

Nije bolest sve što boli ili o fenomenu traume u pjesništvu, glazbi i filmu novog milenija

Hiršman, Ema

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:741702>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-21**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Dvopredmetni diplomski studij Hrvatski jezik i književnost i Filozofija

Ema Hiršman

**Nije bolest sve što boli ili o fenomenu traume u pjesništvu, glazbi i
filmu novog milenija**

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2022.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Dvopredmetni diplomski studij Hrvatski jezik i književnost i Filozofija

Ema Hiršman

**Nije bolest sve što boli ili o fenomenu traume u pjesništvu, glazbi i
filmu novog milenija**

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2022.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio/napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 22. travnja 2022.



Ema Hiršman, 0122221323

Zapitah život, šta je u njemu prastaro. Neko davni odgovori mi: bol je prastara.

(Vesna Parun)

Sažetak

Ovaj rad govori o fenomenu traume u pjesništvu, glazbi i filmu novoga milenija na primjeru estetskih tekstova triju autorica – pjesništva Marijane Radmilović, pjesama glazbenog sastava *Punčke* i filma Hane Jušić *Ne gledaj mi u pijat*. Usmjerenost rada ženskom estetskom pismu uporište je pronašla u tezi Sanjina Sorela kako je *putanja patnje* s podlogom u etičkoj i psihološkoj krizi kao posljedicom *svijesti o izgubljenoj arkadiji subjekta* započela u 60-im godinama 20. stoljeća, a kulminirala u ženskom pjesništvu postmodernizma. Nadostavljajući se, nadalje, na tezu koja odražava *rodni kulturni dinamizam* ženske umjetničke produkcije – o šutnji ženskih autorica u glazbi i filmu 60-ih godina 20. stoljeća, rad promatra što se događa na tom produkcijskom području, dakle u glazbi i filmu u postmodernizmu, odnosno u novome mileniju. Fenomen traume definiran je teorijama Kirbyja Farella, Jamesa Bergera, Ulricha Baera, Ruth Leys, Sigmunda Freuda te Waltera Benjamina, a analiza korpusa potvrđuje tezu o traumi kao jednom od temeljnih identifikacijskih poetičkih obilježja postmodernizma u paradigmatiskim tekstovima pjesništva, glazbe i filma. Rad, također, replicira Sorelovoj tezi o stanju u ženskoj glazbi i filmu 60-ih tezom o suprotnome stanju u novome mileniju kada ženske autorice jednako aktivno nastupaju u oba medija, i to upisujući iskustvo traume kao identifikacijsko načelo blisko onome u pjesništvu.

Ključne riječi: *trauma, pjesništvo, glazba, film, intermedijalnost*

Sadržaj

| | |
|--|----|
| 1. Uvod | 1 |
| 2. Sondiranje korpusa | 3 |
| 2. 1. Pjesništvo Marijane Radmilović i poetičko-stilska obilježja 90-ih godina 20. stoljeća | 4 |
| 2. 2. Poetika glazbenog sastava <i>Punčke</i> | 6 |
| 3. Fenomen traume i njezine reprezentacije | 9 |
| 5.1. Pokušaj tumačenja pojma traume | 9 |
| 5.2. Trauma prema Kirbyju Farellu | 10 |
| 5.3. Trauma prema Jamesu Bergeru | 10 |
| 5.4. Trauma prema Ulrichu Baeru | 11 |
| 5.5. Trauma prema Ruth Leys | 11 |
| 5.6. Trauma prema Sigmundu Freudu | 12 |
| 5.7. Trauma prema Walteru Benjaminu | 13 |
| 6. Traumatsko u književnosti | 15 |
| 6. 1. Strategije upisa traume u korpusni prototekst | 15 |
| 7. Intermedijalno prožimanje fenomena traume | 20 |
| 7.1. Pjesništvo Marijane Radmilović i doticajne točke s glazbenim sastavom <i>Punčke</i> i filmom <i>Ne gledaj mi u pijat</i> – tematska i motivska razina te položaj subjekta | 20 |
| 7.1.1. Motiv žene | 26 |
| 7.1.2. Motiv vode | 27 |
| 7.2. Razina forme i figurativne reprezentacije traume | 28 |
| 8. Zaključak | 38 |
| 9. Literatura | 39 |
| 10. Prilozi | 43 |

1. Uvod

Ovaj rad govori o fenomenu traume u pjesništvu, glazbi i filmu novoga milenija na primjeru estetskih tekstova triju autorica – pjesništva Marijane Radmilović, pjesama glazbenog sastava *Punčke* i filma Hane Jušić *Ne gledaj mi u pijat*. Rad je uporište pronašao u tezi Sanjina Sorela kako je *putanja patnje*¹ s podlogom u etičkoj i psihološkoj krizi kao posljedicom *svijesti o izgubljenoj arkadiji subjekta*² započela u 60-im godinama 20. stoljeća, a kulminirala u ženskom pjesništvu postmodernizma. Nadostavljajući se, nadalje, na tezu koja odražava *rodni kulturni dinamizam*³ ženske umjetničke produkcije – o šutnji ženskih autorica u glazbi i filmu 60-ih godina 20. stoljeća, rad promatra što se događa na tom produkcijskom području, dakle u glazbi i filmu u postmodernizmu, odnosno u novome mileniju. Fenomen traume definiran je teorijama Kirbyja Farella, Jamesa Bergera, Ulricha Baera, Ruth Leys, Sigmunda Freuda te Waltera Benjamina, a analiza korpusa potvrdila je tezu o traumi kao jednom od temeljnih identifikacijskih poetičkih obilježja postmodernizma u paradigmatskim tekstovima pjesništva, glazbe i filma. Rad također replicira Sorelovoj tezi o stanju u ženskoj glazbi i filmu 60-ih tezom o suprotnome stanju u novome mileniju kada ženske autorice jednako aktivno nastupaju u oba medija, i to upisujući iskustvo traume kao identifikacijsko načelo blisko onome u pjesništvu.

Fenomen traume bit će promatran na svim strukturnim razinama, a naglasak će biti na usporednoj analizi predložaka na razini teme, subjekta, forme i stila. Metode koje će biti korištene metoda su citatnosti, teorija književnosti, lingvistička stilistika te teorije filma i glazbe.

U prvome dijelu rada bit će predstavljene poetičke i stilske odrednice korpusa – pjesnička poetika Marijane Radmilović u kontekstu pjesništva devedesetih, zatim glazbena poetika ženskog glazbenog sastava *Punčke*, s naglaskom na pjesnički opus, i filmska poetika Hane Jušić, odnosno filma *Ne gledaj mi u pijat*.

Nakon upoznavanja s konkretnim predlošcima na kojima će se temeljiti rad, prijeći će se na sam fenomen traume i pokušaj njegova definiranja iz perspektive filozofije, psihologije, sociologije i kulture teoretičara Kirbyja Farrella, Jamesa Bergera, Ulricha Baera, Ruth Leys i,

¹ Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo* (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2016.), str. 188.

² Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*, str. 188.

³ Isto, str. 179.

naravno, Sigmunda Freuda te Waltera Benjamina, kako bi ih se kasnije provjerilo u predmetnome korpusu.

Da bi se fenomen traume u korpusu koji je predmetom ovoga rada mogao objasniti, rad će se osvrnuti šezdesetak godina unazad, gdje je ishodište poetički sustavnije obrade ove teme te će u zasebnom poglavlju iznijeti uvid u strategije reprezentacije traume u tome korpusnom prototekstu.

U analitičko-interpretacijskom dijelu rada ranije će se navedene definicije i strategije provjeriti na predlošcima, kako bi se provjerila teza Sanjina Sorela o traumi kao dominantnom stilskom načelu postmodernističkog ženskog pisma.

2. Sondiranje korpusa

Marijana Radmilović prvom se zbirkom javlja krajem 20. stoljeća, glazbeni sastav *Punčke* počinje djelovati u prvome desetljeću novoga milenija, a 2016. nastaje film *Ne gledaj mi u pijat*. Ranije navedeni izvori traumom determiniranog subjekta reprezentiraju konkretni događaji ili odsutnost događaja. Događaj je ključan okidač traume koja nema vremensko omeđenje, nego se prolongirano implementira u različite aspekte estetskog teksta. U filmu *Ne gledaj mi u pijat* taj događaj izravno je prikazan, ali obiteljska trauma samo je projekcija kontekstualne. Za nastanak traume u pjesništvu i glazbi o kojima je riječ u ovome radu ne zna se točan (središnji) događaj koji je uzrokovao traumu, ali pratimo njezine manifestacije. U oba slučaja, kao i u prethodno spomenutom filmu, potrebno je istaknuti pojedinca – uglavnom je to ženski subjekt kao borac i buntovnik protiv sveprisutne malograđanštine, nepravde i primitivizma, osobito u manjim sredinama koje se i problematiziraju u ovim predlošcima. Ženski su subjekti u našem korpusu ključni jer su upravo žene najčešće žrtve stereotipizacije muško-ženskih odnosa, koja ženu prikazuje kao manje važnu, sporednu, onu čiji je glavni zadatak ostvariti se kao majka i domaćica te "sluškinja" muškom rodu, kao onu koja nema pravo na svoje mišljenje, a i ako ga ima, ono se ne smatra važnim, i kao onu koja sve prihvaća, pokoravajući se nekome „važnijem“ i „pametnijem“. Ženski subjekti u predmetnom korpusu ovog rada sušta su suprotnost svemu navedenom, u čemu je djelomice i izvor ili čak posljedica iskustva traume. Kao makrokontekstualnu informaciju, vodimo li se determinantom Michaela Riffaterrea⁴, treba napomenuti kako sve tri autorice dolaze iz manjih sredina (Vinkovci, Šibenik), što je potencijalno motivacijski kontekst za estetsku reprezentaciju iskustva traume. To je, dakako, zamijećena podudarnost koja se neće upotrijebiti kao interpretacijski relevantna informacija.

⁴ Riffaterre, Michael: *Stilistički kontekst*. Quorum V(1989), 5(28), str. 538–545.

2. 1. Pjesništvo Marijane Radmilović i poetičko-stilska obilježja 90-ih godina 20. stoljeća

Marijana Radmilović piše uglavnom kratke priče i pjesme, od kojih su mnoge objavljivane u *Književnoj režiji*, *Zarezu*, *Plimi*, *Quorumu* i *Riječima*. Prvu zbirku pjesama pod nazivom *Portreti nepoznatih žena* objavila je 1998. godine, a 1999. godine je za nju dobila i nagradu *Ivan i Josip Kozarac*. Godine 2003. objavljuje drugu zbirku pjesama, *Bolest je sve uljepšala*, te za nju dobiva nagradu *Dobriša Cesarić* za najbolju neobjavlvenu knjigu poezije. Ta nagrada dodijeljena joj je na prvim Danima Dobriše Cesarića u Požegi. Za tu zbirku dobila je i nagradu *Kvirin* za mlade pjesnike. Posljednju zbirku pjesama izdala je 2019. godine i ona nosi ime *Putovanje oko tijela*. Ono što povezuje sve tri zbirke pjesama motivi su tijela i tjelesnoga, povezani s mentalnim stanjima lirskog subjekta koji je uglavnom žena, o čemu Goran Rem kaže sljedeće: *Stihovi Marijane Radmilović gusto i profinjeno ispituju i samopropituju tijelo pjesničkog prostora. To se tekstualno tijelo vrlo prisno i blisko javlja kroz svojega nesigurnog govornika, izravno predstavljenog ženskog subjekta. Taj se ženski subjekt dakako kreće energijom jezika, sa ćutilno preosjetljivim tijelom. Ono se pak, to tijelo, u tematskom svijetu pjesme pojavljuje kao dominantan dio subjektivnog bića, njegova komunikacijska pretpostavka.*⁵

Marijana Radmilović, kao što se iz prethodnoga može zaključiti, počinje pisati krajem 90-ih godina prošloga stoljeća, kada se, kako piše Krešimir Bagić, stvara određeni pjesnički naraštaj koji uz nju čine i pjesnici kao što su Damir Šodan, Tatjana Gromača, Ivica Prtenjača, Krešimir Pintarić, Tvrtko Vuković, Katarina Mažuran i mnogi drugi. Ti pjesnici nisu imali određeno uporišno mjesto za svoju promociju, nego su uglavnom objavljivali u časopisima i zbornicima (kao što su *Godine*, *Libra*, *Zor*, *Aleph*, *Rijek*, *Homo volans* ili pak u kultnom *Quorumu*)⁶. Bagić, nadalje, zamjećuje kako, iako nastaje u vrijeme rata, taj pjesnički naraštaj uglavnom ne tematizira rat, nego svakodnevicu, a stil im karakteriziraju jednostavne i kratke rečenice, ironija i hiperbola, žargonizmi, s naglaskom na lirskom subjektu i osvještavanju vlastite pozicije, dok se pjesnički jezik desakralizira.⁷ Kao promjenu u odnosu na 70-e godine 20. stoljeća, Bagić uočava jezik koji postaje obično sredstvo komunikacije, odnosno napušta mistificirani prostor

⁵ Rem, Goran, »Žamor i intersubjektivno jedno u lirici Marijane Radmilović«, u: *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.), altaGAMA, Zagreb 2003., str. 51.

⁶ Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.* (Zagreb: Školska knjiga, 2016.) str. 121.

⁷ Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.*, str. 122.- 123.

iskustva.⁸ Kao promjenu tematske paradigme, on zapaža već spomenutu okrenutost bliskoj stvarnosti, situacijama s kojima se ljudi često susreću, događajima koji su jednostavni, ali i zamršeni, onima koji razaraju pojedinca ili čitave obitelji, kao što su bračna nevjera, život na rubu siromaštva, ispraznost dnevnih rutina, okrutnost zapadnog svijeta koja počinje prodirati u živote svih ljudi. Bagić takvu poeziju naziva stvarnosnom.⁹ Prema njegovim riječima, preteča takve poezije bio je Boris Maruna koji je počeo objavljivati još 60-ih godina 20. stoljeća.¹⁰

Omjerimo li poeziju Marijane Radmilović o Bagićeve opis stvarnosne poezije, pronaći ćemo tek djelomičnu sličnost jer njezine pjesme često uistinu imaju *stvarnosna* polazišta ili, bolje rečeno, imaju tek stvarnosna polazišta, dok im je motivsko-stilska nadgradnja prepuna metaforičko-simboličkog materijala.

Kada pogledamo podjelu novijeg hrvatskog pjesništva, kako navode Helena Sablić Tomić i Goran Rem, ona je uvjetovana vodećim književnim časopisima posljednjih desetljeća 20. stoljeća: a) *krugovaško pjesništvo/ književnost 50-ih, prema časopisu Krugovi*, b) *razlogaško 60-ih, prema časopisu Razlog*, c) *70-ih pitanjaško-offovsko pjesništvo/književnost, prema časopisima Pitanja i Off*, d) *80-ih kvorumaško, prema časopisu Quorum* te e) *bezčasopisno i bez skupne naljepnice od početka 90-ih do danas*.¹¹

Sanjin Sorel, pak, najmlađe hrvatsko pjesništvo, a to se odnosi na pjesništvo koje nastaje 90-ih godina prošloga stoljeća, dijeli na: *masmedijsko-kulturološko, mitopoetsko, neoegzistencijalističko, s podpoetikom ratnog pisma, te pjesništvo slikovnog mišljenja*.¹² Pjesništvo Marijane Radmilović određuje kao neoegzistencijalističko s naglaskom na tijelo kao fenomenološki obzor. Neoegzistencijalističko pjesništvo, kako piše Sorel, dio uporišta nalazi u pjesništvu razlogaškog modela, ali sama koncepcija umjetnosti im se razlikuje. Ono što je važno istaknuti jest istraživanje identiteta s ontološke i gnoseološke pozicije te uspostava njegova odnosa prema Drugome, ali i egzistencijalna pitanja.¹³ Sadašnjost i zbiljnost oznake su koje ih zanimaju, a njihovo je uporište sam subjekt spoznaje. Pjesnici inspiraciju pronalaze u

⁸ Isto, str. 124.

⁹ Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.*, str. 123.

¹⁰ Njegove pjesme vrlo su polemične i politične, a upravo stvarnost je ono što ga najviše inspirira i zaokuplja. Tako piše o domoljublju, hamburgerima, spolnim bolestima, terorizmu, filozofskim idejama i slično. Također, koristi kolokvijalizme, sklon je anegdota, a lirski je idiolekt ludičan i ležeran. (Isto, str. 124.)

¹¹ Sablić Tomić, Helena, Rem, Goran, *Hrvatska suvremena književnost od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća te dalje kroz prvo desetljeće 21. stoljeća* (Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, 2008.), str. 20.

¹² Sorel, Sanjin, *Isto i različito. Antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih* (Zagreb: vbz, 2006.), str. 117.

¹³ Sorel, Sanjin, *Isto i različito. Antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*, str. 127.

malim i svakodnevnim situacijama dok se u pozadini aktiviraju emocije straha izazvane ratnim zbivanjima. Tako razum često nadvaldava emocije, a lirski subjekt postaje rezigniran, ravnodušan, ponekad patetičan ili, kao u slučaju onoga Marijane Radmilović – lirično-kontemplativan, eteričan, dramatski autodestruktivan.

Kada je riječ o utjecaju na poeziju Marijane Radmilović, svakako treba spomenuti Danijela Dragojevića. Pjesnik, čiju su poeziju kritičari nazvali *poezijom oka*¹⁴, uvijek posreduje svakodnevne vizuale prepune neizgovorenog sedimenta, no kinetika njegova subjekta ono je što čitamo i u poeziji Marijane Radmilović, osobito kada je ta subjektova hiperaktivnost usmjerena na analitično pretraživanje zatečenoga i budućeg stanja.

2. 2. Poetika glazbenog sastava *Punčke*

Punčke su bile vinkovački punk/rock/indie glazbeni sastav kojeg su činili Lucija Ivšić (vokal i gitara), Goran Nježić (bubnjar) i Anja Tkalec (bas gitara). U dvanaest godina postojanja (2007. – 2019.) izdali su tri albuma i dvije glazbene ploče (*Sunčano s povremenom naoblakom*, *Ništa nije kako se čini*, *Robot koji hekla*, *Valovi*, *Vidimo se*), održali više od 450 koncerata u 20 država te izmijenili sedam članova.¹⁵ *Punčke* su nam u fokusu ponajprije zbog pjesničkog opusa autorice Lucije Ivšić. Prislonimo li čitateljsku rešetku na poeziju Lucije Ivšić, perspektivom dosadašnjih književnopovijesnih i poetičko-stilskih opisa, riječ je o pjesmama koje bi odgovarale stvarnosnoj matrici, no ono što ih razlikuje od pjesama sugrađanke Marijane Radmilović ironijska je stilizacija koja subvertira patos estetske reprezentacije ljubavi i patnje. Njihove pjesme su energične, a jednostavne, obiluju motivima iz svakodnevnog života. Neke od njihovih najpoznatijih pjesama su *Ako se rumenim*, *Pustinje*, *Ništa nije kako se čini*, *Prije spavanja*, *Sjene*, *Iz dana u dan*, *Ocean*, *Ples*, *Ritam kaosa*, ali i mnoge druge.

Kako pišu Jukić, Rem i HIKOS MASH-UP, *novomilenijski (se) rodno simboličan – ženski glas Punčki (pseudo)kategoričnom repetitivnošću otima strahu od globalizacijskih trendova*

¹⁴ Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.*, str. 125.

¹⁵ Neki od istaknutijih nastupa ovoga glazbenog sastava svakako su nastupi na Sziget, Eurosonicu, Terraneu, EXIT festivalu, SuperUhu i tako dalje. Nastupali su na čak dva kontinenta te stekli obožavatelje diljem svijeta. Nominirani su i za MTV europsku glazbenu nagradu za najboljeg izvođača MTV Adrije, a svoje albume izdavali su u diskografskim kućama CEREAL RECORDS i LAA. (Mrežna stranica <https://ravnododna.com/puncke-oprostajni-intervju-u-hrvatskoj-brzo-dodes-do-plafona-i-pocnes-se-vrtjeti-u-krug/> (pristupljeno 24. listopada 2021.)).

zatiranja individualiteta, elaborira psihogram 21. stoljeća te naročito prokazuje neučinkovitost masmedijskih self-help sugestibilnih diskursa u saniranju subjektivitetne krhkosti proizvedene silovitošću i prekomjernošću sociokulturalnih i masmedijskih senzacija¹⁶

¹⁶ Jukić, Sanja, Rem, Goran, HIKOS MASH-UP, *Osječka mediostilistika* (Osijek – Zagreb: Meandarmedia, 2020.), str. 75.

2. 3. Filmska poetika Hane Jušić i njezin film *Ne gledaj mi u pijat*

Film Hane Jušić nije slučajan odabir ovoga rada – riječ je o poetici koja je ponovno vrlo bliska stvarnosnoj poeziji u književnosti – njezini filmovi mogu se okarakterizirati *hiperrealističnima*¹⁷, a variraju manje-više istu temu – *tih, prigušeni teror unutar četiri obiteljska zida*.¹⁸ Ta je tema u ovom filmu predstavljena kroz skučenost prostora i autodestruktivnu žensku interpretaciju patrijarhata, uz sve posljedice što ih ima po opstanak intelektualno superiorne svijesti ženske junakinje. Višestrukost traumatskoga – urođenoga i stečenoga, traumu na neki način decentralizira, odnosno iskustvo traume raspršuje se na različite likove čija trauma proizvodi traumu Drugoga.

Ne gledaj mi u pijat prvi je dugometražni igrani film Hane Jušić. Film je izašao 2016. godine, a premijerno je prikazan na 73. Venecijanskom filmskom festivalu u natjecateljskom programu *Dani autora*. Na istom festivalu je i osvojio nagradu FEDEORA-e za najbolji europski film. Osim te nagrade, film je osvojio još pet nagrada na Filmskom festivalu u Puli: *Zlatna arena za režiju* (Hana Jušić), *Zlatna arena za najbolju glavnu žensku ulogu* (Mia Petričević), *Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu* (Arijana Čulina), *Zlatna arena za kostimografiju* (Katarina Pilić) te *Nagradu Oktavijan*¹⁹. Osim tih pet nagrada, film je osvojio i *Priznanje ocjenjivačkog suda Mladi Filmofili* za najbolji hrvatski dugometražni film te mnoge druge nagrade tijekom 2017. i 2018. godine (primjerice nagradu *Posebno priznanje žirija na Međunarodnom filmskom festivalu goEast 2017.* u Wiesbadenu, *Nagradu za najbolji igrani film* na Međunarodnom filmskom festivalu Crossing Europe 2017., *Nagradu za najbolji narativni film* na NIFF Nordijskom Međunarodnom Film Festivalu 2017. u New Yorku itd.).

Film prati pomalo disfunkcionalnu obitelj Petković koju čine roditelji Vjera (Arijana Čulina) i Lazo (Zlatko Burić) te djeca Marijana (Mia Petričević) i Zoran (Nikša Butijer). Majka je nemarna i neodgovorna, sin nesposoban i dezorijentiran, a otac doživljava moždani udar te ostaje nepokretan i ovisan o tuđoj pomoći koja „pada“ na Marijanu kao jedinu sposobnu i aktivnu članicu obitelji. Marijana je, također, i jedina koja radi u obitelji te pronalazi dodatni posao kako bi prehranila obitelj i pomogla u skrbi za oca. S obzirom na cijelu tešku situaciju u

¹⁷ Pavičić, Jurica, 'NE GLEDAJ MI U PIJAT' Najbolji hrvatski film u posljednjih desetak godina, Jutarnji list, 4. rujna 2016. (pristupljeno 11. lipnja 2022.)

¹⁸ Isto

¹⁹ Mrežna stranica <https://havo.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/ne-gledaj-mi-u-pijat> (pristupljeno 29. studenog 2021.)

kojoj se Marijana nalazi, ona počinje tražiti način da se oslobodi tereta koji nosi na sebi te se, žudeći za slobodom i opuštanjem, prepušta možda nepromišljenim postupcima i situacijama kako bi doživjela neka nova iskustva, daleko od obitelji koja je uzrok svih njezinih nemira i teškoća.

Poetika Hane Jušić ima i neke elemente filmskoga neorealizma, osobito u prikazu neuljepšane, autentične svakodnevice i odabiru socijalno marginaliziranih likova, čiji su odnosi i pojedinačne perspektive lišeni patosa melodrame.²⁰

3. Fenomen traume i njezine reprezentacije

5.1. Pokušaj tumačenja pojma traume

Prije nego ga primijenimo na čitanje estetskih tekstova, pojam je traume potrebno pokušati definirati, odnosno obuhvatiti moguća značenja.

U rječniku je moguće pronaći tri definicije:

1. *pat. ozljeda, posebno ona izazvana iznenadnom fizičkom silom.*
2. *a. psih. težak doživljaj (duševni šok) koji duže ili kraće vrijeme ometa normalno odvijanje psihičkih aktivnosti; psihičko opterećenje, b. ono što teško opterećuje pamćenje i emocije*
3. *razg. odjel u bolnici u kojem se liječe bolesnici s tjelesnim ozljedama.*²¹

U kontekstu ovoga rada operativne će nam biti prve dvije definicije s posebnim naglaskom na drugoj. Osim ovih definicija, postoje i brojne druge. Neki teoretičari tome pojmu dodjeljuju položaj *razlomnoga događaja neke kulture*.²² U takvu sagledavanje treba odvojiti terapijske i kliničke aspekte ovoga pojma od samoga njezina prikaza, odnosno reprezentacije i interpretacije. Time se naglašava da je pojedinačna trauma *uključena u načine na koje se ona*

²⁰ Neorealizam se usredotočuje na socijalnokritički prikaz suvremenosti, i to siromašnih društvenih slojeva (tzv. malih ljudi), čiji život u ratu i poraću teži prikazati neuljepšano i autentično (snimanje izvan studija, angažiranje neprofesionalnih glumaca), u pričama lišenima melodramske obradbe i prigušenog dramskog intenziteta, s težnjom da se radnja razvija kroz niz »krišaka života. Hrvatska filmska enciklopedija (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=43398> , pristupljeno 11. lipnja 2022.)

²¹ Mrežna stranica <https://jezikoslovac.com/word/4xr9> (pristupljeno 29. studenog 2021.)

²² Mijatović, Aleksandar, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, u: FLUMINENSIA, god. 21 (2009.) br. 2, str. 143-162, na str. 143.

ovjerava u nekom društvu.²³ Za razumijevanje traume, svakako su zaslužni društveni elementi ovog fenomena, a to su interpretacija i reprezentacija. Kako bismo mogli govoriti o fenomenu traume u književnosti, potrebno je razmotriti teorije koje šire i specificiraju značenje pojma. O različitim je teorijama traume pisao Aleksandar Mijatović u svome radu *Trauma i pitanje reprezentacije...*²⁴ iz kojeg ćemo referirati temeljne značenske postavke.

5.2. Trauma prema Kirbyju Farellu

Kirby Farrell tvrdi kako je trauma *klinički koncept koji se odnosi na iskustvo povrede/ozljede/oštećenja (injury) i kulturalni trop koji ustanovljuje tumačenje kao način nošenja s traumom kroz proces njezine simboličke interpretacije*²⁵. Kako bi se razumjela ovakva podvojenost između bolnog doživljaja i njegove reprezentacije (koju sama trauma zahtjeva) trebalo bi razdvojiti pojmove traumatskog i posttraumatskog. Pojam posttraumatskog odnosi se na *preobrazbu traume koja tek zahtijeva interpretaciju, u opći okvir koji interpretaciju omogućuje*.²⁶ Težište se, dakle, prebacuje s traume na njezinu reprezentaciju što dovodi do nemogućnosti ovladavanja samom traumom, koja zapravo postaje sredstvom vladanja.

5.3. Trauma prema Jamesu Bergeru

James Berger, pak, traumi daje apokaliptično-eshatološko značenje, odnosno smatra da je ona svojevrsni apokaliptično-eshatološki događaj.²⁷ On pokušava povezati traumu i apokalipsu uključivanjem prošlosti u budućnost i budućnosti u prošlost na način da apokalipsu tumači kao najavu nekog događaja. Trauma se, s druge strane, tek naknadno otkriva preko njezinih simptoma. On smatra da na određeni *prijelomni događaj možemo biti pripremljeni, odnosno on nas ne može iznenaditi. Također, njegovo mišljenje je da je reprezentacija traume istodobno i njezin simptom, odnosno postapokaliptični prikaz ponavlja traumu u činu njezina predstavljanja*.²⁸

²³ Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 143.

²⁴ Mijatović, Aleksandar, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, u: FLUMINENSIA, god. 21 (2009.) br. 2, str. 143-162

²⁵ Isto, str. 144.

²⁶ Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 144.

²⁷ Isto, str. 145.

²⁸ Isto, str. 147.

5.4. Trauma prema Ulrichu Baeru

Ulrich Baer smatra da se trauma više ne otima reprezentaciji, nego se njezina interpretacija ne može uklopiti u interpretativni okvir onoga koji ju nastoji tumačiti.²⁹ On navodi primjer s fotografijama traume za koje tvrdi da potiču gledatelja na proživljavanje događaja koji se odbijaju pokoriti cjelini kojoj pripada njegova točka gledišta.³⁰ Fotografija se odupire povijesti kao kontinuiranom slijedu događaja tako da prikazuje određeni povijesni događaj (primjerice, traumatski) u sadašnjem vremenu, gledatelju koji ga promatra iz položaja određene sigurnosti. Ovdje se postavlja pitanje može li fotografija, kao reprezentacijski faktor, izložiti samoga gledatelja nasilju? Fotografija sada može izložiti gledatelja nasilju samim činom prikazivanja, a da gledatelj sam nije direktno sudjelovao u tom činu nasilja, nego ga je doživio samo posredno. Baer također smatra da fotografija djeluje jače na gledatelja nego na stvarni predmet te on zaključuje da se *trauma na fotografiji ne prikazuje, ona se na njoj sablasno ukazuje*.³¹ Na taj način gledatelj je u traumatskom doticaju s događajem u kojem sam nije sudjelovao, on kao da ga samim gledanjem proživljava. Upravo tako izrečena je reprezentacija traume koja povezuje prošlost i sadašnjost. Ovdje je, naime, problematično to što se samo nasilje traume premješta sa žrtve na gledatelja.³² Ono što je u fotografiji, a što Baer naziva »prežitak«, oslobađa se i otvara prostor prikazu traume tako da očuva njezinu bolnu jezgru. Ovdje Baer govori o reprezentacijskom nasilju, odnosno o premještanju težišta sa stvarnog nasilja na nasilje reprezentacije, odnosno pomicanje same traume *iz predmeta u sredstvo vladanja*.³³

5.5. Trauma prema Ruth Leys

O pitanju traume pisala je i Ruth Leys koja iznosi svoje mimetičko poimanje traume, odnosno ona tvrdi da je trauma neka vrsta oponašanja. Žrtva samo može oponašati traumatski događaj, ali ga se ne može sjećati jer on *potresa žrtvine psihološke mehanizme*.³⁴ Takav mimetički koncept podrazumijeva da je žrtva na neki način uronjena u traumatski doživljaj. Nasuprot tog koncepta, postoji i antimimetička teorija koja podrazumijeva distanciranje subjekta od traumatskog događaja.³⁵ U samom činu distanciranja subjekt se razdvaja na promatrano i promatrača traumatskog događaja, a žrtva može prenijeti drugome traumatski doživljaj.

²⁹ Isto, str. 147.

³⁰ Isto, str. 147.

³¹ , Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 148.

³² Isto, str. 149.

³³ Isto, str. 149.

³⁴ Isto, str. 150.

³⁵ Isto, str. 150.

5.6. Trauma prema Sigmundu Freudu

O samoj podvojenosti između mimetičke i antimimetičke teorije u pogledu traume govorio je i Freud u svome spisu *S onu stranu načela ugone* u kojemu odbacuje čvrstu uzročno-posljedičnu vezu između traume i događaja koji je pobuđuje³⁶ Kada govorimo o umjetnosti, Freud tvrdi kako gledatelji pronalaze ugodu gledajući određene zastrašujuće događaje. On, prethodno, daje primjer djeteta koje određeni traumatični događaj (njegov konkretan primjer je rastanak od majke) ponavlja u igri. Ono na taj način neugodan podražaj (situaciju) pretvara u ugodan. Odrasli, s druge strane, kada govorimo o umjetnosti, uživaju u samim prikazima bolnih događaja. Umjetnost inzistira na neponovljivosti za razliku od dječje igre koja inzistira ponavljanje. Kazališna predstava uvijek će ostaviti na nas veliki dojam samo prvi put kada je gledamo, drugi put oduševljenje će biti manje. Određeni traumatski događaji mogu nam se ponoviti, odnosno „vratiti“ putem snova te tada nemaju ulogu izazivanja ugone (kao kod dječje igre) nego razvijaju strepnju koja naknadno ovladava podražajem.³⁷ Nadalje, za Freuda su vrlo važni pojmovi opažanje i svijest, a za koje tvrdi da su smješteni između vanjskih pobuda i unutrašnjih dojmova³⁸ Freud naglašava važnost zaštite od podražaja, a ulogu „zaštitnika“ od podražaja ima fenomen postajanja svjesnim. Ovdje se javlja pitanje traumatskih podražaja za koje Freud tvrdi da su oni koji mogu probiti taj zaštitni omotač (odnosno svjesno), a samim time javlja se i traumatska neuroza koja je zapravo posljedica širokog proboja zaštite od podražaja³⁹ Freud također tvrdi da cijeli psihički sistem mora nekako odgovoriti na taj proboj traumatskog podražaja, odnosno do prepasti će doći ako strepnja ne stvori spremnost na to, a ona to stvara prezaposjedanjem sistema koji primaju podražaje.⁴⁰ Tako je strepnja, i spremnost koju ona stvara, posljednja linija zaštite od podražaja.⁴¹ Zbog toga se strepnja razvija u snovima, jer se ondje vraća na događaje koji su izazvali traumu.

Nadalje, postoje poveznice između traumatske neuroze i umjetnosti. Freud ih vidi u tome što i u umjetnosti i u traumi postoje šok i nepripremljenost na određeni događaj. Razlika je u tome što u umjetnosti ta nepripremljenost dovodi gledatelja do užitka. Freud tvrdi i da je sama psihoanaliza bila *umjetnost tumačenja koja nije mogla ispuniti terapijski zadatak, stoga ona mora postati umijeće koje tumačevu konstrukciju dovodi u vezu s pacijentovom*

³⁶ Isto, str. 150.

³⁷ Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, , str. 151.

³⁸ Isto, str. 151.

³⁹ Freud, Sigmund. »S onu stranu načela ugone«, u: *Budućnost jedne iluzije* (Zagreb: Naprijed, 1920/1986) str. 158.

⁴⁰ Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 152.

⁴¹ Isto, str. 152.

konstrukcijom.⁴² On umjetnost uvodi kao registar u kojemu se trauma oslobađa krivotvorećih mehanizama strepnje.⁴³

Umjetnost ne može u potpunosti prikazati traumu zbog toga što ona nije vezana za doživljaj koji prikazuje. Ipak, ono što veže umjetnost i traumu mogla bi biti neponovljivost koju obje imaju. Kao što je već rečeno, gledatelj ne može biti vezan za doživljaj koji ima putem umjetnosti, ali može u njemu uživati i to je razlika u odnosu na traumatske doživljaje.⁴⁴ Ovdje je opet važno spomenuti pojam strepnje koja lažno prikazuje traumu kako bi se pripremila na pravu traumu te je povezati s umjetnošću koja pak lažno prikazuje strepnju kako bi *izlaganjem šoku obustavila automatizaciju svijesti koju provode obrambeni mehanizmi psihe*.⁴⁵ Mijatović tvrdi kako se može zaključiti da Freud smatra da trauma neobnovljivo razara iskustvo, a ta neobnovljivost iskustva može postati novim poprištem iskustva. Ako je tako, onda se *tek kroz umjetnost, a ne kroz obrambene mehanizme strepnje, možemo pripremiti na ovako radikalnu preobrazbu iskustva*.⁴⁶

5.7. Trauma prema Walteru Benjaminu

Idući filozof kojega treba spomenuti kada je u pitanju tumačenje traume svakako je Walter Benjamin. On u svome djelu *O nekim motivima kod Baudelairea prevodi jedinstvenost iskustva (Erfahrung) u otvorenost prema doživljaju (Erlebnis) koji se opire uklapanju u takvo autentično iskustvo*.⁴⁷ Prema Benjaminu, doživljaj nije moguće uključiti u potpunosti u cjelinu iskustva jer on nije običan podražaj, već, kako tvrdi Mijatović *izravni, razlomljeni i izolirani unutarnji dojam (...)*⁴⁸ Umjetnost zapravo želi ukazati da je nemoguće zaštititi se od šoka jer ona nastaje na poprištu predrefleksivna doživljaja. U Baudelairevom pjesništvu, smatra Benjamin, *ne treba tražiti samo obranu od šoka (utočište pred velegradskim životom), nego i pretvaranje šoka u sredstvo osjetilnog razdraživanja u kojem se obnavlja „zakržljalo iskustvo“*.⁴⁹ Točnije rečeno, Baudelaire oponaša šok jer se od njega ne može obraniti, a ne oponaša s ciljem da se obrani od njega. Lirski subjekt podražaje prima na razini tijela (koje se pritom ne pokušavaju obraniti od šoka), a ne na razini svijesti. Oponašanje je ovdje na razini tijela, tjelesno oponašanje kod

⁴² Isto, str. 153.

⁴³ Isto, str. 153.

⁴⁴ Isto, str. 154.

⁴⁵ Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 154.

⁴⁶ Isto, str. 154.

⁴⁷ Isto, str. 155.

⁴⁸ Isto, str. 155.

⁴⁹ Isto, str. 155.

Benjamina ima ključnu ulogu.⁵⁰ Lirski subjekt distancira se od događaja, a samim time i od samoga sebe.

Bitno je istaknuti još dva djela Waltera Benjamina, a to su *Umjetničko djelo u doba tehničke reproducibilnosti* i *Mala povijest fotografije*. U njima uvodi pojam „optičkoga nesvjesnog“ koji povezuje s Freudovom teorijom, a za konkretan primjer uzima film za koji smatra da nam omogućuje vidljivost onoga što je u svakodnevnom svijetu nevidljivo, odnosno neopaženo.⁵¹ Benjamin se, dakle, poziva na Freuda i njegovu psihoanalizu i pojam nesvjesnog koji je nemoguće izravno prikazati i opaziti te taj pojam uspoređuje s optičkim nesvjesnim. Kada dođe do nekog traumatskog događaja, psihički mehanizmi reagiraju na način da *šok zamjenjuju s doživljajima koji ublažavaju njihov traumatski naboj*⁵². U toj se situaciji nesvjesno brani od šoka ponavljanjem situacije u kojoj je uspješno obranjen organizam od traumatskog šoka, a predsvjesno pokušava olakšati misaone procese te ojačati logičke veze među tragovima sjećanja.⁵³ Benjamin smatra kako kamera otkriva optičko nesvjesno, kao što u psihoanalizi otkriva nagonsko-nesvjesno. Putem kamere ljudsko oko prodire u nagonsko-nesvjesno, koje je za Benjamina optičko-nesvjesno (tako naziva tu novu dimenziju percepcije).⁵⁴ Benjamin smatra da se upravo ovdje i zbog toga susreću trauma i umjetnost. Šok koji izaziva kamera, odnosno slike koje ona prikazuje, u gledatelju može zaustaviti asocijativne mehanizme. Fotografija i film od gledatelja zahtijevaju da bude svojevrsni ispitivač, koji slaže dijelove prizora u cjelinu – i to je ono što ga uznemiruje. Benjamin daje primjer usporedbe fotografije i slikarstva te filma i kazališta. Fotografija traži od gledatelja udaljavanje od kontemplativnog promatranja, a film gledatelja udaljava od uživljanja u prikazane likove, koje se, primjerice, zahtijeva kada su u pitanju kazališne predstave.⁵⁵ Ovo ponovno povezuje s traumom, odnosno strepnjom koja služi kao obrana od traume – i nju smatra odgovornom za razaranje ljudske sposobnosti za iskustvo. Mehanizmi obrane od šoka umrtvljuju osjetilnost, a umjetnost (film i fotografija) je razbuđuje i time priprema gledatelja na ovladavanje šokom. Umjetnost (film) omogućuje gledatelju da *neobnovljivost iskustva pretvori u samo iskustvo*⁵⁶, omogućuje mu da priđe životu i stvarnosti s položaja stručnjaka. Pojava filma zapravo je svojevrsna „ruševina“, kako zaključuje Mijatović, a na tragu Benjamina: *Film ne ruši svijet, već otkriva da je on ruševina i prije nego*

⁵⁰ Isto, str. 156.

⁵¹ Isto, str. 157.

⁵² Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 158.

⁵³ Isto, str. 158.

⁵⁴ Isto, str. 159.

⁵⁵ Isto, str. 159.

⁵⁶ Isto, str. 160.

*dođe u ruševno stanje: umjesto utamničenoga svijeta filmski gledatelj vidi njegove ruševine.*⁵⁷ Promatrački subjekt kod Benjamina iz cjeline (koja se sastoji od dijelova) gradi, odnosno rekonstruira ruševinu.⁵⁸

Među navedenim teorijama osobitu smo pozornost usmjerili na one Sigmunda Freuda i Waltera Benjamina jer im je estetski tekst polazište distinkcije u odnosu na izvanestetsku zbilju, zbog čega ćemo im se u analizi predmetnoga korpusa i vraćati.

6. Traumatsko u književnosti

Trauma je fenomen koji nas prati od davnina, a često se potiskuje ili se zaboravlja o njoj govoriti i pisati. Na to nas podsjeća Cathy Caruth, urednica zbornika *Trauma: Explorations in Memory*, koja u uvodu svoga zbornika govori o traumi kao fenomenu koji nas uznemiruje, ali i tjera na preispitivanje mnogih pojmova. Ona smatra da bi mnoga teorijska i znanstvena područja trebala surađivati kada je fenomen traume u pitanju (kao što su psihologija, psihijatrija, sociologija, književnost i tako dalje) te i da je cilj njezina zbornika upravo okupiti stručnjake u raznim područjima kako bi proučili fenomen traume i njezin utjecaj na razna područja kao što su književnost, pedagogija, školstvo, film, politika, ali i društvo u cijelosti.⁵⁹

6. 1. Strategije upisa traume u korpusni prototekst

Usmjerenost rada ženskom estetskom pismu, kako smo već ranije napomenuli, uporište je pronašla u tezi Sanjina Sorela kako se 60-ih godina 20. stoljeća emotivna pitanja premještaju na tjelesnost. Sanjin Sorel smatra kako je ženama bilo lakše izražavati svoje mišljenje i podići svoj glas putem pjesništva i književnosti jer je ono znatno materijalno jeftinije od drugih oblika umjetnosti.⁶⁰ On također smatra i da, primjerice, filmska industrija znatno zaostaje kada su ženske autorice u pitanju, uz neke iznimke kao što su Dora Dirnbach, Stanislava Borisavljević i Mirjam Tušek koje su u to vrijeme pisale scenarije.⁶¹ Krajem 60-ih dolazi do uvođenja modernosti u instituciju ženskog pjesništva, odnosno do prelaska iz intimnosti u tjelesnost, što

⁵⁷ Isto, str. 160.

⁵⁸ Isto, str. 160.

⁵⁹ Caruth, Cathy, »Introduction«, u: Caruth, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.), str. 4.

⁶⁰ Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo* (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2016.), str. 179.

⁶¹ Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*, str. 179.

je ključno za razvoj rodnog pjesništva. Iskustvo prostora također je važno i ono se prožima s tjelesnošću. Prema Sorelu, dolazi do sublimacije triju iskustava: egzistencijalnog, jezičnog i prostornoga.⁶² Povišena emotivnost počinje se vezati s patnjom, patnja postaje zamjena za ono uzvišeno, a estetika uzvišenosti može se smatrati početkom estetike postmodernizma.⁶³

Složimo li se sa Sanjinom Sorelom kako su 60-e na predmetnotematskom planu afirmirale pitanje traume, naznačimo nekoliko paradigmatičkih poetika koje će nam biti oglednima pri ulasku u predmetni korpus ovoga rada.

Možda najbolji primjeri upisa traume u pjesnički tekst 60-ih godina prošloga stoljeća svakako su hrvatske nadrealistice poput Irene Vrkljan, Marije Čudine i Sonje Manojlović. U tekstovima Irene Vrkljan nesvjesno poprima oblik tjelesnosti i emotivnosti, odnosno subjektivnosti, a sve kao prezentacija traumom uzrokovane tragične strukture iskustva.⁶⁴ Čudinina nadrealistička strategija je, pak, prikaz snova, dok se Sonja Manojlović više fokusira na samo tijelo kao spoznajni aparat koji omogućava bliskost između svijeta i subjekta.⁶⁵

70-ih godina 20. stoljeća feminizam ulazi u književnost, ali ne kako bi tražio izjednačavanje prava u istosti, nego kako bi naglasio razlike. Krajem 80-ih i početkom 90-ih godina dolazi do razvoja popularne kulture, pojavljuju se studentski časopisi, brojne glazbene skupine izlaze na scenu. Takve promjene i pojave rezultirale su i razvojem ženske samosvijesti i emancipacije, a u pjesništvu glavno obilježje postaje melankolični osjećaj svijeta. Kako piše Sanjin Sorel, u 90-im godinama dolazi do masovnog razvoja potrošačkog društva koje prati kriza moralnih i društvenih vrijednosti pa u skladu s tim dolazi i do tranzicije subjekta i društva prema etičkim i vrijednosnim razlikama, a egzistencijalne teme postaju sve zastupljenije.⁶⁶ Pjesništvo se prilagođava duhu vremena, a pjesničke slike imaginacijom i simboličkim zapravo prikazuju realno.⁶⁷ Kada govorimo o umjetnosti u tome razdoblju, ono što Sorel ističe jest problem likovnih umjetnica koje često *nisu percipirane unutar nacionalne likovne povijesti*.⁶⁸ Govori da je slično i s filmom. Ipak, treba istaknuti kako se situacija po pitanju „ženske umjetnosti“ bitno mijenja na samome početku novoga stoljeća. Glazbeni sastav *Punčke* počinje djelovati u prvom desetljeću novoga milenija, a nešto kasnije nastaje i film *Ne gledaj mi u pijat*.

⁶² Isto, str. 190.

⁶³ Isto, str. 198.

⁶⁴ Isto, str. 184.

⁶⁵ Isto, str. 201.

⁶⁶ Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*, str. 282.

⁶⁷ Isto, str. 286.

⁶⁸ Isto, str. 292-293.

Kada je riječ o kanonskim poetikama svjetske književnosti, u kojima je trauma jedno od predmetnotematskih polja, Shoshana Felman u svome članku pod nazivom *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*, objavljenom u prethodno spomenutom zborniku *Trauma: Explorations in Memory*, govori o raznim temama kao što su povezanost traume s pedagogijom i književnosti, približavajući taj fenomen kroz primjere pisaca i njihovih djela, kao što su Franz Kafka, Albert Camus i Fjodor Mihajlovič Dostojevski.⁶⁹ Također, spominje i ranije spomenutu psihoanalizu i pristup Sigmunda Freuda ovom fenomenu. Ono što je nama za ovaj rad korisno činjenica je da ova autorica objašnjava fenomen traume i unutar pjesništva. Za početak, ona spominje francuskog simbolista Mallarme koji je krajem devetnaestoga stoljeća održao predavanje na Sveučilištu Oxford te izjavio kako je nad stihom učinjeno nasilje.⁷⁰ Pritome misli na klasični stih od kojega se odmiče te se uvodi novi, slobodni stih, čime je napravljena svojevrsna revolucija u književnosti, iznenađenje i odmak od konvencija. Poezija se u Francuskoj počinje shvaćati kao *svjedočanstvo nesreće*.⁷¹ Mijenja se i ritam u pjesništvu, a može se čak reći da dolazi i do cjelokupnih jezičnih preobrazba. Napuštaju se i hijerarhijske podjele između poezije i proze. Takvim promjenama otvara se mogućnost lakšeg izražavanja, a time i upisa traume u pjesnički tekst. Mallarme tu „poetsku revoluciju“ uspoređuje s Francuskom revolucijom, štoviše, poetsku revoluciju smatra radikalnijom.⁷² Dekanonizacija za sobom povlači i proces desekularizacije i mijenjanja kolektivne društvene svijesti. Kultura, jezik, pjesništvo i politika vidno su povezani, a poetska revolucija samo je nastavak Francuske revolucije. Prethodno spomenuto *svjedočanstvo nesreće* povlači za sobom pitanje je li nesreća progoni svjedoka ili svjedok prati nesreću?⁷³ Ako nesreća progoni svjedoka, to znači da je svjedok prisiljen na *svjedočanstvo* i ne može se osloboditi iz nesreće. Ako pak svjedok slijedi nesreću, to može biti zato što je shvatio da mu ona može donijeti oslobođenje ili da je, pak, sama nesreća svojevrsno oslobođenje. Felman povezuje Mallarme i Freuda, odnosno povezuje pjesničku i psihoanalitičku „izvedbu *svjedočanstva*“ na način da obje donose novost i iznenađujuće, a svjedok je onaj koji je spreman postati sam medij *svjedočanstva*, ali i medij nesreće koju progoni, bez obzira na fragmentaciju na koju može naići jer zna da ta nesreća nije trivijalna, već da nosi određeni povijesni značaj.⁷⁴

⁶⁹ Felman, Shoshana, »Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching«, u: Caruth, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, str. 13-60.

⁷⁰ Isto, str. 26.

⁷¹ Isto, str. 27.

⁷² Felman, Shoshana, , »Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching«, str. 28.

⁷³ Isto, str. 30.

⁷⁴ Isto, str. 31.

Povijesni značaj svakako donose i predlošci promatrani u ovome radu, a popraćeni traumatskom pozadinom, jer u umjetnost (književnost, glazbu i film) donose novost slobode prikaza medijskog subjekta obuhvaćenog svim njegovim psihičkim i fizičkim stanjima, a u korist zagovora emancipacije žene te ironiziranja patrijarhalnih vrijednosti.

Shoshana Felman piše kako je nakon prethodno spomenute krize stiha, uslijedila još jedna veća i teža kriza stiha koja je nastala kao posljedica razaranja Drugog svjetskog rata i strahota koje je donio holokaust.⁷⁵ Ona se najviše očituje u poeziji Paula Celana koji je i sam preživio holokaust. Ovdje je sada riječ o jednoj kulturno-povijesnoj traumi koja se više ne može tumačiti kao nesreća. Stih počinje izražavati ono konkretno, povijesnu stvarnost i stvarna, potresna iskustva pojedinca. Mallarme govori o svjedoku nesreće, dok je Celanov svjedok svjedok katastrofe.⁷⁶ Obojica govore i o svjedocima koji su putnici, ali Celanov svjedok je onaj iseljeni i protjerani iz svoje domovine, dok je Mallarmeov svjedok »pozvani putnik«⁷⁷. Celan je vjerovao da se istinski može pisati samo na vlastitom, materinjem jeziku. Paradoksalno, to je i jezik onih koji su mu ubili majku i koji podržavaju ubojstva, mučenja i smrt. Ipak, to je možda neki vid njegova pokušaja da ponovno prisvoji taj jezik i obnovi ga, iako je ga je upravo on uništio (odnosno, njegovi govornici). Celan želi napraviti vlastiti pjesnički jezik. Ovo je također povezano i s Mallarmeovom krizom jezika te nastojanjem da se svjedočenje mora dati, i to na kritički način, te se mora vratiti njemačkom jeziku kao „očišćenom“ od kontekstualizma nacističke ostavštine.

Slično je i s pjesništvom Marijane Radmilović koja svojim pjesničkim jezikom budi čitatelja i postavlja pred njega jednostavnu, ali surovu stvarnost svakodnevnih situacija predočenih prikazom raznih tabua. Hana Jušić također u filmu prikazuje svakodnevne, ali izuzetno teške situacije obitelji u kojoj zavlada fizička bolest jednog člana popraćena teškim duševnim stanjima ostalih članova. Medijski subjekt Lucije Ivšić se, za razliku od prethodne dvije autorice, s teškim situacijama ponekad nosi vrlo optimistično (*Petra Pan*), a ponekad vrlo pesmistično (*Sjene*), ali uvijek na sebi svojstven način – energično i buntovno.

Kako bi pronašli pravu stvarnost, moramo istražiti ozljedu koju nam je ona nanijela, ali istovremeno i prodrijeti u to stanje pogođenosti i ranjenosti, ali i pokušati izaći iz njega, tvrdi Felman.⁷⁸ Nadalje, ona smatra da je uvjet za istraživanje svjedočanske funkcije i snage jezika,

⁷⁵ Isto, str. 31.- 32.

⁷⁶ Isto, str. 32.

⁷⁷ Isto, str. 32.

⁷⁸ Felman, Shoshana, »Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching«, str.34.

koje je mukotrpno, dati pristup stvarnosti i toj stvarnosti se otvoriti i pokazati ranjivost. Primjer takvog pjesništva je Celanova pjesma *Todesfuge* koja govori o iskustvu koncentracijskog logora, ali ne izravno nego putem metafora, elipsi, ironije i raznih ponavljanja, što je blisko traumi kako ju implementira u svoje stihove Marijana Radmilović kada je ona sociopolitički uvjetovana... U sličnom društveno-političkom makrokontekstu nastaju i pjesme Lucije Ivšić koja ih slušatelju prenosi putem glazbe, a samim time dobiva i mogućnost raznolikih načina interpretacije samog teksta. Tako je tekst u nekim glazbenim izvedbama predočen (tempom, dinamikom i ostalim glazbenim sastavnicama) kao melankoličan i sjetan, u nekim buntovan, a u nekima kao živahan, veseo i poletan. Za razliku od toga, u filmu koji promatramo u ovome radu nema nikakvih metafora i skrivenih značenja, naprotiv, sve se vrlo jasno i otvoreno prikazuje – bolest i njezine posljedice, zaostalo društvo u malenom dalmatinskom gradu, nemogućnost napretka... Sve je surovo, ponekad na granici s naturalizmom, te nema nikakvih naznaka optimizma. O samoj važnosti takvih prikaza vrlo konkretne stvarnosti govori i način na koji je film sniman, duljina kadrova, krupni prikaz ljudskih lica, česta uporaba tišine.

Ako se vratimo na prikaz traume iz primjera svjetskih književnosti, u Celanovoj poeziji uočljivo je da je nasilje prisutno na svim razinama, zlo se estetizira putem poezije, ali i pokazuje svu okrutnost koju je povijest donijela. Ovdje dolazi do problema snažne povezanosti umjetnosti i smrti, koje se gotovo izjednačuju, a koju (smrt), poučeni iskustvom strašne prošlosti, svakako želimo izbjeći i ne ponoviti. Ako je smrt u samoj srži umjetnosti, to znači da se sama umjetnost treba deestetizirati. Celan kasnije želi odvojiti muzikalnost, koja je nekada bila cjelinom poezije, od stiha kako se više nikada ne bi vezala uz užas koji je predočen u stihovima o holokaustu. Glazba je prema Celanu, spoj zvuka i tišine ili kako on navodi »kontrapunkt«.⁷⁹ Mjesta prekida, na kojima nastupa tišina su mjesta ritmičkog sloma i njima Celan želi razbiti cjelovitost kontinuiteta svjesnog značenja. Zvukovi, koji se ponekad lome, svjedoci su znanja koje ne posjeduju. Celanova pjesma je usmjerena prema čitatelju i nosi određenu poruku, ona donosi događaj usmjeren na reakciju. I to je upravo dio pjesničke strategije upisa traume u pjesnički tekst – prisjetiti se prošlosti, informirati u sadašnjosti i upozoriti buduće naraštaje. Poezija ne treba nužno tražiti odgovore, nego dokazivati, odnosno postati svojevrstan »projekt svjedočanstva«⁸⁰.

Taj *projekt svjedočanstva* jasno je naznačen i u pjesništvu, glazbi i filmu novoga milenija, a konkretno je vidljiv i na predlošcima promatranim u ovome radu. Imajući u vidu povijesni

⁷⁹ Isto, str. 41.

⁸⁰ Isto, str. 43.

pregled razvoja feminističkih ideja (kao onih koje naglašavaju razlike) kroz umjetnost, treba istaknuti da su autorice ovih umjetničkih ostvaraja uspješno zakoračile u novo stoljeće često prikazujući „stari“ mentalitet koji je, bez obzira na tijek vremena, i dalje ostao, ali i s nadom da će takva, svjedočanska umjetnost, možda potaknuti i neke promjene u budućnosti.

7. Intermedijalno prožimanje fenomena traume

Nakon što smo prikupili moguće definicije traume, predstavili paradigmatičke poetike i strategije upisa fenomena traume u strukture njihovih stihova, pokušat ćemo ih provjeriti na našem korpusu, odnosno vidjeti ima li teza o kulminaciji traume u postmodernizmu svoje uporište u praksi.

U ovome poglavlju bit će prikazano intermedijalno prožimanje fenomena traume na svim strukturnim razinama na odabranim pjesmama Marijane Radmilović, glazbenog sastava *Punčke* i filma *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić. O samom pojmu intermedijalnosti piše Goran Rem u svojoj knjizi *Pogo i tekst* gdje govori da »Aleksandar Flaker intermedijalnost prije smješta u recepcijsku poziciju, odnosno poziciju proučavatelja književnoga teksta koji je spreman izvesti sinkronijski odgovarajuće usporedbe između književnoga i kakvog drugog umjetničkog ostvaraja.«⁸¹ Kao što je rečeno i uvodu, vrlo je važno istaknuti kontekst nastanka svih predložaka, a to je vrijeme neposredno nakon rata (početak novoga tisućljeća) koji je sam po sebi ostavio dubok trag na psihu čitavog jednog prostora, ali i sva ostala događanja popraćena njime i okolnosti koje su nastale neposredno nakon rata, a rezultirale kolektivnim nezadovoljstvom (siromaštvo, ekonomske neprilike, centralizacija i nemogućnost napretka u manjim sredinama, mentalitet koji se godinama ne mijenja, podcijenjen položaj žene, loša politička situacija...).

7.1. Pjesništvo Marijane Radmilović i doticajne točke s glazbenim sastavom *Punčke* i filmom *Ne gledaj mi u pijat* – tematska i motivska razina te položaj subjekta

Ono što povezuje stihove Marijane Radmilović u svim trima njezinim zbirkama pjesama (*Portreti nepoznatih žena*, *Bolest je sve uljepšala*, *Putovanje oko tijela*) svakako je ženski

⁸¹ Rem, Goran, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011.), str. 49.

subjekt i njegovo preosjetljivo tijelo koje često vodi razne borbe s destruktivnim i pomalo opasnim drugima koji nas okružuju. Lirski subjekt je uglavnom Ja subjekt, odnosno subjekt u pjesmi. Prvo lice koristi se u gotovo svim pjesmama i pomoću raznih motiva dočarava unutarnje stanje lirskog subjekta, a zanimljivo je da se prvo lice često koristi i kao množina. Ipak, u nekim pjesmama dolazi do povezivanja Nad-Ja i Ja subjekta, odnosno koristi se treće lice. Može se reći i da se miješa samoutvrđujuće i problematizirajuće ja, odnosno subjekt se autoidentificira i daje podatke o sebi, ali istovremeno i pokušava uspostaviti svoje mjesto u svijetu te preispituje sve dimenzije svoga postojanja. Slično je i u tekstovima pjesama *Punčki* gdje također imamo subjekt koji iznosi podatke o sebi i svojim unutarnjim stanjima i borbama, ali i traži svoje mjesto „pod suncem“, a ista je situacija i u filmskom predlošku u kojemu je fokus stavljen na glavni lik i njezinu životnu priču.

Nadalje, ako se vratimo na pjesništvo Marijane Radmilović, uočljivo je izbjegavanje korištenja zvuka kao sredstva izražavanja. U prvom primjeru prikazat će se izbjegavanje zvuka:

Uzimam samo platinaste sjene,
rasvjeta i buka me ne zanimaju⁸²

Kao što je vidljivo iz citata, lirski subjekt bježi od glasnoće i nema interesa prema, kako tvrdi »buci«. Zvuk (ako ga i ima) vidljiv je tek u tragovima. Zanimljivo je da o tišini, odnosno mjestima prekida na kojima ona nastupa, prethodno govori i Shoshana Felman kada piše o Celanu i njegovoj poeziji. Ta mjesta imaju izrazitu važnost, a slično je i u filmu u kojem zvuk, kao i njegovo odsustvo, ali i razni šumovi, imaju važnu ulogu u prenošenju određene poruke ili emocije. U citatu se spominju i sjene koje su također čest motiv u pjesmama Marijane Radmilović, a koje možemo povezati s glazbenim sastavom *Punčke* najprije na tematskoj razini. Naime, jedna njihova pjesma čak nosi naziv *Sjene*⁸³ (referencijalna funkcija naslova), a one su ovdje prikazane kao samo ostatak subjekta (čovjeka) koji se gubi u ispraznoj i neprijateljskoj stvarnosti. Kretanje i pokret također ima važnu ulogu u spomenutoj glazbi, ali i u pjesništvu:

Toliko je lica
i pokreta na njenom otkosu

⁸² Radmilović, Marijana, *Tu*, u: *Portereti nepoznatih žena* (Drenovci: Hrašće d.o.o., 1998.), str. 24

⁸³ Punčke, *Sjene* (<https://punchke.bandcamp.com/track/sjene>, pristupljeno 29. prosinca 2021.)

zaleđeno
u odlazak.«⁸⁴

Ranije spomenuta uloga samoga prostora, koja je pomiješana s iskustvom tijela, a o kojoj ranije govori Sorel, ovdje je vrlo konkretno prikazana i vidljiva.

Taj pokret povremeno se izražava i kao ples, a zanimljivo je da je upravo ples i naziv jedne od pjesama *Punčki* (referencijalna funkcija naslova). Ples je predodčen kao nepoznanica, kao metafora nesavladane i nesavladive životne dinamike, kao nešto s čim se teško nositi:

udišem
zrak koji sve teži je
kao ples
čije ne znam korake⁸⁵

Iz navedenog citata naziru se i egzistencijalni problemi, pomiješani s iskustvom tijela i prostora, odnosno dolazi do ranije spomenute, kako Sorel tvrdi, sublimacije triju iskustava.⁸⁶

Za razliku od Radmilović, za *Punčke* se ne može reći da izbjegavaju buku jer bi se sam njihov glazbeni stil mogao opisati kao *intimni noise*: *Punčke najradije sviraju kulturni oksimoronski intimni noise, a tematiziraju egzistencijalizam posredovan paradoksalnom intimnom svakodnevicom introvertiranog subjekta koji oscilacijama psihostanja pretežito negativnoga registra prilično jasno konturira socioetički ambijent ne baš ugodnoga svijeta.*⁸⁷ Taj *noise* osjeti se od samih početaka stvaralaštva ove grupe, ali vrhunac doživljava u albumu *Valovi* objavljenom 2018. godine, gdje postaje još žešći, a i tematika postaje sve manje optimistična (za razliku od prethodnih albuma u kojima se optimizam ipak nazirao putem nekih pjesama i motiva) što možda najbolje dočaravaju stihovi prethodno navedene pjesme *Ples*. Subjekt se sve više gubi u otuđenosti koja postaje pomalo i iritantna i destruktivna:

»iskopat ću najgore iz sebe
izbaciti sve osjećaje
samo su sjene

⁸⁴ Radmilović, *Silazak*, u: *Portereti nepoznatih žena*, str.30

⁸⁵ Punčke, *Ples* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ples>, pristupljeno 29. prosinca 2021.)

⁸⁶ Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*, str. 190.

⁸⁷ Jukić, Sanja, Rem, Goran, HIKOS MASH-UP, *Osječka mediostilistika* (Osijek – Zagreb: Meandarmedia,2020.), str. 73

ostale od mene⁸⁸

To distanciranje subjekta prisutno je i u poeziji, a o njemu kao obilježju upisa traume govori i Walter Benjamin. Također, ono je i oznaka neoegzistencijalizma u pjesništvu.

Nadalje, može se reći kako se tekstni subjekt mijenja iz stanja umjereno optimističnoga (u ranijim pjesmama *Punčki*, primjerice na albumu *Sunčano s povremenom naoblakom*), gdje zadržava pozitivan stav u teškim situacijama (pjesma 141, *Doručak, Petra Pan*⁸⁹) u stanje destrukcije koje je oprimjereno u prethodno navedenoj pjesmi *Sjene*. On tako čitatelju nudi gotovo ogoljenog sebe u obliku krhotina svojih osjećaja stavljenih u stihove. Ponekad tako djeluje i da subjekt samoga sebe tješi i nudi si svojevrsan oblik terapije:

biti sretan,
to je najbolje
biti sretan

imam snage da se smijem
ja imam volje
imam snage da se smijem
ja imam volje⁹⁰

Ipak, pozitivna i vedrina postupno se raspada, a do vrhunca raspada dolazi u pjesmi *Ples*:

više ne poznajem dio sebe
koji me pokreće
i tlo pod nogama izmaklo se
i sada gubim se
rasipam se
što ja to postajem⁹¹

⁸⁸ Punčke, *Sjene* (<https://punchke.bandcamp.com/track/sjene>, pristupljeno 10. siječnja 2022.)

⁸⁹ Prilog 1.

⁹⁰ Punčke, *Petra Pan* (<https://punchke.bandcamp.com/track/petra-pan-2>, pristupljeno 10. siječnja 2022.)

⁹¹ Punčke, *Ples* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ples>, pristupljeno 10.01.2022.)

U pjesništvu Marijane Radmilović vrlo je važno istaknuti ranije spomenuto tijelo koje je stavljeno u prostor, a o kojemu je kao bitnoj sastavnici već ranije pisano. Često je naglasak na pojedinim dijelovima tijela kao što su oči, lice, koža i ruke:

Koža ima bolju imitaciju,
slojeve, naslage, ona ne briše
sebe ili tebe.⁹²

Tijelo je povezano i s bolesti (kao što sam naslov jedne zbirke govori *Bolest je sve uljepšala*) i prolaznosti samoga tijela, što je najbolje vidljivo u *Erotskoj pjesmi*.⁹³ Rodno-teorijski koncepti Marijane Radmilović teško mogu zaobići te, gotovo naturalističke, prikaze povezane s intimom. Subjekt tijela često je prikazan kao objekt; tijelo kao objekt žudnje, nasilja, manipulacije ili kako je Andrea Zlatar napisala u zborniku *Tekst, tijelo, trauma: Tijelo – subjekt i objekt umjetnosti*.⁹⁴ Paradoksalno ili ironijski, Radmilović piše o bolesti kao nositelju lijepoga:

Sjene su polijegale jedna u drugu,
Bolest je sve uljepšala (...)⁹⁵

Tko ti je dao ljepotu i bolest ,
dao ti je sve (...)⁹⁶

Ironija je sredstvo koje pjesnici generacije zahvaćene ratom, a u koju pripada i Marijana Radmilović, često koriste kao neizravno sredstvo tematiziranja traume. Ona je i danas jedno od omiljenih sredstava izražavanja mnogih suvremenih pjesnika, što zbog lakoće kojom prenosi poruku, što zbog sličnih, ponovno teških socioekonomskih prilika koje u Hrvatskoj, izgleda, uvijek predstavljaju pozadinu i makrokontekst svih vrsta umjetnosti.

⁹² Radmilović, Marijana, *Neodlaženja*, u: *Bolest je sve uljepšala* (Zagreb - Požega: Meanda, Grad Požega, DHK – Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, 2003.), str. 26.

⁹³ Radmilović, *Erotska pjesma*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str.49

⁹⁴ Zlatar, Andrea, *Tekst, tijelo, trauma. Oglеди o suvremenoj ženskoj književnosti* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.), str. 203.

⁹⁵ Radmilović, *S kiše se trune bolesti...* u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 13.

⁹⁶ Radmilović, *Tužaljka nas umrlima*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 20.

Također, upravo bolest (spomenuta i u citatima) jest glavna poveznica i između pjesništva Marijane Radmilović i filma Hane Jušić *Ne gledaj mi u pijat*.⁹⁷ Glavna prekretnica radnje filma trenutak je u kojemu Lazo, Marijanin otac i „glava obitelji“ Petković, doživi moždani udar i tako ostaje prikovan za krevet i ovisan o tuđoj pomoći. Trenutak je to u kojemu sva odgovornost pada na Marijanu jer je ona jedina aktivna članica obitelji (jedina radi i brine se o svima). U njezinu slučaju nikako se ne može reći da je *bolest sve uljepšala* jer upravo ona je tešku situaciju učinila još težom. Scene u kojima Marijana brine o ocu, presvlači ga i pere svakako su potresne jer kraj još dva člana obitelji koja praktički ne rade ništa, sve pada na leđa jedne osobe. Njezino mentalno stanje sve je lošije; ni na poslu joj nije ništa bolje nego kod kuće, vlada toksična atmosfera. Ovaj film pravi je primjer atmosfere u kojoj je bolest zauzela čitav prostor i preslikala se na sve sfere; od fizičke bolesti oca, pomalo mentalno zaostalog sina (Marijaninog brata Zorana), mjesta na kojemu Marijana radi (bolnički laboratorij) pa sve do samoga mentalnog stanja Marijane koju sve više preuzima neki oblik depresije.

Ovdje dolazimo do poveznice i s mentalnim stanjem lirskog subjekta u pjesmama Marijane Radmilović - mentalno stanje lirskog subjekta uglavnom je potišteno i pomalo depresivno; on ili ona (lirski subjekt je uglavnom prikazan kao žena) često pati za drugim, a psihičko je iskazano i preko fizičkog.⁹⁸ Tuga i bol koja prevladava prisutna je i iskazana na svim raznim, a prikazana je kroz jednostavne motive i svakodnevne pojave poput samoće, prolaznosti, ranije spomenutog tijela i njegovih dijelova, bolesti, sna, šume, djece, smrti, mraka, svjetlosti, sjena i tako dalje. Bijeg od mentalno lošeg stanja često se provodi kroz seksualnost i tjelesno, kako u poeziji, tako i u ranije navedenom filmu u kojemu se Marijana, potpuno psihički, ali i fizički iscrpljena, prepušta seksualnom užitku s trojicom nepoznatih mladića. U poeziji je ta „erotika“ prikazana malo blaže; ali također u obliku utjehe, čežnje, ali i sirovosti (motiv prostitucije primjerice):

Instalirali smo život u međuprostore,
naše su kurve dobronamjerne
i raznose ti srce.⁹⁹

Ovim citatom ocrtava se i otvaranje tabuiziranim temama koje okolnosti i sloboda izražavanja nastala nakon Mallarmeove spomenute prve krize stiha, napokon dopuštaju.

⁹⁷ Jušić, Hana (2016.), *Ne gledaj mi u pijat*, igrani film, Kinorama.

⁹⁸ Radmilović, *Razložnost*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 42. Prilog 2.

⁹⁹ Radmilović, *Vrata*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 16.

7.1.1. Motiv žene

Kao najdominantniji motiv poezije Marijane Radmilović može se istaknuti motiv žene popraćen svim njezinim mentalnim stanjima, strahovima, težnjama, poteškoćama, ali i raznim fizičkim stanjima kao što su bolest, menstrualni period i slično. Biološka odrednica žene ovdje je vrlo važna i zastupljena. Seksualnost žene i njezina reproduktivnost kao što je spomenuti menstrualni period, žena kao majka (vrlo čest motiv djeteta koje samo po sebi simbolizira nevinost i čistoću, a često je riječ o dječaku kao kontrastu djevojčici/ženi), ljubavni problemi i pitanje preljuba vrlo su zastupljeni motivi u svim trima zbirka pjesama te sredstva oblikovanja traumatiziranog subjekta. Najbolji primjer snažno zastupljenog motiva žene svakako je pjesma *Willkommen*.¹⁰⁰ Navedena biološka određenja žene popraćena su psihološkom pozadinom, odnosno usađenim konvencionalnim određenjima i utjecajem tradicije kojoj se lirski subjekt žestoko suprotstavlja ironijom i porugom.

Kada pogledamo glazbeni sastav *Punčke*, žene su dominante kao članice sastava (frontman je također žena), ali subjekt u pjesmama nije uvijek žena, nego se iz pjesama često ne može uočiti radi li se o muškom ili ženskom subjektu, a često su pisane i u prvom licu množine. Tim načinom pisanja dobiva se neutralna forma kojom se postiže učinak primjene na široku publiku – tekstovi nisu rodno determinirani.

U filmu *Ne gledaj mi u pijat* žena je dominantan i glavni lik, štoviše film upravo i priča priču o sudbini i životu jedne mlade žene i problemima s kojima se ona susreće, a o kojima je prethodno pisano.

Sve navedeno upućuje na pobunu žene, odnosno žena, protiv tradicije i konvencija koje se stoljećima uvlače u društvo i koje je vrlo teško iskorijeniti, osobito u patrijarhalnom društvu kakvo je i dalje hrvatsko društvo. U svim trima umjetnostima likovi nose neke osobne priče i osobne mikrotraume. U filmu su to obiteljski odnosi, a u glazbi i pjesništvu one mogu biti raznolike, no jedno je svima zajedničko – oduprijeti se primitivnom mentalitetu i napraviti korak naprijed prema novome – novom tisućljeću u skladu s kojim treba razviti rodno progresivniji način razmišljanja.

¹⁰⁰ Radmilović, *Willkommen*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 36. Prilog 4.

7.1.2. Motiv vode

Voda se često veže uz nešto nepoznato, strano i nepredvidljivo, a mnogi ljudi imaju i strah od vode koji može, a i ne mora biti povezan s određenim traumatskim događajem koji su proživjeli. Upravo zbog toga voda ima vrlo važno mjesto i u ovome radu.

Nemoguće je ne primijetiti motiv vode koji je toliko čest u pjesništvu Marijane Radmilović. Voda se prikazuje u svom osnovnom, „običnom“ obliku, ali i kao kiša, rijeka, jezero, tekućina, suze, more, snijeg. Voda je egzistencijalistički određen motiv; sam život počinje u vodi unutar majčine utrobe, čovjekovo tijelo dominantno je vodene konstitucije, bez vode ne možemo preživjeti, ona čini većinski dio našega planeta u obliku mora, jezera i drugih vodenih površina, ona je važan dio i mnogih religija (krštenje, kršćanska čuda – Isus hoda po vodi, pretvorba vina u vodu, veliki potop, Mojsije razmiče more itd. za budiste voda označava princip milosti, dok je u taoizmu voda simbol za mudrost), iz nje se rađa život, ona je čudesna, misteriozna, ali ponekad i okrutna (poplave, potonuća, utapanja). U Chevalierovom i Gheerbrantovom *Rječniku simbola* tumačenje vode zauzima gotovo šest stranica, a osnovno tumačenje svodi se na tri dominantne teme: *izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja*.¹⁰¹ Upravo je voda jedan od četiri glavna elementa, a o njezinu značaju pisao je još i Tales, za kojega je voda prapočetak svega.¹⁰² U pjesmama Marijane Radmilović ona se uglavnom veže uz razorno i bol koja je gotovo lajtmotiv čitavog pjesništva:

voda guta zrak, guši zvuk,
na putu mrtve stvari, oduzete suze,
napuštene sjene, žene tumaraju
u ispražnjenom snu.¹⁰³

Radmilović ju spominje čak i kao *vodenu samoću*¹⁰⁴ (ponovno u kontekstu propadanja), kao *vodene biljke*¹⁰⁵, kao *vodene niti*¹⁰⁶, kao *vodena vrata*¹⁰⁷.

¹⁰¹ Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi* (Zagreb: Nakladni zavod MH, 1983.), str. 755.

¹⁰² Kalin, Boris. *Filozofija. Uvod i povijest* (Zagreb: Školska knjiga, 2014.), str. 81.

¹⁰³ Radmilović, Marijana, *Prije sjećanja*, u: *Putovanje oko tijela* (Zagreb: Meandarmedia, 2019.), str.49.

¹⁰⁴ Radmilović, *Kraj igre*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 52.

¹⁰⁵ Radmilović, *Uspavanka II*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 45.

¹⁰⁶ Radmilović, *Bijela pjesma*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 66.

¹⁰⁷ Radmilović, *XXX*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 57.

Motiv vode prisutan je i u pjesmama glazbenog sastava *Punčke* – pojavljuje se u nekoliko pjesama, ali možda najupečatljivije u pjesmi *Ocean*¹⁰⁸ gdje također ima negativnu konotaciju i spominje se kao nešto što donosi zlo.

Nadalje, u filmu *Ne gledaj mi u pijat* voda također ima važnu ulogu. Film počinje i završava kadrovima s prikazom vode. Naime, već u prvim scenama vidimo Marijanu kako se umiva, a zatim i kako pliva u bazenu (upravo scena bazena pretvara se u metakategorizacijski signal – postaje podloga filmskom naslovu). Film i završava scenom iz bazena pa je tako prikazan kao zaokružena cjelina koju zapravo spaja motiv vode. Voda je prikazana i u obliku mora, a upravo plaža je mjesto gdje Marijana pronalazi „utjehu“ s nepoznatim mladićima. Simbolično jer more je često samo po sebi simbol utjehe i opuštanja, ali opet s druge strane može donijeti i zlo, utapanje i slično, o čemu prethodno govore *Punčke*.

Iako je u konkretnim predlošcima voda povezana s negativnim kontekstom, treba promisliti o spomenutom značenju vode kao središtu obnavljanja i sredstvu očišćenja. Ona u traumatskom kontekstu može značiti i pokušaj bijega od izvora osobnih mikrotrauma, fizičko čišćenje koje je popraćeno puno dubljom, duševnom pozadinom.

7.2. Razina forme i figurativne reprezentacije traume

Nadovezujući se na prethodno poglavlje, motiv vode upravo je ono što film *Ne gledaj mi u pijat* zaokružuje u jedinstvenu cjelinu. Može se reći da se prethodno navedena tri glavna značenja vode (izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja) sjedinjuju o ovome filmu, a osobit je naglasak na drugome i trećemu značenju. U početnim scenama Marijana pliva u bazenu, okružena uglavnom umirovljenicima koji su ondje došli radi rehabilitacije, a u završnim scenama također je u istom bazenu, ali ovoga puta tu je i njezin otac koji je također na rehabilitaciji. Neposredno prije scena na bazenu događa se Marijanin pokušaj bijega od okolnosti i toksične sredine u kojoj se nalazi, ali taj je bijeg bezuspješan i ona zaustavlja autobus koji vozi prema Zagrebu, izlazi iz njega te odlučuje ostati. To su trenuci u kojima shvaća da je bijeg nemoguć, ali to su i kadrovi koji su prikazani izuzetno dugo i u krupnom planu čime je naglašena njihova velika značenjska vrijednost – prikaz uplakanog Marijaninog lica (statičnom kamerom) na kojemu se ocrtava ljudska nemoć sam je po sebi izuzetno upečatljiv i ostavlja dojam na gledatelja. Ovdje je, možda najviše od svih scena, vidljiva rezignacija subjekta koja

¹⁰⁸ Punčke, *Ocean* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ocean-2>, pristupljeno 29. prosinca 2021.) Prilog 3.

je karakteristična za neoegzistencijalizam, ali o kojoj govori i W. Benjamin. O važnosti prikaza ljudskog lica govori i Ante Peterlić koji smatra da je ono *vjerojatno najindividualiziranije biće što postoji, nešto u čemu ostavlja tragove ne samo povijest zemlje i naroda, nego i čovjekova osobna povijest*.¹⁰⁹ On ističe i važnost samoga krupnog plana kao takvoga, a ako je u njemu prikazano ljudsko lice, i to uvećano, to znači da je ta osoba jako važna za sam film i, kako on tvrdi, da je upravo u tome »neoporeciva vrijednost krupnoga plana u upoznavanju s nekom osobom kao bićem diferenciranim od drugih«. ¹¹⁰ Ovaj film pravi je primjer navedenoga. Općenito gledano, ovaj film bi se mogao podijeliti na dva dijela – Marijanin život prije nesreće s ocem (prije njegove bolesti, odnosno srčanog udara) te Marijanin život poslije nesreće koja ih je zadesila. U svakome slučaju, Marijanin život nije bio lagodan ni prije nesreće, ali nesreća ga je učinila još težim i beznadnijim. Ono što se može uočiti u ovome filmu jest i stanje šoka predočeno putem glavne junakinje, koja se od toga šoka ne može obraniti – to je ono o čemu govori Walter Benjamin kada govori o traumatskom u umjetnosti. Iako se ona od svih tih traumatskih događaja pokušava distancirati, zapravo se počinje distancirati od same sebe.

Sada se potrebno vratiti na motiv vode koja predstavlja pokušaj obnavljanja (sama rehabilitacija na koju su došli ljudi u bazenu i koja im pruža nadu za oporavak), ali i nemogućnost bijega za Marijanu. Simbolično, na samome kraju prikazana je Marijana koja zamišljena sjedi na rubu bazena (također izrazito dug kadar, prikazan statičnom kamerom i prema tome značenjski vrlo eksplicitan), a potom zaranja (ujedno i zadnje scene filma). Na gledatelju ostaje tumačenje samoga kraja i prikaza ronjenja – je li ono također spoznaja nemogućnosti bijega ili samo još jedan njegov pokušaj?

Ovdje je vidljiva prisutnost onoga što W. Benjamin naziva *optičko nesvjesno*¹¹¹, a to je zapravo sama kamera i njezine pozicije te duljina kadrova. Upravo to gledatelju omogućuje da neposredno „vidi“ ili bolje rečeno, osjeti, ono što se događa iza kamere.

Nadalje, ako pogledamo formu većine stihova Radmilović, može se zaključiti da uglavnom ne odstupaju od konvencija, odnosno pisani su vertikalnom formom. Prema Užareviću, vertikalala omogućuje semantičku perceptibilnost teksta, ali i njezinu značenjsku obuhvatljivost.¹¹² Za razliku od filma u kojemu dugi kadrovi imaju najveću semantičku vrijednost, u poeziji je

¹⁰⁹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000.) str. 70.

¹¹⁰ Isto, str. 71.

¹¹¹ Mijatović, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, str. 51.

¹¹² Užarević, Tomislav, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.), 42. str.

obrnuto – značenjski su najvažniji najkraći stihovi. Primjer toga nalazimo i u pjesmi *Neodlaženja*:

U tolíkome prikrivanju
nizanja tvoga odlaska
možeš uvijek ne otići
ili otići
a da ja o tome ništa ne saznam.¹¹³

Stih *ili otići* značenjski je najvažniji i na njemu je (ironično) naglasak jer se pjesma i zove *Neodlaženja*, dakle težnja je prema neodlaženju, ali je ponuđena mogućnost odlaska koja je u kontrastu s naslovom.

Osim klasične vertikalne kompozicije, Radmilović neke pjesme oblikuje također vertikalno, ali tako da u nekim stihovima koristi praznine i upotrebljava samo jednu riječ koju smješta na sam kraj retka (stiha) te se i za njih može reći da su značenjski najvažnija mjesta u pjesmi:

Mrtva i najljepša, ne budi se ustrajnošću kojom tonu
slojevi,
tuđa, lažna pristaništa, odmor, tvrda uzglavlja bez
znamenja.
Vode ne vjeruju u svoja kršenja, zmije se podvlače pod
kamenje,
djeca im prilaze bez straha, ona ih doziva bez glasa, bez
strasti,
neka je presvuku, neka je usitne, neka je miluju, neka je
nema.¹¹⁴

Te praznine u pjesmi možemo usporediti i s mjestima u filmu koja nisu prikazana, odnosno nevidljivim dijelovima filma, scenama koje nisu prikazane nego koje ostaju na gledateljevoj mašti koja se treba temeljiti na kontekstu.

¹¹³ Radmilović, Marijana, *Neodlaženja*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 26.

¹¹⁴ Radmilović, Marijana, *Podzemne vode*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 51.

Formalna određenja lirska pjesme mogu se povezati s prikazivačkom funkcijom lirske pjesme o kojoj piše Zoran Kravar u *Uvodu u književnost*. On ističe važnost asocijativnog povezivanja riječi, odnosno signifikata riječi u jedinstvenu cjelinu.¹¹⁵ Također, vrlo je važna i onomatopeičnost pjesme, odnosno pojedinih riječi, koja pomaže istaći vlastitu predmetnost pjesme. Važan je, naravno, i sam oblik pjesme, odnosno njezin *grafički signifikat*. Na primjeru prethodno navedene pjesme *Podzemne vode* može se primijetiti specifičan oblik koji ističe određene riječi kao samostalne i tako ih naglašava kao ključne, ali i daje svojevrsan okvir pjesme.

Nadalje, kada pogledamo pjesnički opus vokalno-instrumentalnog sastava *Punčke*, možemo zaključiti da su njihove pjesme dosta raznoliko oblikovane, a zajedničko im je žanrovsko određenje punka/rocka/indie glazbe. Pjesme uglavnom zadržavaju klasičnu formu izmjenjivanja strofa, a kod nekih je uočljiva zaokružena kompozicija, odnosno pjesma počinje i završava istim stihovima. Primjer su pjesme *Pustinje*¹¹⁶ i prethodno spominjana pjesma *Ples*. U nekim pjesmama također je kompozicija zaokružena i stihovi se ponavljaju, ali uz određene varijacije (primjer je pjesma *Roza i plavo*¹¹⁷), a u nekima se isti stihovi ponavljaju kroz sve strofe uz dodavanje drugih stihova (primjer je pjesma *Oni su tu*¹¹⁸). Ponavljanja su nešto što je obilježje gotovo svih pjesama, ali u različitim oblicima, kao što je prethodno navedeno. O važnosti ponavljanja unutar glazbenoga koda u usporedbi s pjesničkim kodom govori i Sanja Jukić u svojoj knjizi *Medijska lica subjekta* gdje ponavljanja ističe kao primarnu figuru proizvođenja glazbenosti.¹¹⁹ Ponavljanja su uočljiva i u melodiji, ne samo u stihovima. Također, neke pjesme su specifične jer imaju samo jednu strofu od dva, odnosno četiri, gotovo ista stiha:

ona stalno zove me
bejbe
ona stalno dere se
bejbe

¹¹⁵ Kravar, Zoran, »Lirska pjesma«, u: Škreb-Stamać, *Uvod u književnost. Teorija, metodologija* (Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.), str. 382.

¹¹⁶ *Punčke, Pustinje* (<https://punchke.bandcamp.com/track/pustinje>, pristupljeno 31. siječnja 2022.) Prilog 5.

¹¹⁷ *Punčke, Roza i plavo* (<https://punchke.bandcamp.com/track/roza-i-plavo>, pristupljeno 31. siječnja 2022.) Prilog 6.

¹¹⁸ *Punčke, Oni su tu* (<https://punchke.bandcamp.com/track/oni-su-tu>, pristupljeno 31. siječnja 2022.) Prilog 7.

¹¹⁹ Jukić, Sanja, *Medijska lica subjekta. Stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. (Osijek: Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, 2014.), str. 250.

Iako su gotovo sve pjesme vokalno-instrumentalne, *Punčke* su snimile i jednu pjesmu koja je samo instrumentalna (*Ništa nije kako se čini*).

Treba istaknuti da pjesništvo Marijane Radmilović obiluje stilskim figurama, a neke značajnije bit će izdvojene. Za početak bi bilo dobro izdvojiti neke osnovne figure kao što su aliteracija i asonanca. Za aliteraciju Bagić navodi da je figura fikcije (kao i asonanca), a definira ju kao *ponavljanje suglasnika ili suglasničkih skupina u susjednim ili prostorno bliskim riječima s ciljem naglašavanja emocionalnog stanja govornika, zvukovnog harmoniziranja iskaza, stvaranja određenog dojma i diskurzivnog tonaliteta*.¹²¹ Primjer aliteracije vidljiv je u pjesmi *Šetnja* u kojoj se glas „p“ ponavlja četiri puta unutar iste rečenice, a glas „z“ tri puta:

Opipavam zemlju, razgrtaj,
zaspala stopala,
nedokučiv govor mog djeteta.¹²²

Asonanca je figura slična aliteraciji, ali se ovdje ponavljaju samoglasnici. Primjer asonance također je vidljiv u prethodnom citatu gdje se samoglasnik *o* ponavlja čak šest puta unutar iste rečenice.

Još jedna važna figura dikcije jest anafora koja je *ponavljanje iste riječi ili skupine riječi na počecima uzastopnih stihova u pjesmi ili na počecima uzastopnih rečenica ili rečeničnih dijelova u prozi, govorništvu, konverzaciji, reklamama*.¹²³ Primjer pronalazimo u pjesmi koja nema naslova pa se može imenovati početnim stihovima *Na ušću tvoga jezika posustaje težina...*:

Nikad te nisam pitala.
Nikad ti nisam priznala kako negujem zalihe (...) ¹²⁴

Slična anafori je i epifora, ali kod nje se ponavlja riječ ili skupina riječi na kraju stiha ili rečenica. Primjer epifore nalazimo u pjesmi *Prolazniku*:

¹²⁰ Punčke, *Ritam kaosa* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ritam-kaosa-3>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

¹²¹ Bagić, Krešimir, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012.), str. 21.

¹²² Radmilović, *Šetnja*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 15.

¹²³ Bagić, *Rječnik stilskih figura*, str. 33.

¹²⁴ Radmilović, *Na ušću tvoga jezika posustaje težina...* u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 11.

Ako prođeš kroz mene, prelij me
iz velike u malu posudu
iz male u manju posudu¹²⁵

Isti stihovi mogu poslužiti i kao primjer simploka koju Užarević definira kao *uzastopno ponavljanje riječi ili skupine riječi na početku stiha ili rečenice ujedinjeno s uzastopnim ponavljanjem koje druge riječi ili skupine riječi na kraju stiha ili rečenice*.¹²⁶

Česta figura dikcije je i onomatopeja koja je cijenjeno jezično sredstvo još od davnina i jedna od najzastupljenijih pjesničkih figura općenito, a osim pjesništva koristi se i u stripu, filologiji i slično. Primjer onomatopeje nalazi se u pjesmi *Kraj igre*:

ne prestaju mrmoriti, šušte poput krila, poput lišća,¹²⁷

Kada su u pitanju figure misli, bitno je izdvojiti antitezu, odnosno isticanje suprotnosti koje se često rabi u pjesništvu kako bi se ostavio što veći dojam na čitatelja i dočarali određeni osjećaji, misli i slično. U pjesmi *Bjelina odustajanja* vidljiv je kontrast između pojmova vatra i voda:

voda je ishlapjela, vatra se ugasila,¹²⁸

Paradoks i ironija također su česte figure misli, a služe kao svojevrsna provokacija i enigma, ali i kako bi privukli pažnju čitatelja. Paradoks i ironija mogu se uočiti i u sljedećim stihovima (jer teško da mrtva osoba može biti ujedno i najljepša):

Mrtva i najljepša, ne budi se ustrajnošću kojom tonu
slojevi¹²⁹

Još jedna česta figura misli jest personifikacija koja je vidljiva u pjesmi *Žena koja nestaje*:

Kamo me to vodiš?
Voda ti odgovara, ti si umoran čovjek,
spavaj, ja ću sve učiniti sama.¹³⁰

¹²⁵Radmilović, *Prolazniku*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 14.

¹²⁶ Užarević, *Kompozicija lirske pjesme*, str. 289.

¹²⁷ Radmilović, *Kraj igre*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 52.

¹²⁸ Radmilović, *Bjelina odustajanja*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 64.

¹²⁹ Radmilović, *Podzemne vode*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 51.

¹³⁰ Radmilović, *Žena koja nestaje*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 76.

U istoj pjesmi nalazimo i figuru riječi, poredbu:

Blag i bistar dan drhti kao tvoja ruka na mome ramenu.¹³¹

Figura riječi koja je zastupljena u pjesmi *Blagoslov* jest antonomazija. To je *upotreba vlastite umjesto opće ili opće umjesto vlastite imenice*.¹³² U ovoj pjesmi spominje se imenica Gospod za koju se zna da se misli na Boga:

Blagoslovljen budi, Gospode, što si me stvorio ženom.¹³³

Kada govorimo o figurama konstrukcije u pjesništvu Marijane Radmilović, potrebno je izdvojiti polisindeton, anadiplozu i enumeraciju. Polisindeton (ponavljanje veznika) se najčešće ostvaruje ponavljanjem veznika *i*, što je vidljivo i u sljedećoj pjesmi:

bio sam blizu vraga, blizu boga, bio sam pred prvim
i posljednjim vratima. Pisao sam i brisao, pisao i brisao
i nikada nisam saznao što sam napisao.¹³⁴

Isti stihovi mogu poslužiti i kao primjer jedne figure dikcije, a to je epizeuksa za koju Užarević daje definiciju: *Uzastopno ponavljanje iste riječi ili skupine riječi bez koordinacijskoga veznika u stihu ili rečenici. Iznimno se između dvaju pojavljivanja istog izraza može smjestiti čestica ili koja druga riječ*.¹³⁵ U prvom navedenom stihu ta riječ koja se umeće je *vraga*.

Nadalje, od figura konstrukcija potrebno je istaknuti anadiplozu i enumeraciju. Primjer anadiploze nalazi se u sljedećim stihovima:

ja bih falsificirala čitavu jednu scenu
u kojoj naginjem
odraz na vodu,
vodu na vrata,
vrata na crvotočinu¹³⁶

Kao što je vidljivo, ponavljaju se riječi s kraja stiha na početku idućega stiha.

¹³¹ Radmilović, *Žena koja nestaje*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 77.

¹³² Bagić, *Rječnik stilskih figura*, str. 55.

¹³³ Radmilović, *Blagoslov*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 61.

¹³⁴ Radmilović, *Pisar*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 37.

¹³⁵ Užarević, *Kompozicija lirske pjesme*, str. 113.

¹³⁶ Radmilović, *XXX*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 57.

Nadalje, enumeracija je nabranje *dijelova kakve cjeline ili sastavnica kakve ideje. Postupak kojim se upozorava na različite aspekte tematizirane pojave, kojim se lako prelazi s općeg na pojedinačno, s apstraktnog na konkretno.*¹³⁷ Primjer se nalazi u sljedećim stihovima:

netko će oputovati, tugovati, razboljeti se,
umrijeti na ušću tvoga jezika.¹³⁸

U navedenim stihovima vidljiv je razvoj ideje, u konkretnom primjeru razvoj određenih događaja koji počinju putovanjem, a završavaju smrću. Smrt je česta tema neoegzistencijalista, što nije začuđujuće uzmemo li u obzir makrokontekst u kojemu takvo pjesništvo nastaje. Enumeracija jest i svojevrsni oblik gradacije.

Nadalje, potrebno je istaknuti i pjesničke slike koje su vrlo raznolike u opusu Marijane Radmilović. Tako se mogu uočiti sve vrste pjesničkih slika (olfaktivne, vizualne, akustične, taktilne i gustativne). U prvom primjeru uočljive su olfaktivne:

Miris vlage, hladnoća predmeta i zidova, zavodljiva igra
skrivanja¹³⁹

U drugome primjeru navedene su vizualne:

Jedna žena vješa rublje¹⁴⁰

U trećem primjeru akustične koje su nešto rjeđe u odnosu na ostale:

Sanjači mi šapću o rasprodaji,
kažu, ne boj se,¹⁴¹

U četvrtome primjeru navedene su taktilne:

kada se crno zemlje
činilo tvrdim opipljivim i sigurnim štitom u vremenu.¹⁴²

U zadnjem primjeru navedene su gustativne:

patina sjećanja, kristali šećera,

¹³⁷ Bagić, *Rječnik stilskih figura*, str. 99.

¹³⁸ Radmilović, *Na ušću tvoga jezika...*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 11.

¹³⁹ Radmilović, *Mjesto koje smo napustili*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 60.

¹⁴⁰ Radmilović, *Sanjači*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 31.

¹⁴¹ Isto, str. 31.

¹⁴² Radmilović, *Kada*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 33.

Zanimljivo je da i u tekstovima pjesama *Punčki* možemo pronaći gomilu stilskih izražajnih sredstava kao što su anafora (koja je izrazito česta u stihovima), zatim metafora, ironija, kontrast, a u jednoj pjesmi (*Šuma*¹⁴⁴) imamo i neki oblik onomatopeje jer na samome početku pjesme možemo čuti zvukove iz šume (cvrkut ptica), a u istoj pjesmi uočljiva je i gradacija i to na razini dinamike i tempa – u početku su zvukovi tiši i sporiji, a kako se pjesma „razvija“ sam tempo se ubrzava, a dinamika povećava. Točnije, može se reći da pjesma ima tri dijela – spori i tihi početak, zatim srednji dio koji je srednje glasan i brz nakon čega slijedi stišavanje, a sam kraj donosi ponovno ubrzanje i povećanje glasnoće koja se opet u zadnjim sekundama stišava. Kao što je već rečeno u ranijim poglavljima, sam glazbeni stil *Punčki* može se opisati kao *intimni noise*.

Ako govorimo o doticaju s filmskim kodom, važno je promotriti ono što Peterlić naziva filmski ritam, a odnosi se ponajviše na montažu filma, odnosno izmjenu filmskih kadrova.¹⁴⁵ Ritmom se postiže napetost, izazivaju određene emocije, mijenja raspoloženja gledatelja. U filmu *Ne gledaj mi u pijat* ritam je polagan, a kadrovi su često dugi što doprinosi melankoličnoj atmosferi filma. Ovo se posebice odnosi na sam kraj filma i njegove, možda semantički najvažnije kadrove i scene. Šok koji nastupa u filmu (nakon očeve bolesti) kao da i nije suviše ekspresivno prikazan, stvara se dojam pipremljenosti medijskog subjekta (glavne junakinje filma) na traumatski događaj, možda i zbog čitave filma priče u koju se gledatelja uvodi izravno, in medias res. Kao da je nesreća s ocem samo jedna u nizu mikrotrauma koje gotovo svakodnevno doživljava glavna junakinja filma. Za razliku od medijskog subjekta, gledatelj filma svakako je neprirpmljen na bilo koji događaj prikazan u filmu i upravo to je, kako Freud smatra, glavna poveznica između traume i umjetnosti. Filmska priča također je bitna kao svojstvo filma, odnosno njegovo obilježje koje je vrlo važno jer se njime ostvaruje koherencija građe, odnosno povezivanje dijelova u cjelinu, izbacivanje potencijalno nebitnih dijelova i isticanje i smisleno povezivanje najvažnijega putem uvod, zapleta i raspleta. Ovdje je, naravno, vrlo važna i montaža (koja je važna u svim segmentima filma), ali i zvučni efekti, scenografija i tome slično. Filmska priča organizira čitav film kao cjelinu, ona je njegova konstrukcija. Ona ima dva općenita principa: princip nađenosti i princip skrivenosti.¹⁴⁶ Princip nađenosti odnosi se na

¹⁴³ Radmilović, *Haljina ozdravljenja*, u: *Putovanje oko tijela*, str. 25.

¹⁴⁴ Punčke, *Šuma* (<https://punchke.bandcamp.com/track/uma>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

¹⁴⁵ Peterlić, *Osnove teorije filma*, str. 220.

¹⁴⁶ Isto, str. 226.

filmsku priču koja se postupno otkriva, za razliku od primjerice književnosti u kojoj nizom opisa možemo stvoriti puno širu sliku situacije koja je u filmu prikazana putem samo nekoliko kadrova. Postupno upoznajemo likove i otkrivamo koji su važniji od kojih, odnosno na koje je stavljen fokus. Ovdje treba spomenuti i prethodno navedenu teoriju o upisu traume u umjetnost o kojoj govori Ulrich Baer, a koja se odnosi na gledateljevu (ne)mogućnost da u potpunosti proživi ono što promatara na nekom mediju (on daje primjer fotografije) jer nema širu sliku, cjelinu gledišta, ako promatra predodređeni povijesni događaj iz sigurnosti sadašnjosti. Za razliku od principa nađenosti koji naglasak stavlja na sam početak filma, princip skrivenosti najčešće se odnosi na sam njegov kraj zbog toga što se često tek na samome kraju otkrivaju neke bitne pojedinosti vezane za film. Postoje i tri načina oblikovanja filmske priče: lančano (ili stepenasto), prstenasto i paralelno.¹⁴⁷ Za prvi način karakteristično je nizanje zgoda (ne nužno uzročno-posljedično vezanih) i postupni rast prema nekom cilju. Za drugi način karakterističan je jedan okvirni događaj na kojega se oslanja i gradi čitava priča – to bi bio slučaj u filmu *Ne gledaj mi u pijat* u kojemu je ključan događaj bolest Marijanina oca. Za treći način – paralelno oblikovanje priče – karakteristično je nizanje nekoliko paralelnih događaja s ciljem sjedinjavanja na kraju filma.

¹⁴⁷ Peterlić, *Osnove teorije filma*, str. 229.

8. Zaključak

Rad je pokazao kako se teza o traumi kao identificirajućem načelu rodno determiniranog pjesništva od 60-ih godina 20. stoljeća prenosi na njegov kraj, ali i u novi milenij, gdje se glasovi ženskih autorica javljaju i u drugim estetskim medijima.

Neki od tih umjetnika (pisaca, redatelja, glazbenika) spomenuti su i u ovome radu u kojemu se na temelju konkretnih predložaka vidi interferencija poezije, glazbe i filma upravo kroz fenomen traume. O važnosti ovoga fenomena govori činjenica da su ga mnogi teoretičari pokušali definirati, ali i povezati upravo s umjetnošću. Za ovaj rad najznačajnije je istaknuti strategije samoga upisa traume u pjesnički tekst o kojima govori Shoshana Felman, a manifestiraju se kao transformacija stiha iz vezanoga u slobodni, kao formalna ekspresivnost i kao figurativizacija fenomena traume.

Hrvatsko pjesništvo nakon Drugog svjetskog rata u jednom svom egzistencijalističkom tijeku, osobito u drugoj polovici 20. stoljeća, reprezentira postratnu traumu, i to figurativnošću koja ima značajnije implikacije katastrofe. Hrvatski pjesnici, osobito hrvatske pjesnikinje, tematiziraju svakodnevicu, jednostavne i tragične sudbine pojedinaca, ali često bez vidljive ratne motivike. Nastavak toga tijeka vidljiv je i u pjesništvu novog milenija.

Kada se promatra fenomen traume, vrlo je vidljiva povezanost svih strukturnih razina, ali najjasnije je ovaj fenomen vidljiv na tematsko-motivskoj razini i na razini subjekta. Svi subjekti u predmetnome korpusu nose određene mikrotraume koje su najčešće vezane uz društvo u kojemu se nalaze, a koje je vrlo patrijarhalno i u kojemu žena (koja i jest poveznica svih triju medijskih predložaka) vrlo teško opstaje ako se ne uklapa u zadane društvene kalupe podređenosti. Te mikrotraume ocrtavaju se u umjetnosti na različite, već spomenute, načine. Potrebno je, naravno, pogledati i makrokontekst nastanka ovih umjetnosti, a to je početak novoga tisućljeća i psihoemocionalne traume prouzročene društveno-političkim zbivanjima s kraja prošloga stoljeća. Kada govorimo o konkretnim teorijskim određenjima traume pojedinih teoretičara, za ovaj su rad najrelevantnije teorije Sigmunda Freuda i Waltera Benjamina koji povezuju traumu i umjetnost. Također, važno je istaknuti motiv vode koji je nemoguće ne primijetiti u svim trima umjetnostima, a čiju semantičku povijest svjedoče još stare civilizacije. Voda se također veže uz razne traume, a u predlošcima reprezentira nešto nepoznato i strano. Sva tri predložka kombiniraju tematsku, motivsku, subjektu i formalnu – verbalnu i neverbalnu

stilizaciju koja u svojim najčešćim značenjskim učincima ima reprezentaciju traume s društveno-rodnom predznakom.

9. Literatura

a) Pjesnički predlošci – zbirke pjesama:

Radmilović, Marijana, *Portereti nepoznatih žena* (Drenovci: Hrašće d.o.o., 1998.)

Radmilović, Marijana, *Bolest je sve uljepšala* (Zagreb - Požega: Meanda, Grad Požega, DHK – Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, 2003.)

Radmilović, Marijana, *Putovanje oko tijela* (Zagreb: Meandarmedia, 2019.)

b) Glazbeni predlošci:

Punčke, vokalno-instrumentalni sastav (tekstovi)

Doručak

Ocean

Oni su tu

Petra Pan

Ples

Pustinje

Ritam kaosa

Roza i plavo

Sjene

Šuma

141

c) Filmski predlošci:

Jušić, Hana (2016.), *Ne gledaj mi u pijat*, igrani film, Kinorama

Literatura

Bagić, Krešimir, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012.)

Bagić, Krešimir, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.* (Zagreb: Školska knjiga, 2016.)

Caruth, Cathy, »Introduction«, u: Caruth, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.)

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi* (Zagreb: Nakladni zavod MH, 1983.)

Felman, Shoshana, »Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching«, u: Caruth, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*

Freud, Sigmund. »S onu stranu načela ugone«, u: *Budućnost jedne iluzije* (Zagreb: Naprijed, 1920/1986)

Jukić, Sanja, Rem, Goran, HIKOS MASH-UP, *Osječka mediodilistika* (Osijek – Zagreb: Meandarmedia, 2020.)

Jukić, Sanja, *Medijska lica subjekta. Stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. (Osijek: Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, 2014.)

Kalin, Boris. *Filozofija. Uvod i povijest* (Zagreb: Školska knjiga, 2014.)

Kravar, Zoran, »Lirska pjesma«, u: Škreb-Stamać, *Uvod u književnost. Teorija, metodologija* (Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.)

Mijatović, Aleksandar, »Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin«, u: FLUMINENSIA, god. 21 (2009.) br. 2, str. 143-162.

Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000.)

Rem, Goran, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011.)

Rem, Goran, *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.), altaGAMA, Zagreb 2003.

Riffaterre, Michael: *Stilistički kontekst*. Quorum V(1989), 5(28), str. 538–545.

Sablić Tomić, Helena, Rem, Goran, *Hrvatska suvremena književnost od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća te dalje kroz prvo desetljeće 21. stoljeća* (Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, 2008.)

Sorel, Sanjin, *Isto i različito. Antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih* (Zagreb: vbz, 2006.)

Sorel, Sanjin, *Kipidin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo* (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2016.)

Užarević, Josip, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: Biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.)

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

Mrežne stranice

Pavičić, Jurica, '*NE GLEDAJ MI U PIJAT*' Najbolji hrvatski film u posljednjih desetak godina, *Jutarnji list*, 4. rujna 2016. (pristupljeno 11. lipnja 2022.)

Podrug, Marko, *Punčke, oproštajni intervju: U Hrvatskoj brzo dođeš do plafona i počneš se vrtjeti u krug*(<https://ravnododna.com/puncke-oprostajni-intervju-u-hrvatskoj-brzo-dodes-do-plafona-i-pocnes-se-vrtjeti-u-krug/> , pristupljeno 24. listopada 2021.)

Hrvatska filmska enciklopedija, natuknica *Neorealizam*. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=43398> , pristupljeno 11. lipnja 2022.)

Hrvatski audiovizualni centar. *Ne gledaj mi u pijat* (<https://havo.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/ne-gledaj-mi-u-pijat>, pristupljeno 29. studenog 2021.)

Jezikoslovac. *Trauma – značenje i definicija* (<https://jezikoslovac.com/word/4xr9>, pristupljeno 29. studenoga 2021.)

www. CROATIAN. FiLM. *Ne gledaj mi u pijat* (<https://croatian.film/hr/films/23527>, pristupljeno 29. studenoga 2021.)

Punčke, *Doručak* (<https://punchke.bandcamp.com/track/doru-ak>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

Punčke, *Ocean* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ocean-2>, pristupljeno 29. prosinca 2021.)

Punčke, *Oni su tu* (<https://punchke.bandcamp.com/track/oni-su-tu>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

Punčke, *Petra Pan* (<https://punchke.bandcamp.com/track/petra-pan-2>, pristupljeno 10. siječnja 2022.)

Punčke, *Ples* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ples>, pristupljeno 29. prosinca 2021.)

Punčke, *Pustinje* (<https://punchke.bandcamp.com/track/pustinje>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

Punčke, *Ritam kaosa* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ritam-kaosa-3>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

Punčke, *Roza i plavo* (<https://punchke.bandcamp.com/track/roza-i-plavo>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

Punčke, *Sjene* (<https://punchke.bandcamp.com/track/sjene>, pristupljeno 29. prosinca 2021.)

Punčke, *Šuma* (<https://punchke.bandcamp.com/track/uma>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

Punčke, *141* (<https://punchke.bandcamp.com/track/141-2> pristupljeno 31. siječnja 2022.)

10. Prilozi

Prilog 1.

Punčke: 141¹⁴⁸

dok zurim u ogledalo
ne vidim se
oči su mi crvene
i ne volim se
kad smijem se sve ispadne
mrzim sve
ne želim sebi lagati
želim nestati!

ja gubim razum
gubim svijest
i tražim lijekove!
gubim tlo pod nogama
i smijem se!
ja smijem se
ja smijem se

ne vidim dan ni noć
skrivam se
u prsima tupa bol
ne obazirem se
usne su mi sljepljene
i ne čujem se
ne želim sebi lagati
želim nestati!

¹⁴⁸ Punčke, 141 (<https://punchke.bandcamp.com/track/141-2> pristupljeno 31. siječnja 2022.)

ja gubim razum
gubim svijest
i tražim lijekove!
gubim tlo pod nogama
i smijem se!
ja smijem se
ja smijem se

Punčke: *Doručak*¹⁴⁹

mi se ne šetamo
mi ne gledamo u zvijezde
mi ne ležimo u travi
jer ja bojim se mravi

jer smi ne radimo
što svi drugi rade
jer mi ne radimo
što svi drugi rade

mi se ne kupamo
na pješčanoj plaži
jer ja mrzim kad mi pijesak
uđe u kupaći

jer mi ne radimo
što svi drugi rade
jer mi ne radimo
što svi drugi rade

¹⁴⁹ Punčke, *Doručak* (<https://punchke.bandcamp.com/track/doru-ak> pristupljeno 31. siječnja 2022.)

mi se ne pravimo
da se ne volimo hranit
mi se ne svađamo
tko će se kome prvi javit

jer mi ne radimo
što svi drugi rade
jer mi ne radimo
što svi drugi rade

još samo da ti kažem
da ne postoji ništa
ne postoji nitko
tko je bolji od tebe
tko je bolji od nas

još samo da ti kažem
da ne postoji ništa
ne postoji nitko
tko me može usrećit

kao ti

Punčke : *Petra Pan*¹⁵⁰

imam zatvoren krug
oko sebe
zbog tebe

¹⁵⁰ Punčke, *Petra Pan* (<https://punchke.bandcamp.com/track/petra-pan-2> pristupljeno 31. siječnja 2022.)

i on diše
za mene

on mi pomaže da tu
oko sebe
ne vidim sjene
jer on diše
bolje od mene

biti sretan,
to je najbolje
biti sretan

imam snage da se smijem
ja imam volje
imam snage da se smijem
ja imam volje

jer biti sretan
to je najbolje
biti sretan

Prilog 2.

Marijana Radmilović: *Razložnost*¹⁵¹

Tuga će te trajno pripitomiti,
sasuti ti svu svoju strast.

Ona se lijepi kao
vrelina na kožu,
duša na usta,

¹⁵¹ Radmilović, Marijana, *Razložnost*, u: *Bolest je sve uljepšala*, str. 42.

sjemenka na glatko dno.
Voda ljubi koljena,
tuga pliva utrobom,
nijedan drugi osjećaj
toliko izlučen, pripitomljen
i razložan.

Prilog 3.

Punčke: *Ocean*¹⁵²

Prije nego počnem
želim znat, da li se
stvari promijene?
Netko dolje mi utjerava strah
i više mi ne ide.
Netko dolje mi uništava san
i više ne vjerujem.
Nitko dolje ni ne želi znat'
kako je biti sam!

Zatvorim oči
i ne mislim na strah
Ne želim
da me proguta ocean!

Ispod mene je ocean bez dna
i samo jedan korak dovoljan
da uništim san.
Ispred mene je podivljali val

¹⁵² Punčke, *Ocean* (<https://punchke.bandcamp.com/track/ocean-2>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

i samo jedan korak dovoljan
da uništim san.
Ispred mene je podivljali val
zbog kojeg tresem, padam, gušim se
i borim za dah!

Zatvorim oči
i ne mislim na strah
Ne želim
da me proguta ocean!

ja tražim način da shvatim,
način da znam!
ja tražim način da shvatim,
način da znam!

Prilog 4.

Marijana Radmilović: *Willkommen*¹⁵³

Žena je podigla spomenik kugi.
Kakvi su joj prešućeni strahovi,
kakav menstrualni ciklus
jer menstruacija uvijek prva iznevjeri.
Odšetala je u svojim laganim cipelicama
povijest je još nekoliko puta vraća na taj trg.

Prilog 5.

Punčke: *Pustinje*¹⁵⁴

¹⁵³ Radmilović, *Willkommen*, u: *Portreti nepoznatih žena*, str. 36

¹⁵⁴ Punčke, *Pustinje* (<https://punchke.bandcamp.com/track/pustinje>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

ja imam divove
jer kada borim se
oni znaju baš sve
dobre poteze

ja znam sve puteve
jašem kroz pustinje
one najgore su mi najdraže

ja imam divove!

Prilog 6.

Punčke: *Roza i plavo*¹⁵⁵

želim sanjati roza i plavo
znati jesam odabrala pravi put
biti dijelom koji svjetli u mraku
kao i prije...

održavam samu sebe na životu
čuvam se u džepu na prsima
nastojim ne pobjeći opet daleko
kao i prije

jer boje
su pretamne sada
i more
me preplave kad spavam

¹⁵⁵ Punčke, *Roza i plavo* (<https://punchke.bandcamp.com/track/roza-i-plavo>, pristupljeno 31. siječnja 2022.)

želim sanjati roza i plavo
pa makar mi je to možda posljednji put
bojim se, zaboravljam
tapkam u mraku
kao i prije...

Prilog 7.

Punčke: *Oni su tu*¹⁵⁶

(oni su tu, oni su tu
oni su tu, neprestano su tu...)

oni su tu,
njihov pogled me napada.
oni su tu,
svako jutro bez razloga.
oni su tu
da me podsjetite gdje sam sada
na dnu mora gdje se ne vidi izlazak.

oni su tu,
zbog njih plačem i propadam.
oni su tu,
zbog njih stalno se ponavljam.
oni su tu
zbog njih ne vidim izlaza.
oni su tu neprestano su tu!

¹⁵⁶ Punčke, *Oni su tu* (<https://punchke.bandcamp.com/track/oni-su-tu>, pristupljeno 31.siječnja 2022.)