaev: 159), uviđa se kako navedeni citat sjajno oprimjeruje autoričinu tvrdnju. Tumačenje, naime, senzibilizirano na implicitna značenja koja traumatizirana svijest posreduje tehnikom opisa okoline primjećuje semantički paralelizam između motiva polja, facelije, Vanjina lika, munje, dječjega zanosa i tame samoće. Prvo, motiv polja funkcionira kao poveznica dvaju iznesenih citata, a može se tumačiti samim životom koji Marijanu zatiče. Naime, spomen motiva polja u kontekstu Marijanine žudnje za Vanjom u posttraumatskome vremenu paralelan je s ponavljanjem toga motiva prilikom Marijanine potrage, žudnje za facelijom u predtraumatskome vremenu. Iščitani paralelizam implicira identifikaciju dvaju traženih objekata, Vanje i facelije, koju proizvodi Marijanino rascijepano jastvo u dvama vremenima vlastitoga postojanja. Marijanina identifikacija dvaju traženih objekata rezultat je okidača sadržanoga u Marijaninu osjećaju žudnje za Vanjom. Nadalje, posebno je znakovita atmosfera Marijanine potrage za žuđenim – u predtraumatskome vremenu, koje se posredstvom okidača zrcali u posttraumatskom. Riječ je o gradaciji koja prati spuštanje noći nad poljem u kojem djevojčica Marijana u zanosu

ljepote prirode traži faceliju i ne primjećujući vlastitu osamljenost u tmimi sve „dok munja naježenim urlikom nije proparala“ njezin „zanos“. Kako je već naznačeno prilikom tumačenja motiva kolca, i motiv se munje u kontekstu psihoanalitičkoga čitanja može tumačiti muškim spolovilom, naime znakom koji je temelj asocijacije na proživljeno silovanje. Motiv munje, dakle, dramatično dokida zanos ljepotom prirode u polju, ili životom, čime Marijaninu jastvu zarobljenu traumom sprječava nastavak potrage za žuđenim objektom, a time i dohvaćanjem toga objekta – facelije kao Vanje, odnosno, i u jednom i u drugom slučaju, žuđene sreće.

Neočekivane smjene protagonističina pozitivnoga i negativnoga psihoemotivnog stanja, osim u dosad tumačenu kontekstu okidača koji pobuđuju reminiscencije na traumu, rezultat su i kompleksnoga mehanizma otpora (ne)željenoj promjeni. Nakon osjećaja radosti i uzbuđenosti zbog nade u sretnu budućnost s Vanjom koja bi trebala nastupiti kao nov život koji će zasjeniti gorku prošlost, Marijanino se raspoloženje iznova drastično mijenja: „kupila je karanfile i nekako se mahinalno zaputi oktogonom a zatim prema gustom žamoru kafeterije žamor je sve više sjedao na njenu mučninu i ona nije znala što se to odjednom s njom dogodilo kao da joj je glava stajala naopako pa su joj i misli postale takve nekako se instinktivno pobunila protiv misli da se promijenila zato što je sreća vanju (...)

čula je već nekoliko puta svoje ime u sipljivom zraku kafeterije ali to kao da nije bilo više njeno ime i ta lica što su je pozdravljala bila su neprepoznatljiva deformirana i izlomljena u nekoj čudnoj proljetnoj svjetlosti

(...) bio je tu u pozadini i nejasni lik njene mame i šefovsko lice njenog tate a na kraju te preobrazbe kao visoki zid podigla se njena samoća koja kao da joj je izlazila kroz usta i taložila se tamo na drugoj strani ulice (...)

ništa ne kreće na bolje ništa se ne mijenja sve je samo iluzija one mrtve slike što kao negativ stoji utisnuta u našem tijelu i što se samo povećava kako naše tijelo postaje glomaznije i starije i taj sav pokret vani samo je sjenka jedne slabe nade da nas tamo u nekoj drugoj ulici čeka neki smisao sa veliko S jedna golema tuga ispružila se preko svih tih ulica (...)

i kako je to samo prokleta do prije pet minuta skakutala sam od radosti a sad tamo dolje uvalila se neka teška samoća nekakav bobičast strah i sva se znojim od tog leda što je u meni mučno mi je i povraća mi se ne to nije od konjaka ni od onog malog ćelavog jajoglavca što se zakvačio dolje (...) to je od ove proklete bespomoćnosti da ne možeš preokrenuti onaj negativ u sebi i dobiti onu pravu sliku svoje vlastite iluzije“ (Glumac: 119–120).

Signal koji otkriva da je riječ o djelovanju mehanizma otpora usmjerenoga promjeni nalazi se u tome što se Marijana „*instinktivno* pobunila protiv misli da se promijenila zato što

je sreća vanju“ (kurziv dodan). Njezina pobuna atribuirana je instinktivnom što se interpretira dokazom prije objašnjenoga funkcioniranja mehanizma otpora; onoga koji nastupa na vrhuncu mogućnosti realizacije promjene u životu traumatiziranoga pojedinca (kao i na vrhuncu mogućnosti premještanja traumatskoga događaja iz nesvjesnoga u svjesno posredstvom predsvjesnoga u kojemu se otpor pojavljuje). Jačanjem otpora prema promjeni jača i protagonističino ponovno poniranje u melankolično-depresivno stanje koje se u romanu manifestira Marijaninim osjećanjem mučnine, slikom glave postavljene naopako, a time i kaotičnih misli, neraspoznavanjem vlastitoga imena kao signala rascijepanoga identiteta, s jedne strane, i narušavanjem percepcije lica poznanika kao deformiranih i neraspoznatljivih, s druge, potom prisjećanjem nejasnoga majčina lica koji sinegdohalno upućuje na njezinu slabost i pasivnost u cjelini te strogoga očeva lica, lika autoritarnoga krivca te, na kraju, preplavlivanjem osjećaja posvemašnje samoće, rezultata nedostizanja promjene. Opet zahvaćena melankolično-depresivnim stanjem Marijana posve gubi nadu u promjenu, koju je njezino traumatizirano jastvo otporom odbacilo, u čemu leži sva kompleksnost narušene psihe, zaključujući da je „sve (...) samo iluzija one mrtve slike što kao negativ stoji utisnuta u našem tijelu“ te kako je „sav pokret vani samo (...) sjenka jedne slabe nade da nas tamo u nekoj drugoj ulici čeka neki smisao sa veliko S“. Marijana je svjesna svoje nagle promjene nagore, a uzrok joj pronalazi u „proklet(oj) bespomoćnosti“ zbog koje je onemogućena „preokrenuti onaj negativ u sebi i dobiti onu pravu sliku svoje vlastite iluzije“. Ponovno korištenje pokaznih zamjenica „onaj“ i „onu“ te motiva negativa utisnutoga u nutrinu bića i na ovom mjestu romana implicira neznanje o traumi, njezinoj neprelazivoj distanci do područja svjesnoga, što rezultira osjećajem bespomoćnosti zbog stalnih pokušaja osvještavanja prave slike jastva, koji se, priječeni mehanizmom otpora, pokazuju uzaludnim.

Na kraju, neopstajanje ljubavi između Marijane i Vanje, što se posljedično odražava i u Marijaninu nedosezanju unutarnje promjene koja bi generirala i vanjske, Darija Žilić nalazi u prepriči sadržanoj u klasnoj razlici: „Izvjesno je i da će uvijek postojati granice između dva svijeta, između Dubrave i centra Zagreba. Zato ljubav Marijane i Vanje niti ne može opstati. Na samom kraju romana Marijana rezignirano pristaje na neki blazirani izlazak s kolegom i time se vraća u svijet gornje klase kojoj pripada“ (Žilić 2013: 10). Ovim se radom, međutim, zastupa drukčije tumačenje koje se, u svjetlu do sada izloženoga, nameće po analizi protagonističina ponašanja u dvama momentima dijela analizirane radnje. Prvo, kako je Vanja od Marijanina oca doznao za njezinu trudnoću, osjećao se izigranim i iskorištenim te nije mogao smoci snage za oprost unatoč Marijaninim suzama kajanja, pa su posljednje zajedničke

trenutke proveli „šutke (...) slijepljeni bespomoćni na žalu svoje žalosti...“ (Glumac 2013: 143) nakon čega Marijana odlazi. Reakcija lika koji žudi za promjenom i koji je, još važnije, na promjenu istinski spreman, zasigurno bi bila energičnija, persuazivnija, s ciljem dosezanja žudene promjene. Mlaka Marijanina reakcija na suočavanje sa situacijom konačnoga rastanka od Vanje svjedoči o njezinoj psihoemotivnoj iscrpljenosti i prikrivenoj, neosviještenoj nespremnosti na istinsku promjenu. Drugo, problematičnim se smatra tumačenje Marijanina pristajanja na sastanak s očevim kolegom, koji Žilić vidi „rezniranim“. Kako bi se drukčije pokušao protumačiti taj segment radnje, koji je ujedno i sam kraj romana, iznosi se odgovarajući citat: „telefon je zvonio kao u panici
sjedila je odrvenjela u mraku i čekala da se vrate mama i tata (...)
mahinalno je zapjevušila kiši noću u džordžiji a zatim se usred songa tako histerično nasmijala da je sve bljesnulo u mraku
vidjela je jezik svog smijeha kao žuti izbljuvak
telefon je i dalje zvonio kao u panici
podigla je slušalicu
s druge strane žice otkotrljao se bariton tatinog prijatelja koji nije tražio tatu već nju marijanu
bariton joj šapnu u uho kako bi bilo dobro da baš sada noću skoknu u čatež na kupanje (...) i kako bi bilo više nego dobro da se kupaju goli jer je on već i rezervirao onaj mali bazen za ljubavne parove
halooo čujete me marijana
naravno dragi da vas čujem i evo dolazim svakog časa samo da potražim kupaći kostim
što će nam golica je bariton s one strane žice
da što će nam u pravu ste
onda za pola sata
odmah odmah odmah odmah odmah“ (isto: 145–146).

Suočena s Vanjinim odlaskom, propuštenom prilikom za promjenu, i s boli samoće koju je Vanjina blizina barem prividno bila razbijala, Marijana odustaje od borbe za ostvarivanjem sebe kakvom je bila u predtraumatskome vremenu. Konačno i presudno lomljenje njezina jastva prepoznaje se u mahinalnom pjevanju pjesme glazbenika Brooka Bentona *Rainy Night in Georgia*, čiji iskazni subjekt snagu za suočavanje sa životnim nedaćama crpi iz ljubavi voljene osobe. Marijanina je reakcija na glavni motiv pjesme histeričan ispad smijeha kao ironičan odgovor na vlastitu izgublenu utjehu, nakon čega nastupa njezin konačni psihoemotivni slom. S obzirom na analiziran tijek psihičkoga slamanja traumatiziranoga Marijanina jastva znakoviti su kako sadržaj tako i izraz odgovora koji

telefonski upućuje očevu prijatelju. U tom je kontekstu iznimno važno naglasiti da je esencijalan psihoemotivni aspekt traumatiziranoga pojedinca prema Shoshani Felman „ne samo neizbježnost svjedočanskoga poziva, kao udesa koji progoni svjedoka, već njegova spremnost da se upravo bavi udesom, da aktivno slijedi njegov put i njegov smjer kroz mrak, kroz tamu i kroz razlomljenost, bez mogućnosti obuhvaćanja cjelokupnoga opsega i značenja njegovih implikacija, bez potpunoga predviđanja kamo put vodi i koja je točno priroda njegove krajnje destinacije“ (Felman 1995: 31). Marijanin odgovor očevu prijatelju, dakle, upravo je suprotan od rezigniranoga. Svojim izrazom i sadržajem potenciranima čak petostrukim opetovanjem riječi „odmah“ Marijanin konačni odgovor implicira njezinu spremnost na prepuštanje sveprožimljujućem rasapu generiranome nikad izliječenom traumom, jedinu istinsku spremnost njezina traumom slomljena i zatočena jastva.

6. Zaključak

Uvažavajući dosadašnja čitanja Glumčeve *zagrepčanke*, namjera je ovoga rada bila osvijetliti još jedan aspekt toga djela koji se prepoznao u traumi kao njegovoj tematskoj okosnici i temeljnome pokretaču svih ostalih njegovih elemenata, kako na planu izraza, tako i na planu sadržaja. Čitanja usmjerena na provokativne teme generacijskoga konflikta i preispitivanja političke ideologije, koja u središte interesa stavljaju generaciju mladih kao kolektiv koji sjedinjuje zahtjevna potraga za novim istinama i identitetima, a razjedinjuje početna pozicija za konačnim ostvarenjem na tim istinama građenoga života, kao da su previdjela naglašeno individualiziran subjektivitet glavne junakinje romana koji se zapravo ne uklapa, barem ne u velikoj mjeri, u sliku kolektivizma obilježenoga otporom postojećemu društvenom poretku.

Nakon svega što je rečeno, u zaključku se pozornost želi svratiti na još jedan argument, o kojemu osim u uvodnoj najavi rada nije bilo riječi. Posrijedi je malo početno slovo u naslovu, koje djeluje kao još jedan paratekstualni signal koji upućuje na problematičnost i nekonzistentnost identiteta glavne junakinje. Taj se signal, s jedne strane, postiže s pravopisne razine koja protagonisticu individualizira u odnosu na kolektive kojima socijalno i generacijski pripada, a koji su prezentirani kao traumom nedotaknuti entiteti. S druge strane, promatrajući s leksikološke razine, on se ostvaruje svojevrsnom zamjenom najlogičnijih leksema, označitelja glavne junakinje – uporabom etnika namjesto antroponima kao znaka za individualni identitet. U tome bi se moglo iščitati izrazno aludiranje na sadržaj, na temu gubitka predtraumatskoga stabilnog identiteta, odnosno na dezintegraciju protagonističina Ja koje je generirala trauma.

Intrigantna tema psihoemotivne traume kao specifične, psihijatrijski legitimirane kliničke slike pojedinaca ili kolektiva proizašle iz njihovih realnih iskustava, prenijeta u književni tekst čini se još intrigantnijom zbog fikcijske naravi samoga teksta, pa se za interpretativno-analitički pothvat isprva može činiti neuhvatljivom. Međutim, imajući na umu riječi Michelle Balaev kojima iznosi da je junak romana o traumi oslikan tako da sugerira sveljudsku figuru koja nudi univerzalno ljudsko iskustvo (traumu) (usp. Balaev 2008: 155), u ovome se radu to iskustvo nastojalo iščitati iz sadržajnih i izraznih elemenata predloška koji je stavljen u središte interesa.

Za kraj, želi se naglasiti da je Glumčev naratološki otvoren kraj romana beskompromisno zatvoren za mogućnosti protagonističina oslobađanja od traume, za što se nalazi i autoreferencijalna potvrda u samome romanu, u kojemu junakinja kaže: „ (...) kad bih

barem bila pisac pa sve to zaustavila“ (Glumac 2013: 49). Ovaj roman može se prema tome shvatiti kao pokušaj prikazivanja (i zaustavljanja) traume. No, da se trauma, kako joj stoji i u definiciji, opire prikazivanju (i zaustavljanju), potvrđuje na svoj način i to da je Saška Mutić, profesionalna fotografkinja koja je Glumčev roman isprva jedino trebala prevesti na engleski jezik, kako sama kaže, „opsjednuta *zagrepčankom* gotovo trideset godina“², odlučila napisati svojevrsan njezin nastavak: *Dovoljno dobra: zagrepčanka 40 godina kasnije* (2016). Utjecaj romana o traumi na čitatelja, tema je kojom bi se možda mogao baviti koji drugi rad, no ovdje je dovoljno istaknuti zanimljiv pojedinačan utjecaj Glumčeve *zagrepčanke* na čitatelj(ic)e. Ovaj bi rad želio pridonijeti revitalizaciji čitateljske recepcije nekad iznimno popularnoga romana, i to u kontekstu promišljanja traume, što bi možda moglo uroditi nekim novim čitanjima toga iznimno intrigantnog teksta novije hrvatske književnosti.

² <https://akademija-art.hr/2016/05/02/a-saska-mutic-dovoljno-dobra-zagrepčanka-40-godina-poslije/>

7. Literatura

1. Akademija Art. 2016. [Razgovor sa Saškom Mutić.] Akademija Art, 2. 5. 2016, <https://akademija-art.hr/2016/05/02/a-saska-mutic-dovoljno-dobra-zagrepčanka-40-godina-poslije/> [pregled 21. 11. 2019].
2. Assmann, Aleida. 2011. *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
3. Balaev, Michelle. 2008. *Trends in Literary Trauma Theory*. U: Mosaic – an Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 41, br. 2 (149–166). Winnipeg: University of Manitoba.
4. Caruth, Cathy. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
5. Dabo, Emina. 2012. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. IV: S–Ž. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
6. Felman, Shoshana. Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching. U: C. Caruth (ur.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore&London.
7. Freud, Sigmund. 2000. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.
8. Glumac, Branislav. 2013. *zagrepčanka*. Zagreb: VBZ
9. HJP = *Hrvatski jezični portal*. <http://hjp.znanje.hr/>. s. v. *stresor* [pregled 14. 11. 2019].
10. Korljan, Josipa. 2011. *Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema*. Croatica et Slavica Iadertina. Zadar.
11. LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore&London.
12. Laplanche, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand. 1992. *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
13. Lasić, Stanko. 1977. *Problemi narativne strukture: prilog tipologiji narativne sintagmatike*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
14. Majetić, Alojz. 2008. Metaforom na metaforu. U: Ervin Jahić (ur.) 2008. *Živjeti kao čovjek: izabrane proze (1958 – 2008.)*. Zagreb: V.B.Z.
15. Matijašević, Željka. 2006. *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.
16. Mihaljević, Nikica. 2010. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. II. *Gl–Ma*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

17. Močnik, Rastko. 1987. Trivijalni ne-žanr: pornografski „roman“. U: Svetlana Slapšak (ur.) 1987. *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar UKSSO: Institut za književnost i umetnost, 84-113.
18. Nemeć, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
19. Pavićić, Jurica. 2000. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.
20. Pavlićić, Pavao. 1987. Pućka, trivijalna i masovna književnost. U: Slapšak (ur.) 1987: 73–83.
21. Peternai, Kristina. 2008. *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*. Zagreb: Školska knjiga.
22. Prosperov Novak, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti. Sjećanje na dobro i zlo*. Sv. III. Split: Marjan tisak.
23. Radin, Ana. 1987. Eventualne formalno-semantićke distinkcije: trivijalna i umetnićka književnost. U: Slapšak (ur.) 1987: 44–50.
24. Šćavina, Tomica. 2014. *Projekcije – zašto svoje osobine pripisujemo drugima?* <http://www.poticaj.net/?article=258>. [pregled 4. 11. 2019].
25. Vereš, Saša. 2013. Pogovor. U: Branislav Glumac. 2013. *zagrepćanka*. Zagreb: V.B.Z., 147–150.
26. Visković, Velimir. 1998. Pogovor. U: Branislav Glumac 1998. *Brijeg hijena*. Zagreb: V.B.Z.
27. Žilić, Darija. 2013. Esej o romanu *Zagrepćanka*. U: Branislav Glumac 2013. *zagrepćanka*. Zagreb: V.B.Z., 5–11.
28. Žmegać, Viktor. 1976. Kategorije kritićkog pristupa trivijalnoj književnosti. U: Viktor Žmegać 1976. *Književno stvaralaštvo i povijest društva: književno-sociološke teme*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 157–176.