

UNIVERZITET U SARAJEVU- FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST I INFORMACIJSKE NAUKE

ZAVRŠNI RAD

Artikulacija traume na primjeru izabranih drama

Mentor: Prof. dr. Almir Bašović

Studentica: Kristina Anđela Erceg

Sarajevo, rujan 2025. godine

UNIVERSITY OF SARAJEVO – FACULTY OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE AND LIBRARY SCIENCES

MASTER THESIS

Articulation of Trauma Using the Example of Selected Dramas

Supervisor: Prof. Dr. Almir Bašović

Candidate: Kristina Anđela Erceg

Sarajevo, September 2025.

Sažetak

Predmet ovog rada jest analiza načina na koje drama tematizira i artikulira obiteljsku i seksualnu traumu, s posebnim osvrtom na četiri odabrana dramska teksta: *Bez trećeg* Milana Begovića, *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, *Dugo putovanje u noć* Eugenea O'Neill te *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla. U radu se polazi od pretpostavke da je drama, kao izvedbena i dijaloška književna forma, osobito prikladna za prikazivanje raspuklina subjektivnog iskustva i društvenih tenzija koje trauma proizvodi. Analiziraju se različiti oblici traumatskih iskustava prikazanih u navedenim dramama – od patrijarhalne dominacije, ljubomore i seksualnog nasilja, preko institucionalne šutnje, do raspada obiteljskih odnosa i emocionalne dezorijentacije u kontekstu potrošačkog kapitalizma.

Istražuju se dramaturški i formalni postupci kojima autori/ce strukturiraju traumatski narativ te utjecaj društveno-povijesnog konteksta na mogućnosti njegove reprezentacije. Poseban naglasak stavlja se na potencijal dramske forme da omogući svjedočenje, prepoznavanje i djelomičnu obradu traume kroz scensko posredovanje, otvarajući pritom kompleksna pitanja o moći, nasilju, tijelu, identitetu i granicama govora. Cilj rada je pokazati kako drama funkcionira kao prostor prepoznavanja i preoblikovanja traumatskih iskustava, ali i kao medij kritičkog promišljanja društvenih struktura koje takva iskustva omogućuju i reproduciraju.

Ključne riječi: drama, trauma, artikulacija, seksualno nasilje, obitelj, moć, identitet, društveni konstrukt, dramaturgija

Abstract

This thesis explores the ways in which drama articulate familial and sexual trauma, focusing on four selected dramas: *Bez trećeg* (*Without a Third*) by Milan Begović, *Za naše mlade dame* (*For Our Young Ladies*) by Dragica Potočnjak, *Long Day's Journey into Night* by Eugene O'Neill, and *Shopping and Fucking* by Mark Ravenhill. The analysis is based on the premise that drama, as a performative and dialogic literary form, is particularly suited to the representation of fractured subjectivities and the social tensions produced by trauma. The selected dramas depict a range of traumatic experiences – from patriarchal domination, jealousy, and sexual violence to institutional silence, familial disintegration, and emotional disorientation within consumerist capitalism.

The study examines the dramaturgical and formal strategies employed by the playwrights to construct traumatic narratives, as well as the impact of socio-historical context on their representability. Special attention is given to the potential of drama to enable witnessing, recognition, and partial processing of trauma through performative mediation, while simultaneously raising critical questions concerning power, violence, the body, identity, and the limits of speech. The aim of this thesis is to demonstrate how drama functions both as a space for articulating and reshaping traumatic experience, and as a medium for critically reflecting on the social structures that enable and perpetuate such experiences.

Keywords: drama, trauma, sexual violence, family, power, identity, social construct, dramaturgy

Sadržaj

1. Uvod.....	6
1.1 Područje istraživanja.....	6
1.2 Istraživačka hipoteza i ciljevi rada.....	6
1.3 Metodologija i teorijski okvir	7
2. Trauma i traumatski događaj: osnovno terminološko razmatranje	9
2.1 Obiteljska trauma i sekundarna traumatizacija	11
2.2 Seksualnost i partnerska distanca.....	12
2.3 Ovisnost- reakcija na traumatski događaj	13
2.4 Seksualno zlostavljanje i seksualna trauma	13
3. Subjekt traume	15
3.1 Kultura šutnje i kolektivno sjećanje.....	16
3.2 Žrtva.....	19
4. Milan Begović: <i>Bez trećeg</i>	21
4.1. Artikulacija traume	23
4.2. Giga ili Penelopa suvremenog doba.....	26
5. Dragica Potočnjak: <i>Za naše mlade Dame</i>	28
5.1. Artikulacija traume	30
5.2 Brina kao Medeja suvremenog svijeta	32
6. Mark Ravenhill: <i>Shopping and fucking</i>	36
6.1 Artikulacija traume	37
7. Eugene O neill: <i>Dugo putovanje u noć</i>	42
7.1. Artikulacija traume	43
8. Komparativna analiza drama	47
9. Zaključak.....	50
Bibliografija	55

1. Uvod

1.1 Područje istraživanja

Rad koji se nalazi pred čitateljem usredotočuje se na problematizaciju prikaza obiteljske i seksualne traume unutar dramske književnosti, promatrajući i tumačeći dramski tekst kao mjesto u kojem se subjektivna ranjivost i kolektiva šutnja susreću. U središtu istraživačkog rada nalaze se četiri dramska teksta različitih poetika, ali sa zajedničkim motivom traume. Riječ je o sljedećim dramama: *Bez trećeg* Milana Begovića, *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, *Dugo putovanje u noć* Eugenea O'Neillia te *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla. Svaka drama na svoj način otvara tematsko pitanje reprezentacije traume, raspad obiteljskih i društvenih struktura, seksualnog nasilja, ali i mogućnosti govora, svjedočenja i tišine u dramskom okviru. Uzimajući u obzir činjenicu da je trauma po svojoj naravi fragmentirana, otporna na naraciju i sklona ponavljanju, rad se usmjerava na ispitivanje dramaturških postupaka koji omogućuju da se neizrecivo i potisnuto ipak pojavi u tekstu i glasu ili, pak, u potpunoj odsutnosti teksta i glasa. Dramama će se u tom kontekstu pristupiti kao prostoru estetske intervencije u kojem se uspostavljaju odnosi između tijela i jezika, individualnosti i društva, moći i otpora.

Zbog specifičnosti dramske forme koja govornom subjektu pruža (ne)mogućnost artikulacije traumatskog događaja, ovo istraživanje smješteno je unutar interdisciplinarnog polja književnosti, dramaturgije, psihologije, sociologije i kulturalnih studija, s posebnim naglaskom na napetost između psiho-afektivne traume i njezine socio-kulturne uvjetovanosti.

1.2 Istraživačka hipoteza i ciljevi rada

U središte rada postavljena je hipoteza da drama kao društvena, umjetnička i izvedbena forma omogućuje višeslojnu artikulaciju traumatskog iskustva i to nadilazeći mimetički prikaz, a usmjeravajući se prema tišini, jezičkom raspadu i fragmentaciji identiteta. Budući da traumatsko

iskustvo nije jedino lajtmotiv, ono se odlikuje i na samu strukturu replika, dramsku šutnju i određuje ritam drame. Drama tako postaje prostor suočavanja sa subjektivnim i kolektivnim ranama, dok ujedno otvara mogućnost razotkrivanja društvenih, obiteljskih i rodni mehanizama koje stvaraju i reproduciraju traumatsko okruženje. Na izabranim primjerima, učit ćemo na koji se način otvara mogućnost potisnutog svjedočenja te kako se takvo svjedočanstvo predstavlja čitateljima (odnosno gledateljima) i prelama kroz glas, tijelo i odsutnost govora.

Pored središnje hipoteze, kroz rad će se postavljati istraživačka pitanja:

- Na koji su način društvene strukture (polazeći od institucija, obitelji, tržišta) prikazane kao izvori i nositelji traumatskih iskustava?
- Kako su oblikovane ženska i muška stajališta u kontekstu traume, moći i šutnje?
- Kakva je uloga jezika i njegove dezintegracije u artikulaciji traumatskog iskustva?
- U kojoj mjeri drama funkcionira kao prostor svjedočenja i suočavanja s potisnutim iskustvima i na koji način nudi mogućnost iscjeljenja?

Na temelju zadane hipoteze i postavljenih istraživačkih pitanja, ciljevi rada su:

- interpretirati načine na koje se trauma oblikuje i prenosi kroz dramsku strukturu i jezik,
- analizirati kako dramaturški postupci (fragmentacija, tišina, repetitivnost, eksplicitnost) pridonose artikulaciji traume
- kontekstualizirati traumu unutar šireg društvenog okvira
- prepoznati na koji način drama oblikuje različite obrasce doživljavanja i nošenja s traumom,
- ispitati potencijal drame kao mjesta svjedočenja ili pak kao prostora u kojem trauma ostaje otvorena.

1.3 Metodologija i teorijski okvir

Ovo istraživanje temelji se na kvalitativnoj metodologiji, oslanjajući se na pažljivo čitanje dramskih tekstova u svrhu analize načina na koje se obiteljska i seksualna trauma tematizira i

artikulira u okviru dramske forme. Izbor četiri dramska teksta: *Bez trećeg* Milana Begovića, *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, *Dugo putovanje u noć* Eugenea O’Neilla i *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla, omogućuje komparativnu analizu različitih poetika i dramaturških strategija u prikazu traumatskih iskustava. Polazeći od pretpostavke da drama, zahvaljujući svojoj dijaloškoj strukturi i potencijalu izvedbe, omogućuje jedinstven prostor za prikaz i artikulaciju onoga što je u stvarnosti često potisnuto ili neizrecivo, metodološki pristup bit će usmjeren na istraživanje odnosa između forme i sadržaja, glasa i tišine, jezika i tijela, te osobnog i kolektivnog.

U fokusu je analiza dramaturških postupaka: fragmentacije, tišine, repetitivnosti i diskontinuiteta kao sredstava koja služe artikulaciji traumatskog iskustva i destabilizaciji linearnog narativa. Takav pristup omogućava da se prepozna prisutnost traume unutar tematskog sloja i njezin utjecaj na samu strukturu dramskog teksta. Korištenjem metoda hermeneutičke interpretacije, rad će težiti povezivanju pojedinačnih replika, dramskih situacija i strukturalnih elemenata s teorijskim uvidima iz područja studija o traumi, psihoanalize i sociologije.

Metodološki cilj nije potvrđivanje jedne „prave“ interpretacije, nego otvaranje polja značenja u kojem se trauma promatra kao afektivni, društveni i dramski fenomen. Istraživanje će, stoga, težiti hermeneutičkoj otvorenosti i kontekstualizaciji teksta, a analitički model temeljit će se na dijalogu između dramske forme i teorije o traumi, uvijek uvažavajući napetost između reprezentacije i njezine nemogućnosti. U tom smislu, drama se promatra kao prostor društvene i estetske artikulacije i etičkog svjedočenja, kao i potencijalnog iscjeljenja – ili barem priznanja – onoga što je potisnuto, zanijekano ili zaboravljeno.

2. Trauma i traumatski događaj: osnovno terminološko razmatranje

Etimologija riječi trauma potječe iz grčkog jezika (τραῦμα), a prevodi se kao ozljeda ili rana. Prema enciklopedijskom tumačenju, trauma u psihološkom kontekstu označava svaki bolni događaj ili iskustvo koje uzrokuje trajne posljedice.¹ Kao takva, ona označava duboko potresan odnos prema vlastitom iskustvu, jeziku i društvu. U svojoj biti, trauma podrazumijeva ranu, bilo da je ona fizička, emocionalna ili simbolička, koju individua ili kolektiv ne uspijevaju integrirati u svoj socio-psihološki narativ te se zbog toga trauma ispoljava kao fragment, šutnja ili sablast. U ovisnosti od različitih disciplinarnih pristupa, trauma se tumači drugačije, međutim sva su tumačenja usmjerena na pokušaje razumijevanja onog što izmiče jeziku i racionalnom, dok istodobno oblikuje ličnost.

Prema tumačenjima psihologije, trauma predstavlja iskustvo iznimne ugroženosti koje nadmašuje kapacitete pojedinca za prevladavanje traumatskog događaja i njegovog integriranja. Jedan od prvih psihologa koji se bavio traumatskim događajima je Sigmund Freud koji je u svojoj studiji o tumačenju snova iz 1899. godine govorio da su snovi put u nesvjesno, a shodno tome u nesvjesnom počivaju naše traume. Traume, po Freudu, nije moguće simbolički obraditi u trenutku kada se događaju pa se stoga vraćaju u obliku snova ili neurotskog ponavljanja.²

Naslanjajući se na Freudovu teoriju o snovima, Bessel van der Kolk u svojoj studiji *Tijelo pamti: mozak, um i tijelo u iscjeljivanju traume* (engl. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*) iznosi svoje iskustvo u radu s osobama koje su preživjele jedan od oblika traume. Van der Kolk navodi da se traumatski događaj zaledi u živčanom sustavu što dovodi do simptoma disocijacije, amnezije, emocionalne paralize, noćnih mora i flashbackova. Svi ovi simptomi čine osobu zarobljenom u prošlosti i onemogućavaju da se simbolički i emocionalno obradi iskustvo i nastavi s integriranim osjećajem sebe. Isti autor nadalje navodi:

„Kao terapeut koji radi s osobama koje nose nasljeđe traume, moja primarna briga nije u tome da točno utvrdim što im se dogodilo, već da im pomognem podnijeti tjelesne senzacije, emocije i reakcije koje proživljavaju, a da ih one pritom ne preplavljaju i ne preuzimaju kontrolu nad njima.

¹ Trauma. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. Pristupljeno: 14.4.2025. (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/trauma>).

² Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. u: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Uredio i preveo James Strachey. Vol. XVIII. London: Hogarth Press. (1966, str 18.)

Kada se pojavi tema krivnje, središnje pitanje koje treba razmotriti obično je samookrivljavanje – prihvaćanje činjenice da trauma nije bila njihova krivnja, da nije bila uzrokovana nekom njihovom manom i da nitko nikada nije mogao zaslužiti ono što im se dogodilo.“³

Trauma nikada nije individualna, budući da se svako traumatsko iskustvo odvija unutar društvenih struktura koje oblikuj način prepoznavanja, imenovanja i tumačenja traume. Sociološka i kulturološka istraživanja ukazuju da institucije primarne i sekundarne socijalizacije (obitelj, obrazovne institucije, pravosuđe i slično) mogu biti mjesta podrške, ali i izvor sekundarne traumatizacije.

Dominick LaCapra u svojoj studiji iz 2001. godine pod naslovom *Pisanje povijesti, pisanje traume* (engl. *Writing History, Writing Trauma*) pravi distinkciju između osvjedočene traume (experienced trauma) i strukturirane traume (structural trauma). Za naš daljnji rad potrebno je objasniti strukturiranu traumu, kao društveni konstrukt, koji se odnosi na ukorijenjene oblike društvene nepravde i isključenosti što se unutar društva rutiniziraju, a primjeri takvih rutiniziranih oblika su patrijarhat, klasno nasilje, ksenofobija, rasizam i slično. Ovi procesi proizvode oblike potisnutih, kolektivnih trauma koje su sveprisutne u društvenim praksama, jeziku i institucijama.⁴ Njegovo istraživanje ukazuje na problem političke traume i onih koji posjeduju pravo na nju, a uklopljeno je u pitanje: Koji narativi bivaju prihvaćeni, a koji potisnuti? S obzirom na društvenu ulogu u formiranju traume, nerijetko traume kod žena bivaju povezane s histerijom prikrivenoj u privatnoj sferi, dok traume kod muškaraca ostaju neprepoznate zbog ideala stoicizma i emocionalne suzdržanosti.

³ Engl: As a therapist treating people with a legacy of trauma, my primary concern is not to determine exactly what happened to them but to help them tolerate the sensations, emotions, and reactions they experience without being constantly hijacked by them. When the subject of blame arises, the central issue that needs to be addressed is usually self-blame—accepting that the trauma was not their fault, that it was not caused by some defect in themselves, and that no one could ever have deserved what happened to them.

Van der Kolk, Bessel A. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Viking, (2014, str.176)

⁴ LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, Parallax, Baltimore: Johns Hopkins University Press (2001, str. 80)

2.1 Obiteljska trauma i sekundarna traumatizacija

Obiteljska se trauma odnosi na uznemirujući događaj unutar obitelji, a koji, također, ostavlja trajan i negativan utjecaj na njene članove. Kada jednom probije granice pojedinačnog doživljaja, trauma se širi prostorima bliskosti, ulazi u obiteljski jezik, mimiku i tišinu. Stoga, obitelj nije pasivni promatrač traumatskog događaja nego njegov nosač. U tom smislu, sami traumatski događaj postaje „zaraza“ koja se širi sa traumatizirane osobe na sve u okolini i na taj način predstavlja oblik društvenog (obiteljskog) stradanja. Da bismo razumjeli prelazak traume sa individue na kolektiv, u ovom slučaju obitelj, moramo definirati pojam sekundarne traumatizacije: „U užem smislu sekundarna traumatizacija odnosi se na prijenos noćnih mora, intruzivnih misli, bljeskova prisjećanja i ostalih simptoma koje tipično doživljaju traumatizirani pojedinci, na osobe u njihovoj blizini.“⁵ U priloženoj definiciji uviđamo da trauma zapravo ne mora biti izravno verbalizirana, što sugerira da se prijenos traumatskog događaja odvija kroz šutnju, nesanicu, napetost tijela, izbjegavanje pogleda i slično. Manifestacija sekundarne traumatizacije u obitelji, prema Klariću i suradnicima, dovodi do psihosomatskih poteškoća koje imitiraju kliničku sliku primarnog traumatskog poremećaja, odnosno dolazi do identifikacije s traumom bližnje osobe do mjere gdje se usvajaju simptomi traume i njezini obrasci ponašanja.⁶ Budući da obiteljski prostor, u traumatskom kontekstu, predstavlja mjesto ranjivosti, jednom kada trauma uđe u taj prostor, obiteljski se odnosi destabiliziraju, a najuočljiviji je primjer supružnika/partnera jer su granice između „ja“ i „ti“ fluidne i odlikovane suosjećanjem, zbog čega dolazi do zanemarivanja vlastitih emocija u svrhu preuzimanja tereta traume sa partnera.

Važna podjela unutar obiteljske traume je transgeneracijska trauma. Transgeneracijska trauma odnosi se na prijenos traumatskog iskustva s roditelja na djecu putem emocionalnih obrazaca ponašanja, tretmana šutnje i nesvjesnih faktora koji utječu na odgoj djece u traumatskom okruženju. Ivana Krtinić navodi da transgeneracijska trauma pored utjecaja na djecu utječe i na unuke, čime se ulazi u začarani krug koji je teško prekinuti. Nadalje, ova autorica navodi da se u posljednje vrijeme teži dokazati da transgeneracijska trauma posjeduje mogućnost biološkog

⁵ Klarić, Miro, Tanja Frančišković, i Amela Salčin Satriano. *Obitelj i psihotrauma. Medicina Fluminensis* 46, br. 3 (2010, str. 313). Pristupljeno 14.4.2025. (<https://hrcak.srce.hr/file/89373>).

⁶ Ibid.

prijenosa.⁷ Van der Kolk objašnjava da djeca odrastaju u emocionalnoj atmosferi obilježenoj nezacijeljenim ranama roditelja, a trauma se prenosi bez riječi kroz emocionalnu nedostupnost i nesigurnost unutar doma. Ovakav oblik traume iz sociološke perspektive tumači se kroz pitanje kolektivnog sjećanja društva koje ne priznaje vlastite pogreške te se stvaraju generacije emocionalno ranjivih pojedinaca. Ako je pak riječ o kolektivnom sjećanju, onda se trauma mimo obitelji prenosi i kroz sustavne obrasce ponašanja koji su gotovo nepromjenjivi .

2.2 Seksualnost i partnerska distanca

Seksualnost je duboko intimna i emocionalna dimenzija međuljudskog odnosa te predstavlja jedno od najosjetljivijih područja koje može biti destabilizirano traumatskim događajem. Ukoliko jedan od partnera doživi traumu u bilo kojem smislu (seksualno nasilje, ratno iskustvo, veliki gubici i slično), partnerska distanciranost često postaje obrambeni mehanizam koji narušava emocionalne i tjelesne granice čovjeka. Prema Van der Kolku, osobe koje su preživjele traumu razvijaju poremećaje tjelesne percepcije pri čemu vlastito tijelo doživljaju kao izvor srama, anksioznih poremećaja i boli. Nadalje, ovaj autor navodi da mnoge traumatizirane osobe razvijaju strah od intimnosti zbog prisjećanje na trenutke traume.⁸ Dakle, seksualnost nakon doživljene traume ne predstavlja prostor povezanosti i zadovoljstva nego potencijalni okidač za preživljavanja traume. Partnerska distanca najčešće ne označava emocionalnu hladnoću, ali se seksualna želja povlači, a tijelo partnera tumači se kao strano i neprepoznatljivo. Iako se partnerski odnosi često idealiziraju kao prostori bezuvjetne podrške i bliskosti, takvi se ideali u društvu raspadaju jer zanemaruju kompleksnost posttraumatskog poremećaja. Anthony Giddens u radu *Transformacija intimnosti: seksualnost, ljubav i erotizam u modernim društvima* (engl. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*) upozorava da suvremeni odnosi zahtijevaju visok stupanj emocionalne otvorenosti i iskrenosti, dok ga osobe s traumatskim iskustvom nisu

⁷ Krtinić, Ivana. *Vježbanje života- Kronisterija transgeneracijske traume*. u: Dani Hvarskog kazališta, Zagreb-Split: HAZU (2025, str. 90)

⁸ Van der Kolk, Bessel A. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Viking, (2014, str.203)

spremlne ponuditi.⁹ Da bi se izgradila partnerska privrženost i bliskost, seksualnost se mora redefinirati kroz strpljenje i ponovnu izgradnju povjerenja, kako bi se osigurao prostor za iscjeljenje i pronašao put do zajedničkog jezika za riječi koje nije moguće artikulirati.

2.3 Ovisnost- reakcija na traumatski događaj

Ovisnost se prije tumačila kroz prizmu bihevioralnih izbora, devijantnog ponašanja i genetske predispozicije, međutim, danas su te teorije opovrgnute, a ostavlja se prostor za povezivanje ovisnosti s traumatskim iskustvima. Bilo bi pogrešno tumačiti ovisnost kao samostalni poremećaj, stoga se ona može razumjeti kao pokušaj osobe da regulira nenasnosne unutarnje afekte, umrtvi tjelesnu nelagodu i izbjegne prisjećanja na traumatsko iskustvo. Stoga, kada se ovisnost javi kao reakcija, ona ne proizlazi iz želje, nego postaje odgovor na nepodnošljivost postojanja. Ovakva vrsta ovisnosti funkcionira kao emocionalna anestezija izbjegavajući mogućnost osjećanja vlastitog tijela koje nosi tragove nasilja ili vlastite psihe koja se boji suočavanja s traumom. Dakle, ovisnost razvijenu nakon traumatskog iskustva ne možemo tumačiti kao neodgovornost pojedinca, nego je potrebno uočiti tipičan obrazac ponašanja koji ukazuje da individualno tijelo i um ne mogu pronaći drugo sredstvo za reguliranje unutarnjih previranja.

2.4 Seksualno zlostavljanje i seksualna trauma

Seksualno zlostavljanje najsnažniji je oblik psihičke i seksualne traume, s obzirom da zadire u granice identiteta, autonomije i osjećaja tjelesne cjelovitosti pojedinca. Kao takvo, ono je višestruko nasilje jer zadire u fizički, psihološki i simbolički prostor čovjeka, a samim tim dovodi do fragmentacije subjekta, narušava osjećaj sigurnosti, dostojanstva i povjerenja prema svijetu. Judith Lewis Herman ističe da se silovanje ne odnosi jedino na čin, nego podrazumijeva napad na

⁹ Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

„temeljne veze između pojedinca i zajednice“¹⁰, jer žrtvu ne obilježava isključivo tjelesna povreda, nego i društvena stigma te šutnja koje prate iskustvo zlostavljanja. Kada se desi seksualno zlostavljanje uvijek se javlja posttraumatski poremećaj uz depresiju, a to nerijetko rezultira anemičnim samoubojstvom. Herman, nadalje naglašava da je suicid kod preživjelih oblik bijega od poniženja i gubitka identiteta.¹¹ Nakon seksualnog zlostavljanja javlja se seksualna trauma koja zauvijek mijenja način na koji osoba percipira sebe i svijet oko sebe, a slično navodi i Van der Kolk kada kaže „da tijelo pamti ono što um pokušava zaboraviti“.¹² Osim individualnih posljedica, seksualna trauma uvijek ima i društvenu dimenziju. U mnogim zajednicama prevladava „kultura šutnje“ u kojoj se o seksualnom nasilju ne govori, čime se žrtva dodatno traumatizira. Carine Mardorossian upozorava da je silovanje „uvijek društveni čin“ jer se odvija u mreži moći koja uključuje rodne, kulturne i političke dimenzije.¹³ Umjesto podrške, žrtva se često suočava s okrivljavanjem i nevjericom, što produbljuje osjećaj izolacije. Upravo zbog toga Herman naglašava da proces oporavka od seksualnog nasilja nije moguć bez „ponovnog uspostavljanja sigurnosti i priznanja svjedočenja u zajednici“.¹⁴

¹⁰ Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books. (1992, str. 55)

¹¹ Ibid. str. 69

¹² Van der Kolk, Bessel A. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Viking, (2014, str.205)

¹³ Mardorossian, Carine. *Framing the Rape Victim: Gender and Agency Reconsidered* (New Brunswick: Rutgers University Press (2014. str. 23)

¹⁴ Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books. (1992, str. 155)

3. Subjekt traume

Pojam subjekta traume upućuje na pojedinca koji je pretrpio, preživio ili svjedočio traumatski događaj pri čemu u njegovu tjelesnost, jezik i pamćenje ostaje upisan trag tog iskustva. Trauma uvijek, pa tako i u drami, označava neki događaj iz prošlosti koji oblikuje sadašnjost. No, trauma ne djeluje isključivo kao prošli događaj, već kao trajna rana unutar subjekta i to rana koja oblikuje njegovu percepciju, osjećaje, ponašanja i mogućnost govora. Subjekt traume nije stabilna, koherentna figura identiteta, već pozicija označena krizom, rascjepom i diskontinuitetom. On se nalazi između prisjećanja i zaborava, boli i šutnje, svjedočenja i nemogućnosti govora. Upravo je to ono što nam Darko Lukić, pozivajući se na Kali Tal, pokušava objasniti, pišući da je „točno predstavljanje traume nemoguće bez rekreiranja događaja, budući da se trauma nalazi izvan granica normalne predodžbe.“¹⁵ To, dakle, označava da trauma u drami nikada nije iskazana linearnom radnjom nego se iskazuje fragmentima, šutnjama, ponavljanjima i pukotinama unutar jezika.

U okviru suvremene teorije traume razvijena je kompleksna diferencijacija figura koje obuhvaća pojam „subjekta traume“: žrtva, preživjeli i svjedok, što omogućuje nijansirano razumijevanje njegovih funkcija i pozicija. Žrtva je neposredno pogođena traumom, subjekt kojemu je nanoseno nasilje, gubitak ili povreda tjelesnog i psihičkog integriteta. Preživjeli je onaj koji nastavlja živjeti nakon traume, ali se susreće s nizom simptoma — posttraumatski stresni poremećaj, fragmentirana sjećanja, disocijacija, osjećaj otuđenosti ili fizički ispadi bez jasnog povoda. Svjedok može biti osoba koja je neposredno promatrala traumatski događaj, ali i onaj kome je trauma prenesena putem govora, teksta ili umjetničke reprezentacije, što se opisuje kao „sekundarni svjedok“ ili čak „svjedok svjedočenja“.¹⁶ U tom smislu, drama ne prikazuje samo izravne žrtve, nego i njezine svjedoke i sve transgeneracijske traume, čime se uspostavlja široki kolektivni horizont. Lukić se poziva na Lidiju Arambašić i njenu studiju *Stres, trauma, oporavak* koja navodi da se „reakcija na posrednu traumu ne razlikuje od reakcije na izravnu traumu“.¹⁷ Trauma se, stoga, ne iscrpljuje na individualnoj razini nego postaje kolektivna rana.

¹⁵ Lukić, Darko. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandar. (2003, str. 30)

¹⁶ Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.

¹⁷ Lukić, Darko. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandar. (2003, str. 35)

Cathy Caruth ističe da je trauma iskustvo koje nadilazi mogućnost obrade u trenutku kada se događa: „To je rana koja nije odmah prepoznata kao takva, rana koja se vraća u obliku retrospektivne spoznaje“.¹⁸ Ta zakašnjela dimenzija traume čini subjekt istodobno svjedokom i zarobljenikom vlastite nemogućnosti da u cijelosti spozna ono što mu se dogodilo. Traumatski subjekt ne zna u potpunosti vlastitu priču, jer je ona prekinuta, potisnuta i disocirana. Stoga, identitet subjekta dolazi u krizu. U modernoj psihotraumatologiji, Van der Kolk razvija ideju da se traumatsko iskustvo ne integrira u narativno pamćenje, ono ostaje disocirano, najčešće u obliku tjelesnih simptoma, nesvjesnih afekata i refleksnih reakcija. Time postaje jasno da subjekt traume, mimo psihološkog entiteta, jest i duboki tjelesni entitet. Tjelesnost nosi ono što je svijest potisnula: kroz geste, trzaje, tišinu, ukočenost ili šaptanje, subjekt svjedoči o događaju koji ne može u potpunosti artikulirati riječima. I u drami se ova tjelesna dimenzija uočava kroz različite postupke: diskontinuitet, nagle prekide, tišinu, fragmentirane replike ili višestruke glasove koji upadaju jedni drugima u riječi. Lukić ovakve postupke opisuje kao nužnost: jer „trauma se u kazalištu prenosi kroz višestruko posredovan materijal, udaljen od svojega temeljnog psihološkog izvora“.¹⁹

3.1 Kultura šutnje i kolektivno sjećanje

U razmatranju traumatske prošlosti, Aleida Assmann naglašava da kultura šutnje zauzima središnje mjesto u formiranju kolektivnog pamćenja. Ona navodi da: „Ćutanje, kao što smo već ustanovili, ima dve strane: postoji nemo ćutanje žrtava kao izraz produžene nemoći i postoji ćutanje počinilaca, kao prećutkivanje, a time i izraz produžene moći“.²⁰ Na taj način ista praksa šutnje poprima ambivalentan karakter: dok je za žrtve ona izraz ranjivosti, za počinitelje je instrument skrivanja i produžene dominacije. Iz navedenog možemo zaključiti da šutnja za žrtvu, pored produžetka traume (što ne znači i odsutnost iskustva), donosi i nemogućnost izgovaranja. Sara Ahmed u *Kulturnoj politici emocija* (Engl. *The Cultural Politics of Emotion*) razvija ideju da emocije kruže društvenim prostorom, izlazeći iz zone individualnog, oblikujući odnose između

¹⁸ Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (1996, str. 4)

¹⁹ Lukić, Darko. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandar. (2003, str. 30-31)

²⁰ Assmann, Aleida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: XX vek. (2011, str. 226)

pojedinaца i zajednica. Ona navodi da: „Emocije ne pripadaju subjektu, nego nastaju u kontaktu sa drugima, u točki prijenosa između tijela i svijeta“.²¹ U kontekstu kulture šutnje, to označava da šutnja žrtava nije tek osobni čin povlačenja, nego i društveni fenomen koji prenosi i redistribuira osjećaje boli, nemoći i nelagode. Šutnja se, prema Ahmed, može shvatiti kao „afektivno utišavanje“. Žrtve koje ne mogu govoriti o traumi ipak šalju snažan emotivni signal, njihova šutnja oblikuje atmosferu zajednice, ispunjava prostor osjećajem napetosti i neizgovorene boli. Na taj način, iako bez riječi, šutnja postaje komunikativna jer izaziva reakcije drugih: nelagodu, sažaljenje, odbijanje ili potrebu za priznanjem.

Assman govori o poslijeratnoj Njemačkoj i vladavini konsenzusa da se ni vlastita krivica ni vlastita patnja ne iznose u javni prostor te ističe da je: „Taj tabu tematizacije kasnije označen pojmom ‘komunikacijsko prećutkivanje’“.²² U prvim desetljećima nakon Holokausta, svjedoci su često ostajali nijemi jer su događaji nadilazili granice jezika i mogućnosti artikulacije. Taj je muk bio kolektivan: u društvima pogođenima traumom, šutnja je postala zajednički okvir suočavanja s neizrecivim. Assmann naglašava da se s vremenom ta tišina transformirala: „Od ‘komunikacijskog prećutkivanja’ nastalo je ‘saučesničko prećutkivanje’... zbog toga su žrtve počele sve češće da postavljaju zahtev za artikulisanjem i iznošenjem svedočenja“²³. Drugim riječima, dok je u početku šutnja bila znak nemoći, s vremenom se pretvorila u zahtjev za priznanjem i svjedočenjem.

Ahmed ističe da emocije funkcioniraju kao sile koje fiksiraju društvene figure. Tako se kroz cirkulaciju emocija uspostavlja odnos između „žrtve“ i „počinitelja“. Kada se empatija društva usmjerava prema žrtvi, šutnja se prepoznaje kao znak traume i zahtjev za solidarnošću. No, kada se emocije redistribuiraju drugačije, odnosno kada se simpatija prebacuje na počinitelja ili kolektiv koji želi izbjeći krivnju, tada šutnja žrtve biva ignorirana ili čak interpretirana kao dokaz da trauma nije bila toliko bolna ili važna. Time Ahmed otkriva političku dimenziju emocija: one nisu neutralne, nego sudjeluju u oblikovanju kolektivnog pamćenja.

Iz te perspektive, šutnja ne predstavlja prazninu već prostor u kojem se akumulira emocionalna energija. Ona može ostati potisnuta, ali može i eruptirati u obliku zahtjeva za priznanjem. Ahmed razvija koncept politike emocija objašnjavajući kako kolektivno sjećanje ne nastaje samo kroz

²¹ Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. (2014, str. 8)

²² Assmann, Aleida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: XX vek. (2011, str. 125)

²³ Ibid. str 126

riječi i narative, nego i kroz raspodjelu osjećaja: tko ima pravo na tugu, tko na sram, a tko na empatiju. Upravo u toj raspodjeli dolazimo do saznanja da kultura šutnje nije samo posljedica individualne nemoći, nego i društvenih odluka o tome čije emocije vrijede, a čije se potiskuju.²⁴

Kolektivno sjećanje, prema Assmann, uvijek je oblikovano društvenim i političkim okvirima. Ono određuje što se pamti, a što potiskuje: „Društvo određuje referentni okvir i obrasce tumačenja koji odlučuju o tome kako će i šta će iz prošlosti privući na sebe pažnju i dobiti jezički oblik“.²⁵ Kada je riječ o žrtvi, to znači da kolektivno pamćenje ne ovisi samo o individualnoj spremnosti na svjedočenje, već i o društvenom priznanju i prihvaćanju te traume. Žrtvina šutnja, u tom kontekstu, može biti dvoznačna: ona je i posljedica unutarnje nemoći, ali i odraz vanjskog okruženja koje još uvijek nije spremno slušati.

Assmann također upozorava da živimo u „posttraumatskom dobu“ u kojem se praksa i teorija sjećanja isprepliću. „U ‘posttraumatskom veku’... individualno i kolektivno sećanje sve se manje shvataju kao spontani činovi, a sve više kao socijalne i kulturne konstrukcije“.²⁶ To znači da sjećanje na traumu žrtava nadilazi intimni čin i postaje proces koji se oblikuje unutar zajednice i kulture. Tek kroz taj proces šutnja žrtava prelazi u govor, a individualna trauma postaje dijelom kolektivnog pamćenja.

Kultura šutnje, dakle, za žrtvu predstavlja produžetak traume, a za zajednicu izazov kako pronaći načine da se tišina prevede u priznanje i pamćenje. Ona otvara pitanje odgovornosti: hoće li društvo prepoznati žrtvinu šutnju kao svjedočanstvo i pružiti joj prostor u kolektivnoj memoriji, ili će je gurnuti u zaborav? Upravo se u tom raskoraku između šutnje i pamćenja oblikuje identitet zajednice koja nastoji živjeti s traumatskom prošlošću. Naposljetku, potrebno je naglasiti da:

„Zahvaljujući spoznajama do kojih se došlo u okviru kulturnih i književnih studija pamćenja znamo da je književnost medij pamćenja te da može imati učinak na individualno, kolektivno i kulturno pamćenje pojedinog povijesnog događaja.“²⁷

²⁴ Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

²⁵ Assmann, Aleida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: XX vek. (2011, str. 226)

²⁶ Ibid. Str 13

²⁷ Sindičić Sabljčić, Mirna. *Povijesne traume, pamćenje i književnost*, u: Dani Hvarskog kazališta, Zagreb-Split: HAZU (2025, str. 143)

3.2 Žrtva

U svojoj studiji *Trijumf i trauma* Bernhard Giesen pokazuje da je figura žrtve nezaobilazna u suvremenim društvima jer ona postaje središte kolektivnog identiteta. Dok je tradicionalno mjesto u kolektivnom pamćenju pripadalo herojima, žrtve su dugo bile potisnute na margine, lišene glasa i priznanja. Tek u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, osobito nakon iskustva genocida, Holokausta i masovnih ratnih zločina, žrtva se pomiče u središte kulturnih i političkih narativa. Kako Giesen ističe, „žrtve su parnjaci trijumfalnih heroja, jer su i jedni i drugi smješteni iza razdjelnica redovnog društvenog života, ali na suprotnim stranama“.²⁸

Žrtva je figura smrti, poniženja i patnje. U središtu pamćenja traume uvijek se nalazi smrtnost, dok heroj utjelovljuje rođenje, pobjedu i trijumf. Ipak, u toj se asimetriji ostvaruje napetost: heroj je slavljen, a žrtva prešućena. U suvremenoj kulturi to se mijenja: „sada je, dakle, figura žrtve, a ne figura heroja paradigma pojačanog subjektiviteta“.²⁹ Time se kolektivni identitet modernih društava sve više gradi na priznavanju rana, na etici sjećanja i solidarnosti sa stradalima.

Pamćenje žrtava uvijek traži materijalizaciju. Kako bi se očuvala njihova prisutnost, društva podižu spomenike, otvaraju muzeje i uređuju spomen-područja. Ta mjesta sjećanja imaju zadatak da žrtvama „vrata lice i glas“.³⁰ Kada nestaju posljednje generacije svjedoka, prijeti opasnost da iskustvo žrtve iščezne; zato je prijenos na potomke nužan. Giesen nadalje govori o transgeneracijskoj traumi: „Potomci žrtava pate od transgeneracijske traume, prijeloma u genealoškoj sekvenci... moraju usvojiti naslijeđe žrtava i tražiti javno priznanje tog kolektivnog identiteta“.³¹ Žrtva tako prelazi granice pojedinačnog iskustva i postaje figura koja obilježava čitave zajednice i epohe.

U antropološkoj dimenziji, žrtva je uvijek granična figura. Sama riječ *victima* u latinskoj tradiciji označavala je bića namijenjena žrtvovanju, ona koja nisu bila subjekti s punim pravima nego dragocjeni objekti posvećeni svetome.³² To pokazuje njezinu ambivalentnost: s jedne strane pasivna, ponižena i obespravljena, a s druge strane sveta i uzvišena, jer upravo kroz žrtvu zajednica

²⁸ Giesen, Bernhard. *Trijumf i trauma*. Zenica: Vrijeme. (2025, str. 65)

²⁹ Ibid. Str 75

³⁰ Ibid. Str. 76

³¹ Ibid.

³² Ibid. Str. 78

osigurava vezu s transcendencijom i potvrđuje vlastiti identitet. U tom smislu, žrtva u sebi spaja poniženje i moć, patnju i svetost, marginalnost i središnjost.

Ono što Giesen razvija na razini kolektivnog pamćenja, Darko Lukić pokazuje na razini dramske i kazališne reprezentacije. On ističe da su žrtve u javnom prostoru „uglavnom dovedene u položaj da šute o svojem traumatičnom iskustvu“.³³ Njihova šutnja nije znak odsutnosti, već posljedica kulturnih i društvenih mehanizama potiskivanja. Lukić se poziva na Kali Tal i njezine tri strategije kojima društva reagiraju na traumu: mitologiziranje, medikaliziranje i iščeznuće.³⁴ Sve tri strategije utišavaju žrtvu, bilo pretvarajući njezinu patnju u opći mit, bilo svodeći je na „medicinski slučaj“, bilo negirajući vjerodostojnost njezina svjedočanstva. Upravo zato, kazalište i književnost postaju „institucionalne arene“³⁵ u kojima žrtva ponovno dobiva glas.

Figura žrtve danas je i etička i politička. Ona podsjeća na rane koje ne smiju biti zaboravljene, na nepravdu koja traži priznanje. Žrtva se u suvremenoj kulturi ne odnosi više na objekt sažaljenja, nego na aktivni subjekt kolektivnog pamćenja i identitetske politike. Drama, kazalište i cjelokupna umjetnička forma postaju političko svjedočenje, prostor u kojem se žrtva vraća u središte društvene imaginacije.

³³ Lukić, Darko. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandar. (2003, str. 17)

³⁴ Ibid.

³⁵ Giesen, Bernhard. *Trijumf i trauma*. Zenica: Vrijeme. (2025, str. 72)

4. Milan Begović: *Bez trećeg*

Drama *Bez Trećeg* Milana Begovića (1876-1948) je građanska, psihološka drama u tri čina, a objavljena je 1931. godine. Riječ je o drami koja je prožeta motivom ljubomore, dok je sama radnja smještena u Zagreb, krajem veljače 1926. godine i prati povratak Marka Barića iz rata, nakon osam godina odsutnosti, i njegovo ljubomorno ponašanje usmjereno na suprugu, Gigu Barić. Umjesto očekivane radosti i topline, njihov ponovni susret obilježen je nepovjerenjem, gorčinom i optužbama. Marko, opterećen vlastitim nesigurnostima i traumama iz rata, uvjeren je da u njihovom odnosu postoji „treći“, neimenovani ljubavnik koji ugrožava njegov brak i muškost. Njegova patološka ljubomora sve više pritišće Gigu, koja je prikazana kao snažna, ali i tragična žena, zarobljena između svoje odanosti i stalnog ponižavanja. Kroz dramu se razvija intenzivan sukob između ljubavi i razaranja, povjerenja i sumnje, ratnih rana i nemogućnosti da se krene dalje. Umjesto pomirenja, njihovu sudbinu obilježava nasilje i uništenje, a na samome kraju pratimo Gigu koja ubija Marka. Begović ovakvim krajem ističe nemoć intimnih odnosa pred pritiskom ljubomore, traume i društvenih okolnosti.

Prvi susret supružnika nije prožet zagrljajima i srećom nego frustracijama koje se pojavljuju na početku prvog čina i ostaju prisutne do posljednje replike. Marko je opterećen vlastitim ratnim iskustvima i posttraumatskim poremećajem koje liječi alkoholom. Na samom početku drame, Marko dočekuje Gigu sa bezbroj pitanja i iskazuje svoje nepovjerenje u suprugu, dok je ona sretna što je on živ i što je napokon došao dan kojem se nadala. Giga je odgovarala na Markova pitanja i razrješavala sve nedoumice, ali joj Marko nije vjerovao. Drama zatim postaje prostor reakcija umjesto prostora obostrane komunikacije. Shvativši da mu je Giga govorila istinu tek kada je pročitao pismo Giginog oca, Marko mijenja postavljene stavove i svoju osobnost. Dakle, nakon silnog vrijeđanja i svađa, Marko želi bliskost sa svojom ženom, dok Giga umorna od rasprava samo želi spavati, ali Marko joj to ne dopušta nasrćući na nju. Giga zatim doživljava potpuni slom u kojem govori Marku sve što mu ranije nije uspjela objasniti, a zatim ga ubija. Almir Bašović na samom početku poglavlja *Organsko, mehaničko i ono treće*, pozivajući se na Manfreda Pfistera, navodi da drama započinje praznom pozornicom, a to nužno ukazuje na prazninu³⁶, mada se to može odnositi i na distancu koja će se kasnije uočiti među likovima. Ta distanca, kako Bašović

³⁶ Bašović, Almir. *Kalemi i biljezi*. Zagreb: KDBH Preporod. (2020, str. 231)

navodi, zasnovana je na različitom mišljenju o Giginom ponašanju, čime se umanjuje fond zajedništva.³⁷

Iako se žanrovski oslanja na ibsenovsku tradiciju, ova drama sa sobom donosi odlike modernizma koje uočavamo u upotrebi introspekcije, povremene fragmentacije i izuzetnoj, simboličkoj ekspresivnosti. Po svojoj strukturi, drama odgovara onome što Volker Klotz naziva zatvorena drama, prvenstveno zbog svoje kompozicije u tri čina te jedinstvu vremena i prostora.³⁸ No, potrebno je naznačiti da završetak ove drame ne donosi konačni emotivni smiraj, nego ostavlja otvorenu emocionalnu i moralnu ambivalenciju. Već je rečeno da je radnja drame smještena u 1926. godinu u jednom zagrebačkom stanu. Prostorno-vremensko jedinstvo karakteristično je za drame s psihološkom tematikom, budući da glavni likovi, Marko i Giga Barić, doživljavaju sukobe u malom prostoru koji odiše klaustrofobičnom atmosferom, a u takvom prostoru njihov sukob postaje izraženijim jer uspijeva preplaviti cijeli prostor. Ujedno, ovaj prostor koji je nekada bio dovoljan za suživot, pretvara se u zatvorsku ćeliju, ne ostavljajući mogućnost izlaska niti jednom od supružnika, njihova se intima ogoljuje, a sumnja i konflikti dolaze u prvi plan. Da se i čitatelj/čitateljki sugerira osjećanje klaustrofobiju, napetost i anksioznost zajedno s likovima, potvrđuje i dugi opis noćne kiše koja sa sobom nosi tmurno raspoloženje. Zvukovi kiše dodatno naglašavaju cjelokupnu atmosferu napetosti između supružnika, a predstavljaju jaki simbol unutarnjeg raspada i tjeskobe.

Prozaične didaskalije, kako ih naziva Katnić-Bakaršić u *Stilistici dramskog diskursa*,³⁹ opisuju do najsitnijih detalja raspored predmeta, položaj tijela likova i svaki njihov pokret, ali pružaju mogućnost spisatelju da dodatno oživi prostor, dok to ujedno omogućava čitatelju oslikavanje i tumačenja scenskog prostora: „klavir kao mamut... tabernakl kao medvjed“.⁴⁰

Dijalozi su često prožeti ironijom, skrivenim značenjima i emocionalnim ispadima. Komunikacija između supružnika se pretvara u svojevrsnu verbalnu borbu, a ta borba uglavnom je zasnovana na reakcijama na prethodnu repliku. Jezik kojim se likovi služe varira od visoko-stiliziranog jezika s

³⁷ Ibid. str. 233

³⁸ Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, prijevod Drinka Gojković, ur. Radoslav Milenković (Beograd: Lapis, 1995).

³⁹ Katnić-Bakaršić, Marina. *Stilistika dramskog diskursa*. Sarajevo: University Press, 2013.

⁴⁰ Begović, Milan. *Bez trećeg: drama u tri čina*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1951. PDF izdanje, pristupljeno 05. srpnja 2025. (str. 4)

Dostupno na: https://www.gimnazija-sb.com/wp-content/uploads/2022/11/begovic_beztreceg.pdf

latinskim i francuskim izrazima („Dum spiro, spero“⁴¹), do vulgarnog, povremeno i uvredljivog iskaza koji se javlja u Markovim replikama, a upravo se time naglašava njegov raspad i nemogućnost prilagodbe u svijetu bez rata. Potrebno je naglasiti da je čest odgovor na postavljeno pitanje šutnja koja je jednako važna kao i riječi koje se izgovaraju.

Begović je svoje likove konstruirao kao kompleksne ličnosti. Marko Barić vraća se umoran i pun gorčine iz rata, samim tim on predstavlja „jednog od preživjelih“. Njegova supruga Giga za sve godine njegovog odsustva (ukupno osam), ostala je jednako lijepa, dok je njega ratni svijet promijenio i na fizičkoj i na psihološkoj razini. Markova potreba za dokazivanjem Gigin nevjere prerasta u paranoju preplavljenu ljubomorom koja teži da potvrdi njegove sumnje. Njegova impulzivnost, nestabilnost i klasna samosvijest („Točno, ja i jesam od lude familije. Od pijanica. Od proletera.“)⁴² čine ga djelatnim, ali i nepredvidljivim likom. Nasuprot njegove osobnosti nalazi se Giga, žena koja je osam godina čekala, odbijala proscu, živjela privid svakodnevnice i formirala se kao samostalna ličnost. I ona predstavlja djelatnog lika jer se zbog vlastite samostalnosti morala oduprijeti Markovim ispadima. Također, važno je naglasiti da prema feminističkom čitanju, Giga je ona koja nije pristala na napade nego se suprotstavila prvenstveno patrijarhalnom sustavu.

Središnji dramski konflikt, kako se već dalo naznačiti, jeste unutrašnji, zasnovan na borbi između sjećanja i sumnje, ljubavi i izdaje, potrebe za prisnošću i nemogućnosti povjerenja. Markovo odsustvo nije samo fizičko nego je i simboličko, njegova prošlost je neprozirna, baš kao i Gigin život „bez trećeg“ koji Marko ne može prihvatiti kao istinu. Ova drama ujedno predstavlja i priču o nemogućnosti vraćanja izgubljenog vremena i nameće pitanje: Postoji li mogućnost suživota nakon tolike razdvojenosti?

4.1. Artikulacija traume

Iako se u ovoj drami prepliću nekoliko vrsta trauma, od osobne preko ratne i intimne, najveći prostor zauzima obiteljska trauma. Premda ova trauma nije izravno imenovana u tekstu, ona se

⁴¹ Ibid. Str. 5

⁴² Ibid. Str.12

osjeti iz svake replike, svake geste i svake tišine. Trauma se pojavljuje kroz fragmentaciju identiteta, nemogućnost povjerenja i kroz poniženje tijela. S obzirom da nije riječ o ljubomori koja se pojavljuje onog trenutka kada Marko kroči u Gigin stan, nego tada tek izlazi na vidjelo, možemo sa sigurnošću reći da ova drama tematizira posttraumatski poremećaj unutar kojeg se rekonstruiraju Markove misli proteklih osam godina i na vidjelo izlazi sve ono što je bilo potisnuto, prekinuto ili izobličeno. Markov povratak iz ratnog svijeta nosi sa sobom iskustvo egzila, degradacije, gladi i smrti, koje on ne uspijeva artikulirati, ali je sve od navedenog uočljivo iz njegove agresivnosti i sumnjičavosti. U njegovom govoru prepoznajemo traumatski diskurs rascjepa:

„Pokriješ se gunjevima, kožama, ali da se uvučeš pod stakleno zvono, pijesak prodire za tobom. Zasiplje ti uši i nozdrve, probija se kroz zaprte usne i stisnute vjeđe, naslaže se u nabore mozga, od krvi ti pravi blatnu kašu, od misli prhko jedno ludilo, a od osjećaja bešćutne mogile, pod kojima je sve mrtvo što ti je nekad bilo najdraže.“⁴³

Iz navedene replike, mi ne znamo što se točno desilo, ali osjećamo Markovo psihološko stanje koje već dugo nije usklađeno ni s vremenom niti s prostorom. Njegova trauma ne sugerira ono što se dogodilo, nego predstavlja svojevrsnu činjenicu da nitko ni ne može shvatiti njegovu bol. On se suočava s buržoaskim interijerom, s preciznom razmještenim namještajem, večerom, papučama i tišinom, a sve to smatra uvredom svojoj patnji, jer on je do jučer bio u pustinji Gobi pod pijeskom. Njegova reakcija na povratak odgovara tipičnoj reakciji traumatizirane osobe koja vlastiti osjećaj krivnje i vlastitu traumu projicira na drugog, odnosno na Gigu, čija se krivnja ne može dokazati bez obzira na njene riječi, ali je konstanto pretpostavljena. Bašović ukazuje da:

„Iz Gigue perspektive čitav bi se dramski siže mogao posmatrati kao pokušaj da ona svoj integritet odbrani umanjujući vrijednost odsutnih likova i predmeta koji te likove na sceni zastupaju. Ona Marku u prvom činu govori da nije očekivala kako će zbog jednog telefonskog poziva, jednog buketa cvijeća i jednog pisma on 'izgraditi čitav jedan toranj nevjere, brakolomstva, sumnjiva života'.“⁴⁴

U izdvojenom citatu jasno se vidi da je „treći“, iako odsutan, stalno prisutan u dinamici između Marka i Gige: njegovo postojanje na sceni zamjenjuju predmeti, koji postaju simboli prijetnje braku. Marko u njima vidi dokaze nevjere i na njima gradi „toranj sumnje“, dok Giga nastoji umanjiti njihovu važnost i time zaštititi vlastiti integritet i brak. Tako se drama ne odvija samo između supružnika, nego i između njih oboje i odsutnog rivala, čija „nevidljiva“ prisutnost pokreće

⁴³ Ibid. str. 13

⁴⁴ Bašović, Almir. *Kalemi i biljezi*. Zagreb: KDBH Preporod. (2020, str. 237)

cijeli sukob i otkriva koliko moćna može biti figura onoga tko fizički nije na sceni, ali određuje tijek radnje i unutrašnju borbu likova.

S druge pak strane i Giga je nositeljica traume. Njezina trauma je sugerirana kroz emocionalnu neizvjesnost i iscrpljenost pravdanjem baš kao i konstantan osjećaj napuštenosti. Ona je osam godina bez Marka provela u neizvjesnosti, bez ijedne vijesti o njemu, bez oprostaja, bez posljednjeg zagrljaja i bez tijela i groba, ali mu je svih tih osam godina bila vjerna i čuvala bračnu postelju: „U meni si uvijek bio živ“.⁴⁵ Iz navedenog je vidljiva i njena podvojenost: s jedne strane ostala je vjerna čovjeku kojeg su proglasili mrtvim, a s druge strane ona je ta koja ga je proglasila mrtvim.

Iako nijedno od njih ne uspijeva u potpunosti artikulirati svoju traumu niti izreći ono što je duboko ukorijenjeno u njima, cijela drama počiva na traumatskom ponavljanju: sumnja-optužba-poricanje-opravljanje. Iz ovog ponavljanje proizlazi i svojevrsno ludilo koje je do tada služilo samo kao opis njihovih očeva: Gigin otac koji je četiri godine nestajao kroz ludilo i Markov otac koji umire u ludilu i pijanstvu. Kada govorimo o ludilu, ne podrazumijevamo ga kao biološko stanje nego kao reakciju na „nepodnošljivost postojanja“, a kao takvo ono je društvena dijagnoza koja se ukorijenila i u Marku i u Gigi.

Vrhunac društvenog ludila prepoznamo u scenama nakon večere kada Marko odbija Giginu poljupce. Ti poljupci bi označavali pomirenje, ali Marko ih shvaća kao sredstvo manipulacije: kako da poljubi ženu koju osam godina ljubi netko drugi? Ili Giginu pitanje: Kako da poljubi čovjeka kojeg je izgubila prije osam godina? Kako da se nadomjesti izgubljeno vrijeme kada se dva tijela više ne prepoznaju, dvije prošlosti koje se ne mogu usuglasiti i dvije istine koje se međusobno isključuju.

Etički prostor traume stvara se onog trenutka kada Marko pokušava uništiti Giginu autonomiju odnosno njezino pravo da bude drugačija žena od one koju je ostavio, a Giga zapravo gubi vlastitu autonomiju pravdajući se. U takvom prostoru teško je razdvojiti žrtvu od agresora. Ovaj komad duboko je prožet traumom, a unutar njega se razotkriva nemoć jezika da izliječi, nemogućnost

⁴⁵ Begović, Milan. *Bez trećeg: drama u tri čina*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1951. PDF izdanje, pristupljeno 05. srpnja 2025. (str. 15)
Dostupno na: https://www.gimnazija-sb.com/wp-content/uploads/2022/11/begovic_beztreceg.pdf

oprosta i ireverzibilnost vremena. Drama završava Giginim ubojstvom Marka, ali Gigina se trauma tu ne zatvara jer nakon što ga je upucala, ona kleca na koljena i govori: „Marko, Marko, Marko“, a tu se otvara trauma o gubitku voljene osobe.

4.2. Giga ili Penelopa suvremenog doba

Lik Gige Barić oblikovan je kao snažan ženski lik koji u atmosferi odsutnosti muške figure ostvaraje svoj autonomni identitet. Iako se u raznim interpretacijama Giga tumači kao Penelopa modernog doba, jedina dodirna točka između nje i muža su godine samoće i mnogobrojni prosici. Giga se za razliku od Penelope nalazi u poziciji između vjernosti i potrebe za opstankom, a ta pozicija joj je i omogućila da se formira figura tihe, ali odlučne otpornosti. Njezina vjernost zasnovana je na čvrstoći donesene odluke, a to uviđamo i iz replike o zajedničkoj sobi: „To je moja i tvoja bračna soba. Osam godina svake večeri otkrivaju se obje postelje, osam godina svako jutro se pokrivaju.“⁴⁶ Giga ovdje istodobno afirmira svoju vjernost, ali i pokazuje svoju kontrolu nad prostorom i svijetom u kojem je održavala vezu s mogućim, ponovnim zajedničkim životom. No, važno je napomenuti da njezin lik ima svoj glas i svoje granice pa tako ona Marku ne prešućuje sumnje nego se aktivno bori za svoj govor: „Ti si od sumnje slijep i nerazborit. Dozvoli mi da ti ispričam šta se sve desilo kod mene kroz ovih dugih osam godina.“⁴⁷ Iz navedene replike uviđamo da Giga aktivno pokušava redefinirati svoju poziciju koju joj je nametnuo Marko. Upravo činom govora ona se konstituira kao subjekt, a ne kao objekt. Ona nije tek figura o kojoj se govori, nego ona koja govori i to iz pozicije iskustva, razuma i interpretacije. Njezino subjektiviranje nije uvjetovano Markovim priznanjem, nego njezinom sposobnošću da izrekne vlastitu verziju stvarnosti. Govor u tom smislu postaje čin otpora, jer ona odbija da bude ispitivana, dovedena pred sud muške sumnje i kontrole.

S obzirom da njezin lik odbija svođenje na objekt muževljeve kontrole u trenucima kada Marko pokušava seksualnu bliskost pretvoriti u mjerilo njezine moralnosti, Giga se opire jer odbija mehanizam uvjetovanja i podčinjavanja. Kada kaže: „Ne pitaj me više! Ne pitaj me više!“⁴⁸, ona

⁴⁶ Ibid. str 10

⁴⁷ Ibid. str 9

⁴⁸ Ibid. str 16

jasno povlači granicu jer ne želi biti samo ispitanica. Njezin otpor izražava se kroz upravljanje radnje, njena je sposobnost da govori i racionalizira. Stoga njena učestala replika „nemaš razloga da budeš ljubomoran“⁴⁹ predstavlja strategiju otpora nasilju sumnje kao jednom vidu dominacije. Bašović o samom kraju drame navodi: „Pucajući u svog muža, Giga brani minimum integriteta i dostojanstva svoje ličnosti.“⁵⁰

U kontekstu svega navedenog, pravilnije bi bilo reći da je Giga žena „moderniteta“ jer se nalazi u stalnoj borbi za smisao i priznanje dok balansira između vjernosti i egzistencije. Odbijajući sve prosce, ali zadržavajući kontakte s njima, Giga pronalazi način da opstane pod stigmom marginalizirane, neudane žene, a to joj ujedno i omogućava i čvrstu odluku da se njene riječi čuju, da se njezine godine samoće priznaju.

⁴⁹ Ibid. str. 8

⁵⁰ Bašović, Almir. *Kalemi i biljezi*. Zagreb: KDBH Preporod. (2020, str. 237)

5. Dragica Potočnjak: *Za naše mlade Dame*

Drama *Za naše drage dame* (2006.) spisateljice Dragice Potočnjak (1958.) tematizira obiteljsko i seksualno nasilje, transgeneracijsku traumu i institucionalni nemar kroz fragmentiranu dramsku strukturu koja oscilira između prošlosti i sadašnjosti. Radnja drame odvija se u tri vremenska sloja: sadašnjosti, prošlosti od prije četiri godine i prije četrnaest godina, a ti se slojevi prepliću kako bi se postupno razotkrila sudbina glavnih likova. U središtu drame postavljena je Brina (četiri, četrnaest i osamnaest godina), a kroz dramu pratimo njezino odrastanje u prostoru nebrige, zlostavljanja i potiskivanja. Pored Brine, dva važna lika s kojima se susrećemo su Katarina, Brinina majka, i Boris, Katarinin bivši muž i Brinin otac.

Drama započinje Brininim monologom u krvavoj, bijeloj haljini u kojem ona prepričava svoj san u kojem je ona ubila konje jer su joj „pojeli djecu“, kasnije je jasno da ova priča zapravo predstavlja Brininu traumu povezanu s gubitkom sigurnog djetinjstva i vlastitog tijela uslijed seksualnog nasilja. Kako drama odmiče, kroz niz kratkih, ponekad fantastičnih prizora, otkriva se obiteljska prošlost: Katarinino zanemarivanje i alkoholizam, Borisovo manipulativno i nasilno ponašanje, te pasivnost i seksualna neprimjerenost drugih institucijskih figura (svećenika i inspektora). Vrhunac se događa u sceni u kojoj su Katarina i Brina pronađene mrtve. Iako se okolnosti smrti ne prikazuju eksplicitno, dijalozi policajaca i Brinina mrtvačka prisutnost sugeriraju ili dvostruko ubojstvo, ili ubojstvo i samoubojstvo, kao jedini mogući izlaz iz traumatskog kruga. U završnim scenama, drama poprima nadnaravni karakter. Duhovi Brine i Katarine pojavljuju se u lirskom, svijetlom prostoru, bez patnje, sugerirajući pomirenje ili transcendenciju. Ipak, to pomirenje dolazi tek nakon potpune fizičke i emocionalne destrukcije. *Za naše mlade dame* koristi oblik psihološke i društveno angažirane drame, oslonjene na simbolizam, metonimiju i ritmičnu strukturu prizora. Iako bez klasične linearne fabule, drama oblikuje potpunu i razornu sliku o nemoći djece u zlostavljajućim okruženjima, o neuspjehu društvenih institucija i o izostanku odgovornosti odraslih.

Ova drama prema Klotzovoj tipologiji pripada otvorenoj formi. Za razliku od zatvorene (klasicističke) dramske strukture, koja podrazumijeva jedinstvo prostora, vremena i radnje i zatvoreni kraj, ova drama nudi fragmentiranu, nelinearnu i diskontinuiranu strukturu. Različite scene smještene su u različitim periodima radnje, kako je već navedeno, riječ je o sadašnjem

trenutku, o vremenu od prije četiri godine i prije četrnaesta godina, a prijelazi nisu uvijek naglašeni. S obzirom da čitatelj stječe dojam brisanja granica između jave i sna te života i smrti, sa sigurnošću možemo ovaj komad svrstati u maniristički, psihološko-poetski prostor. Manirizam u dramskoj književnosti, kako ga objašnjava Dževad Karahasan, podrazumijeva gubitak klasične harmonije i zatvorenosti: svijet se prikazuje kao raspršen, nesiguran i iracionalan, a radnja se više ne razvija kroz jasno strukturirane događaje, nego kroz unutarnje strasti i subjektivne vizije likova. Upravo zato maniristička drama konstrukcijom istodobno prikazuje razrušeni svijet, odustaje od težnje da stvori harmoničnu cjelinu i gradi se na disharmoniji kao osnovnom principu. Takva dramaturgija nastaje u vremenu raspada jedne slike svijeta i oblikuje svijet koji je izgubio povjerenje u vlastito ustrojstvo, svijet u kojem i sama alogičnost i „iregularnost“ postaju estetski izbor i osnovno obilježje dramskog pisma.⁵¹ Budući da smo kazali da ova drama pripada otvorenoj formi, tako i kraj ostaje nerazriješen i otvoren jer mi ne znamo je li riječ o samoubojstvu, transcendenciji, kazni ili oslobođenju. No, ovakav odabir forme omogućio je spisateljici prikazivanje traumatskog iskustva kao raspršenog i fragmentiranog događaja, kakav on zapravo i jest.

Drama *Za naše mlade dame* je podijeljena na 21 scenu koje nisu kronološki povezane, no zajedno tvore psihološki luk: od kaotične, krvave sadašnjosti, preko retrospektivnih slika djetinjstva pa sve do kraja s prividnom metafizičkom dimenzijom. Važno je naglasiti da su prostorni i vremenski okviri pomiješani pa tako početna scenografija ostaje ista bez obzira na smjenu vremena.

Kako je već rečeno, Brina je središnji lik drame i nositeljica traumatskog iskustva. Kroz tri faze njezinog života pratimo njen gubitak osjećaja sigurnosti, identiteta i promjenu odnosa prema tijelu. Kao dijete je razigrana i pametna, ali već tada se daju naslutiti znakovi zanemarenosti i emocionalne povrijeđenosti. Kao tinejdžerka ona je asocijalna, destruktivna i bez uporišta. Na svom osamnaestom rođendanu postaje figura koja je na granici između života i smrti, odnosno ona se već tada nalazi između prisutnosti i odsutnosti. Naposljetku, njeno mrtvo tijelo postaje simbol obiteljske i institucionalne propasti. Brinina majka Katarina je lik dvostrukog značenja, u isto vrijeme ona je i žrtva i nesposobna zaštitnica. Kroz cijelu dramu, ona se nalazi između nježnosti i zlostavljanja zbog izražene ovisnosti o alkoholu, emotivne nestabilnosti i unutrašnje nemoći. Katarina je ujedno žrtva začaranog kruga nasilja, ali to nasilje prenosi se transgeneracijski. Boris, Brinin otac i Katarinin bivši muž, simbol je patrijarhalne moći, agresije i kontrole. Svoje nasilje i

⁵¹ Karahasan, Dževad. *Manirizam u dramskoj književnosti*. Sarajevo: Svjetlost, 1981.

seksualno zlostavljanje kćerke, on krije ponavljanjem rečenice da sve čini za obitelj. On je predstavnik institucionalnog zlostavljača, onog čovjeka kojemu sustav vjeruje i kojem društvo daje moć. Mimo glavnih likova, prisutni su još Policajac, Inspektor i Svećenik koji prikazuju zakržljali sustav unutar kojeg se ne nudi zaštita, empatija ili razumijevanje. Njihova prisutnost ukazuje na sustavnu nebrigu. Upravo se ta nebriga može razumjeti u okviru otvorene dramske forme, gdje pojedinačni antagonisti nisu jasno izdvojeni niti personalizirani u jednom liku. Kako naglašava Klotz:

„Umesto stabilne uravnoteženosti akcije i kontra-akcije i istovrsnih protivnika u zatvorenoj drami, ovde imamo labilnu neravnotežu: junakov protivnik nije ličnost, nego svet, u svem obilju svojih pojedinačnih ispoljavanja. Navaljujući na njega sa svih strana, taj svet čini junaka mon-agonistom i najčešće podvrgava radnju afinalnom kružnom kretanju“.⁵²

Drugim riječima, u otvorenoj drami „neprijatelj“ ne dolazi u liku jednog čovjeka, već kao mnoštvo okolnosti, društvenih pritisaka i kolektivnih nepravdi. Upravo zato se sustavna nebriga najbolje može tumačiti kao svijet koji okružuje centralnog junaka i koji mu postaje glavni protivnik.

5.1. Artikulacija traume

U ovom komadu, trauma je artikulirana i eksplicitno i simbolički, oko čega se zapravo gradi cijela drama. Spisateljica kroz fragmentiranu dramsku strukturu, izmještanje vremena, pomak u realnosti i tjelesne slike, tematizira nasilje nad ženskim tijelom, zanemarivanje djeteta, seksualno zlostavljanje, alkoholizam, nemoć institucija, kao i transgeneracijsko prenošenje traume. Drama započinje halucinantnim monolog omosamnaestogodišnje Brine:

„Uzela sam pušku i pucala na njih. Na sve koji su izlazili iz jezera. ... Jezero! Konji... Prvo su bila samo dva, ali kad su nastavili izlaziti, uzela sam pušku i... Jer su pojeli moju djecu! Zapravo ona. Ona je to učinila, jedno po jedno, svu moju djecu!“⁵³

⁵² Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, prijevod Drinka Gojković, ur. Radoslav Milenković. Beograd: Lapis. (1995, str.176).

⁵³ Potočnjak, Dragica. *For Our Young Ladies*, trans. Lesley Wade. Ledig House, Omi, U.S.A. (2006, str.3)
Engl. I got a rifle and shot them. All of them that came out of the lake. ... The lake! Horses... First there were only two of them, but when they kept on coming out I got a rifle and ... Because they ate my children! Actually it was her. She did it, one after the other, all my children! ...

Ovaj prikaz konja koji „iz jezera dolaze i jedu njenu djecu“ jeste simbolička slika silovanja, neželjenih trudnoća i pobačaja ili možda serije trauma koje su je lišile tjelesnog integriteta i budućnosti. Brina govori o djeci koju nije mogla donijeti na svijet jer su ih „pojeli“, što može upućivati i na unutarnji osjećaj gubitka, zgađenosti nad vlastitim tijelom te krizu identiteta. Simbolički prizori Brinine vizije bijele haljine, motiva jezera i životinjskih figura (konja, kobile) funkcioniraju kao manifestacije potisnutog, što se vraća kroz snove i halucinacije. Ovaj mehanizam odražava Freudovu ideju o vraćanju potisnutog sadržaja kroz simptome, snove i fantazme.

Najprisutniji traumatizirajući odnos prikazan je između Katarine, Borisa i Brine, jer porodica u klasičnoj drami nudi fond zajedništva. Boris kroz verbalnu agresiju, emocionalnu manipulaciju i fizičko nasilje kontrolira Katarinu, a njegova interakcija s Brinom sugerira i seksualno zlostavljanje. U jednom prizoru Katarina optužuje Borisa: „Znam da već dugo ideš k njoj. Znam da... Znam da ideš k njoj. Da je dodiruješ. Znam.“⁵⁴ Ova replika izravno sugerira incestualno ponašanje, dok Katarina predstavlja samo izraz nemoći i prihvatanja patrijarhalnog poretka. Nasilje se normalizira unutar obitelji, gdje majka ne može zaštititi dijete jer je i sama žrtva. Dramatski najpotresniji momenti dolaze iz Brininih rečenica koje otkrivaju njen unutarnji svijet: „Ubit ću je, jednom ću je stvarno ubiti“⁵⁵. Brina internalizira mržnju i nasilje i prema majci, i prema sebi, i prema svom tijelu. Njezin jezik je jezik samoprezira, destrukcije i rezignacije.

Drama je fizički obojena krvlju, boli, smrću. Brinino truplo u lokvi krvi i prisustvo njenog mrtvog tijela na sceni funkcioniraju kao materijalizacija traume, gdje tijelo više nije subjekt, već objekt nasilja i interpretacije drugih — Policajaca, Inspektora i naposljetku institucija. Policijski inspektor komentira truplo kao „seksi“, pokazujući kako se čak i mrtvo žensko tijelo seksualizira i obezvrjeđuje. Brina je mrtva, ali i dalje „vidi“, pojavljuje se izvan svog tijela, stoji iznad njega, hoda po bijelom svjetlu, što ukazuje na posthumno svjedočenje: čak i u smrti, ona ne može do kraja pobjeći traumi, nego je tek iz te pozicije može artikulirati. Brinina smrt ne dolazi kao iznenađenje, nego kao logični ishod neprekinutog lanca zanemarivanja i nasilja, kojem se nije

⁵⁴Engl. I know you've been going in to her for a long time now. I know that ...: I know you've been going in to her. That you touch her. I know.

Ibid. Str. 19

⁵⁵Engl. I'll kill her, one day I really will!
Ibid. Str. 27

mogla oduprijeti ni kao dijete, ni kao odrasla osoba. Njezina smrt, poput njezina života, postaje neshvaćena, trivijalizirana i posramljena.

Katarina, kao majka, predstavlja lik rastrgan između brige i agresije, između suosjećanja i vlastite destrukcije. U jednom trenutku ona nastoji djelovati zaštitnički govoreći:

„Hajde. Moramo te očistiti. Ako te tata zatekne na drvetu, i još s kakicom u gaćama, poludjet će. Budi razumna, draga, već si dovoljno velika. Sve možeš razumjeti, Brina, molim te, budi dobra djevojčica i učini što mama kaže.“⁵⁶

No, ubrzo se njen tom mijenja u prijetnju i nasilje:

„Otključaj i prestani se igrati. Brina, neću ti više ponavljati. Otključaj, jer kuham. Kuham! Nemoj mi prkositi, ili... Brina, neću ti više govoriti...! Otвори, ti proketo derište! Otвори, čuješ li me?!“⁵⁷

Takva kontradiktorna prisutnost pokazuju kako trauma ne dolazi samo od oca, već i od majčine nepredvidive, emocionalno nestabilne prisutnosti. Dijete u tom okruženju nema utočišta, a trauma dolazi od onih koji bi trebali pružiti sigurnost. Društvene institucije su pasivne, licemjerne i nekompetentne. Policajci i Svećenik ne pružaju podršku, nego dodatno posramljuju i degradiraju Brinu. Umjesto da je zaštićena, ona postaje predmet komentara, nasilja i šutnje. U tom smislu, drama kritizira institucionalno nasilje: kada sustav ne reagira, on postaje saučesnik.

5.2 Brina kao Medeja suvremenog svijeta

Lik Brine iz drame *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak može se interpretirati kroz arhetipski okvir figure Medeje, izdane žene, izopćene i dovedene do krajnje granice postojanja. Medeja, u Euripidovoj tragediji, ubija vlastitu djecu iz osвете prema Jasonu koji ju je napustio, iz straha, bijesa i nemoći da izrazi bol drugačije nego kroz krajnji čin destrukcije. Brina ne ubija, barem ne doslovno, no njezina smrt, njezini snovi, monolozi i pozicija duha koji luta scenom svjedoče o

⁵⁶Engl. Come on. We've got to get you cleaned up. If Daddy finds you up in the tree, and with poo in your pants, he'll go mad. Be sensible, darling, you're big enough now. You can understand everything, Brina, please be a good girl and do what Mummy says.

Ibid. Str. 15

⁵⁷ Engl. Unlock it and stop playing tricks. Brina, I won't tell you again. Unlock it, because I'm cooking. I'm cooking! Don't you disobey me, or ... Brina, I won't tell you again...! Open it, you bloody little brat! Open it, do you hear me?!

Ibid, str. 17

istom mehanizmu egzistencijalnog očaja i društvene izdaje. Ta napetost pulsira u liku Brine, koja u monologu iz prvog prizora izjavljuje: „U snovima možeš stotinu, tisuću puta rađati“⁵⁸. Svojim riječima ona evocira simboliku uništenog majčinstva, neželjene reprodukcije i halucinantnog gubitka vlastitog tijela kao mjesta ljubavi ili budućnosti. Pavel Ocepek u svom eseju *Seksualnost v slovenski drami na začetku 21. stoletja: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Drage Potočnjak* naglašava da Potočnjak u svojoj drami:

„tematizira incest i njegove posljedice... Autoricu ne zanima sam čin, nego prije svega posljedice: žrtva, njezina trauma, njezin socijalni i psihički razvoj (histerični ispadi, bijes, agresija, depresija, bijeg od kuće, opsesije, zloraba droga, promiskuitetno ponašanje, sklonost samoubojstvu...), njezin odnos prema majci, prema okolini, njezina nemogućnost bivanja i preživljavanja, njezina bezizlaznost.“⁵⁹

Brina nije rođena kao zločinka, ona je proizvod sustava nasilja, institucionalnog zanemarivanja i obiteljskog sloma. Brina je dakle paradigma tijela koje društvo najprije zloupotrebljava, a zatim osuđuje jer je „pokvareno“. U dramskom tekstu se navodi da je ona kao dijete već pokazivala znakove emocionalne rastrojenosti, a kasnije lutala među institucijama, drogama i kriminalom. Njezin život je više odsutnost života, smrt u hodu, što se i scenski doslovno prikazuje kada njezin duh lebdi nad vlastitim truplom. Ona nema magijske moći Medeje, nema zaštitu bogova niti katarzu, njezin svijet završava u bijelom prostoru bez boli, njezina smrt nije kazna niti pročišćenje, to je kraj subjekta, kraj svijeta, šapat izvan jezika. Brinina agresija nije destrukcija usmjerena prema drugima, ona je izraz potisnutog krika u sustavu koji nikada nije imao namjeru čuti je. Ona u dijalogu sa svećenikom kaže: „Dodavola! Ali prvo je pipamo, kopamo po njoj. Modrimo je, tlačimo i gazimo. A onda smo šokirani jer naša dušica više nije lijepa. Tako mlada, a već tako pokvarena! Huh!“⁶⁰. Brina tu otkriva sav cinizam društva koje prvo gazi žensko tijelo, a onda mu sudi jer više nije čisto. Ovdje je Brina paradigma tzv. „objektnog tijela“, tijela koje je protjerano iz simboličkog reda jer narušava granice prihvatljivog, granice roda, majčinstva, morala i

⁵⁸ Engl. In dreams you can give birth a hundred times, a thousand.

Ibid, str.3

⁵⁹ Ocepek, Pavel. *Seksualnost v slovenski drami na začetku 21. stoletja: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Drage Potočnjak*, *Ars & Humanitas* 18, br. 1 (2024, str. 47-48)

Slv. tematizira incest oziroma njegove posledice. ... Dramatičarka seksualnost ubeseduje v zakritem dejanju ... zanimajo jo predvsem posledice: žrtev, žrtvina travma, njen socialni in psihični razvoj (histerični izpadi, jeza, agresija, depresija, beg od doma, obsedenost, zloraba drog, promiskuitetno vedenje, nagnjenost k samomoru ...), njen odnos do matere, njen odnos do okolice, njena nezmožnost bivanja in preživetja oziroma brezizhodnost

⁶⁰ Potočnjak, Dragica. *For Our Young Ladies*, trans. Lesley Wade. Ledig House, Omi, U.S.A. (2006, str.23)

Engl. To hell! But first we finger it, pry around in it. We bruise it, oppress and trample on it. And then we're shocked because our little soul isn't lovely any more. So young and already so corrupted! Huh!

seksualnosti. Očepek tumači Brininu smrt kao značajan dramaturški moment, ali i kao etički izazov. On piše: „Brina umire već na samom početku predstave. Ubili su je. Ili je umrla sama. U svakom slučaju, umrla je jer više nije mogla izdržati“⁶¹ Brina se pojavljuje kao mrtva već na početku drame, ali njezin glas, pokret i prisutnost ne prestaju, prostor teatra joj daje posthumni govor. To je, kako Očepek naglašava, paradoks kazališta: glas se čuje tek kad je subjekt nijem. U tom smislu, drama nije samo fikcija, nego ritual sjećanja. Budući da sjećanje uvijek priziva prošli događaj u sadašnjost, ono posredno oblikuje i način na koji doživljavamo sadašnjost i planiramo budućnost. Očepek pita: „Što znači biti svjedok nečemu što se doista dogodilo, ali se događa i na sceni?“⁶², čime poziva na odgovornost gledanja, na obvezu pamćenja. Stoga, gledatelj nije samo svjedok umjetničkog čina, nego i moralni dužnik stvarnosti. U tom smislu možemo se osloniti na Giesena, koji ističe da se kolektivni identitet oblikuje u „društvenim arenama“ kroz figure heroja i žrtve. Ako heroj utjelovljuje trijumf i slavu zajednice, žrtva utjelovljuje njezinu traumu i bol. Brina tako postaje figura žrtve čije patnje teatar prenosi u sadašnjost, tražeći od publike da ih ne promatra samo estetski, već i kao etičku obavezu pamćenja i priznavanja. Ipak, drama je oduvijek društvena forma, a samim tim poziva na društvenu odgovornost.

Brina se u Očepekovom eseju naziva „mladom damom“, što je ironijski čin vraćanja dostojanstva. Jer Brina nije bila voljena, nije bila zaštićena, nije bila prepoznata. Smrt je nije učinila svetom, već je tek tada postala čujna. Očepek piše: „Ovo više nije kazalište živih, već kazalište mrtvih“⁶³, ukazujući da su mrtvi ti koji danas traže priznanje, a ne pravdu. U drami, društvo koje je Brinu odbacilo, i policija, i Crkva, i roditelji, prikazani su kao aparat šutnje i stigmatizacije. Policajac komentira njezino tijelo potvrđujući da se ni sa smrću ne završava objektivizacija žene. Brina, kao i Medeja, ne nalazi spas u zajednici, samo bijeli prostor izvan svijeta.

Usporedba s Medejom otkriva i veliku razliku: Medeja ubija druge, Brina sebe. Medeja ima mitološku silu, Brina ima tišinu. Medeja se uspinje na kola koja vuku zmajevi, dar od boga, dok Brina nestaje u svjetlu bez transcendencije. No obje su obilježene istim porivom: da iza njih ostane

⁶¹ Očepek, Pavel. *Seksualnost v slovenski drami na začetku 21. stoletja: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Drage Potočnjak*, *Ars & Humanitas* 18, br. 1 (2024, str. 47)

Slv. Brina umre že na samem začetku predstave. Ubili so jo. Ali pa je umrla sama. V vsakem primeru je umrla, ker ni več zmogla vzdržati.

⁶² Ibid.

Slv. Kaj pomeni biti priča nečemu, kar se je zares zgodilo, a se hkrati dogaja tudi na odru?

⁶³ Ibid. str. 49

Slv. To ni več gledališče živih, temveč gledališče mrtvih.

trag, da ih se pamti. Zato ova drama postaje prostor u kojem se stvara nova Medeja, ne kao ubojica, već kao žrtva koja više nije mogla izdržati, a koja unatoč svemu postaje mit. Ne zato što je činila zlo, već zato što nije imala drugog izbora osim da bude simptom društva koje ne zna slušati, gledati, ni pamtiti, jer kazalište pamti, ako publika pristane biti svjedok.

Igor Žunkovič pak razvija tezu o Katarini kao „anti-Medeji“. On piše: „Vidljivo je, dakle, da je Katarina zapravo anti-Medeja – njezina potpuna suprotnost, njezin suvremeni antipod“.⁶⁴ Dok Medeja aktivno odlučuje i djeluje, Katarina je pasivna i prepuštena alkoholu, institucijama i nasilnom mužu. Time se stvara lanac reprodukcije nasilja, odnosno prostor za razvoj transgeneracijske traume: „Brina nikada ne može odrasti niti joj je omogućeno uspostaviti vlastitu subjektivnost; trauma koju doživljava nije jednokratna i trenutna, nego kontinuirana“.⁶⁵ Brina se u drami pojavljuje kao lik bez sigurnog uporišta, bez porodičnog okvira koji bi je štitio i davao joj identitet. Medeja je „strankinja“, žena izvan vlastite zajednice, koja gubi porodicu kao osnovu društvenog poretka i identiteta. Njezina pozicija uvijek je obilježena isključenošću: bez doma, bez pripadnosti, prepuštena vlastitim odlukama. Slično tome, Brina je prikazana kao figura na rubu, izolirana i lišena porodičnog okvira. To je lik koji u svojoj ranjivosti, ali i potencijalnoj snazi, reflektira tragičnu dimenziju Medeje, žene koja je „strana“ i koja, lišena pripadnosti, postaje simbol prekida i prijelaza.

⁶⁴ Žunkovič, Igor. *Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak: antično in sodobno razkrivanje meja subjektivnosti*. *Primerjalna književnost* 38, br. 1 (2015, str. 57)

Slv. Videti je torej, da je Katarina v resnici anti-Medeja – njeno popolno nasprotje, njen sodobni protipol

⁶⁵ Ibid. str 56

Slv. Brina nikdar ne more odrasti in odtegnjena ji je možnost vzpostavitve subjektivitete; travma, ki jo doživlja, ni enkratna in trenutna, temveč kontinuirana.

6. Mark Ravenhill: *Shopping and fucking*

Drama *Shopping and Fucking* (1996.) Marka Ravenhilla, napisana u četrnaest scena, smatra se jednim od značajnih tekstova britanske dramske scene devedesetih i nezaobilaznim primjerom drame iz tzv. *in-yer-face theatre*. Po svojoj strukturi drama pripada otvorenoj formi. Nema klasičnog jedinstva radnje, nema linearnog razvoja niti zaokruženog konflikta. Umjesto toga, drama se sastoji od fragmentiranih scena koje podsjećaju na televizijske inserte, gdje se likovi neprestano premještaju iz jedne situacije u drugu bez jasnih prijelaza. Takva struktura odražava raspad i naglašava nesigurnost svijeta u kojem žive protagonisti. Prostor i vrijeme su nestabilni i promjenjivi, a radnja se prelama kroz prizore koji su ponekad „brutalno“ realistični, a ponekad „stilizirani“ poput groteske.

Likovi Ravenhillove drame nisu psihološki portreti, nego su figure koje funkcioniraju kao predstavnici određenih društvenih stanja i simptoma kasnog kapitalizma. Mark je bivši ovisnik koji pokušava prekinuti svoju vezu s heroinom, no njegova potraga za „novim životom“ stalno završava u novim oblicima transakcija, bilo da se radi o kupovini seksa, pokušaju liječenja ili odnosima s Lulu i Robbiejem. Lulu je mlada žena koja se predstavlja kao glumica, ali njezino „glumačko umijeće“ koristi se u kontekstu pornografije i prodaje tijela. Robbie traži ljubav i intimnost, ali njegovi pokušaji završavaju u trgovini drogom i u vezama koje se ne mogu odvojiti od tržišne logike. Uz njih se pojavljuje i Gary, mladić koji svjedoči o vlastitom seksualnom zlostavljanju, te Brian, figura koja simbolizira moć tržišta i manipulacije. Svi oni zajedno tvore galeriju likova koji ne traže smisao u međusobnim odnosima, nego u stalnim razmjenama novca, droge, tijela i emocija.

Jezik kojim Ravenhill gradi dijalog obilježen je kratkim, prekinutim i preklapajućim replikama. Likovi često govore jedan preko drugoga, što autor bilježi kosom crtom (/), čime se stvara dojam kaotičnog i fragmentiranog govora. Taj stil odražava raspad komunikacije, nemogućnost da se smisleno izrazi intimnost ili emocija. Umjesto uređenog dijaloga, jezik se oslanja na kolokvijalnost, vulgarizme i klišeje konzumerističkog društva. Replike su nabijene citatima iz popularne kulture, od Disneyjevog *Kralja Lavova* do reklamnih slogana, pa tako drama istodobno prikazuje i parodira medijsku zasićenost svakodnevnog života. Jezik ne služi likovima da bi uspostavili vezu jedni s drugima, nego da bi potvrdili vlastitu prazninu i otuđenost.

Upravo ti elementi povezuju dramu s poetikom *in-yer-face theatre*, koju Aleks Sierz opisuje kao kazalište koje izravno udara publiku svojim slikama i sadržajem⁶⁶. Ravenhill šokira gledatelja eksplicitnim scenama seksa, prostitucije, nasilja i ovisnosti, pa tako prizori Markova inzistiranja da seksualni odnos nije intimna veza nego „transakcija“ ili Garyjevo potresno svjedočanstvo o incestuoznom zlostavljanju od strane očuha, nisu tu radi puke provokacije, nego da bi publiku doveli do granice nelagode, prisiljavajući je da se suoči s tabuima i društvenim traumama koje inače ostaju potisnute. Karakteristično za *in-yer-face theatre* jest i kombinacija trivijalnog i traumatičnog. U istoj sceni mogu se pojaviti razgovori o čokoladici, hamburgeru ili televizijskoj emisiji, a zatim svjedočanstva o nasilju i prostituciji. Ta kontrastna dramaturgija naglašava banalnost i ispraznost konzumerizma, koji postaje jedina konstanta u svijetu ovih likova. Ljubav, prijateljstvo i intima pretvaraju se u robu: sve se kupuje i prodaje, sve se može monetizirati, a tijelo i emocije gube vlastitu autonomiju.

Kroz takvu strukturu, jezik i prikaz likova, Ravenhill nudi portret generacije obilježene gubitkom smisla, ovisnošću o tržištu i osjećajem da je svaka vrsta odnosa svedena na transakciju. Drama ne završava razrješenjem niti katarzom, nego ostavlja publiku u stanju nelagode i suočava je s pitanjem: što znači postojati u svijetu gdje su emocije i tijela pretvoreni u robu?

6.1 Artikulacija traume

Trauma se u ovoj drami javlja kao stalni režim življenja koji probija tijelo, jezik i odnose među likovima. Ona se očituje u svakodnevnim prizorima povraćanja, krvarenja, seksualne eksploatacije, u isprekidanim replikama i u banalnim, potrošačkim gestama koje prate trenutke nasilja. Već u prvoj sceni, trauma ulazi kroz govor o tijelu lika. Mark, ovisnik koji pokušava prekinuti s heroinom, povraća dok ga Lulu i Robbie nagovaraju da jede. Njegovo tijelo odolijeva i hrani i prisili, pa njegovo priznanje „Glava mi je u rasulu. U kurcu sam“⁶⁷, jasno označava da

⁶⁶ Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber, 2001.

⁶⁷ Ravenhill, Mark. *Shopping and Fucking*. London: Methuen Drama. (1996, str. 4).
Engl. My head's a mess. I'm fucked.

trauma nije tek iskustvo prošlosti, nego sadašnjost od koje ne može pobjeći. U trećoj sceni, Mark definira seksualni čin kao čisti ugovor:

„Mark: „Nije bilo tako. Rekao sam im: ‘Ne možeš to nazvati osobnim odnosom.’“

Robbie: „A što je onda bilo?“

Mark: „Više kao... transakcija. Platilo sam mu. Dao sam mu novac. A kad plaćaš, ne možeš to zvati osobnim odnosom, zar ne? / Kako bi ti to nazvao?“⁶⁸

Ove replike u srži prikazuju traumatski mehanizam, što je nešto intimnije, to se snažnije pretvara u transakciju koja „ne znači ništa“.

Gary, mladić kojega Mark susreće, nosi najeksplicitniju ranu. Njegovo svjedočenje o incestuoznom zlostavljanju koje je trpio od očuha jedno je od najpotresnijih mjesta drame, pa tako šesta scena započinje dijalogom Marka i Garyja:

„Gary: Grozno, jel’ da? Malo dijete s guzicom koja krvari.

Mark: Oprosti. Moram ići.

Gary: Guzica kao rana.

Mark: Nije to.

Gary: Mislio sam da sam zacijelio.

Mark: Da, da. Naravno.

Gary: Ovaj tip, frajer moje mame...

Mark: Ne. Nemoj, molim te.

Gary: Pokušao sam ga odgurnuti, ali mislim da ga to pali.

Mark: Molim te, ako bi mogao...

Gary: Kako god, legneš, boriš se, on ipak... Počeo sam krvariti.

Mark: Ne.

Gary: Dolazi u moju sobu poslije *News at Ten*... svake noći nakon *News at Ten* i onda: ‘Sine.

Dođi ovamo, sine.’ Mrzim to jebeno, jer nisam njegov sin.

Mark: Da, da. Razumijem.

Gary: Ali mislio sam... sad... da... sam pobjegao.

Mark: ZAČEPI JEBENO, OK? DRŽI TU JEBENU GUBICU ZATVORENU!“⁶⁹

⁶⁸ Ibid. str. 18

Engl. Mark: It wasn't like that. I told them “You can't call this a personal relationship.” Robbie: What was it then?

Mark: More of a... transaction. I paid him. I gave him money. And when you're paying, you can't call that a personal relationship, can you? / What would you call it?“

⁶⁹ Ibid. str. 32

Engl. Gary: Horrible int it? Little kid with his arse bleeding. Mark: Sorry. I need to go. Gary: Arse like a sore. Mark: It's not that. Gary: Thought I'd healed. Mark: Yes, yes. Sure. Gary: This bloke, my mum's bloke... Mark: No. Don't, please. Gary: I tried to fight him off, but I think he gets off on that. Mark: Please, if you... Gary: Whatever, you lie back, you fight, he still... I started to bleed. Mark: No. Gary: He comes into my room after *Naos at Ten*.. every night after *News at Ten* and it's, son. Come here, son. I fucking hate that, 'cos Fm not his son. Mark: Sure, sure. I understand. Gary: But I though now I got away. Mark: FUCKING SHUT UP OK? KEEP YOUR FUCKING MOUTH SHUT.

U ovom prizoru svjedočenja o seksualnom zlostavljanju, Ravenhill najjasnije pokazuje kako se trauma artikulira kroz tijelo, jezik i odnos između žrtve i slušatelja. Gary govori u kratkim, fragmentiranim rečenicama koje vraćaju prizore nasilja. Jezik je prekinut, repetitivan i infantiliziran, što upućuje na nemogućnost potpunog svjedočenja o traumatskom iskustvu. Trauma se očituje i kroz tijelo, koje postaje rana, fizičko krvarenje pretvara se u znak koji nikada ne zacjeljuje. Posebno je potresan trenutak kada Gary objašnjava dolazak očuha u njegovu sobu jer tu jezik obitelji biva pervertiran: riječ „sine“, inače označava bliskost i zaštitu, a ovdje postaje marker nasilja. Mark, kojemu Gary povjerava svoju priču, pokazuje se kao neadekvatan svjedok, najprije ga pokušava zaustaviti, a potom ga ušutkava vikanjem. Na taj se način prikazuju i sama rana incesta i društvena nemoć da je se prizna i sasluša.

Zatim, u osmoj sceni Gary nastavlja ispovijest:

„Gary: Znao sam da nije u redu. Otišao sam na općinu i rekao joj: ‘Gle, jednostavno je: on me jebe. Jednom, dvaput, tri puta tjedno dolazi u moju sobu. On je krupan čovjek, drži me i jebe me.’
‘Koliko dugo?’ pita ona.
‘Oko dvije godine’, kažem. ‘Doselio se, i šest mjeseci kasnije to je počelo’, rekao sam joj, a ona kaže: ‘Koristi li kondom?’

...

Gary: Slušaj. Kažem joj da me jebe — bez kondoma — a ona meni kaže — znaš što mi kaže?

Mark: Ne. Ne, ne znam.

Gary: Mislim da imam letak. Bi li mu htio dati letak?

Mark: Jebi ga.

Gary: Da. Dati mu letak.

Mark: Pa—

Gary: Ne, ne želim letak. Mislim, kakve koristi od jebenog letka? On ni ne zna čitati jebeni letak, znaš.⁷⁰

⁷⁰ Ibid. str. 40

Engl. Gary: I knew it wasn't right. I went to the council, And I said to her, look, it's simple: he's fucking me. Once, twice, three times a week he comes into my room. He's a big man, He holds me down and he fucks me. How long? she says. About two years, I say. I say he moved in then six months later it starts, I told her and she says "Does he use a condom?... Gary: Listen. I tell her he's fucking me — without a condom — and she says to me — you know what she says? Mark: No. No, I don't. Gary: I think I've got a leaflet. Would you like to give him a leaflet? Mark: Fuck. Gary: Yeah. Give him a leaflet. Mark: Well- Gary: No, I don't want a leaflet. I mean, what good is a fucking leaflet? He can't even read a fucking leaflet, you know.

Umjesto podrške institucija, Gary je dobio tek letak, a umjesto razumijevanja prijatelja, susreće se s odbijanjem. Ovaj prizor pokazuje kako je trauma u ovoj drami predstavljena kao kolektivni neuspjeh jer ono što žrtva iznosi uvijek se pokazuje „previše“ za onoga tko bi trebao slušati. Umjesto zaštite, Gary biva gurnut natrag u tržište tijela i preživljavanje kroz prostituciju. Njegova trauma artikulira se kroz želju „da ima oca“ i „da bude promatran“, ali ta potreba za svjedokom pretvara se u ekonomiju seksa i usluge.

Lulu, za razliku od Garyja, svjedoči nasilju kao obična prolaznica. U „Seven-Eleven“ trgovini promatra kako pijanac ubada studenticu blagajnicu, i kaže: „krv je bila posvuda“.⁷¹ Ali u istom trenutku krade čokoladicu. Taj dvostruki čin, šok i krađa, pokazuje moralnu ambivalenciju svjedočenja: trauma gledanja ne dovodi do akcije, nego do sitne potrošnje. Svijet u kojem živi, Lulu prepoznaje kroz krv i nasilje, ali ga u isti mah neutralizira kroz banalni čin krađe. Trauma se tako pretvara u kolektivni simptom društva u kojem je normalno „izaći i nastaviti hodati“.

Robbie, pak, utjelovljuje kontradikciju želje i nasilja. Njegova potraga za ljubavlju i pripadanjem stalno se lomi u ovisničkom obrascu. Kada počne dijeliti E-tablete u klubu, pretvara dilanje u utopiju darivanja, izgovarajući: „Zajebi novac. Jebo to. Ovo prodavanje. Ovo kupovanje.“⁷² Na trenutak mu se čini da je moguće stvoriti zajednicu oslobođenu od tržišta, no ta vizija završava nasiljem, batinama i gubitkom svega. Trauma se ovdje očituje kao kratki spoj između želje za oslobođenjem i neumoljivog povratka represivnog sustava.

Brian, naposljetku, predstavlja figuru tržišne moći i hladne racionalizacije. Njegove suze nad snimkom violončelista proizvode afekt i privid čiste emocije, ali se odmah pretvaraju u cinizam: „Iza ljepote, iza Boga, iza raja... Novac.“⁷³ Estetika se prevodi u ekonomiju, a suza postaje dokaz o ulaganju. Još potresnije, Brian pušta drugi video muškarca s trakom preko usta i bušilicom uperenom u lice, čime se nasilje pretvara u spektakl i instrument discipline. U njegovu liku trauma je tržišni mehanizam koji proizvodi i konzumira nasilje kao robu.

⁷¹ Ibid. str. 29

Engl. There was blood everywhere.

⁷² Ibid. str. 39

Engl. Fuck Money. Fuck it. This selling. This buying.

⁷³ Ibid. str. 48

Engl. Behind beauty, behind God, behind paradise... Money.

Ono što povezuje sve ove likove i situacije jest način na koji je trauma jezično i izvedbeno artikulirana. Replike su kratke, prekinute, često se preklapaju. Jezik je pun slogana i klišeja: „Postoji samo pravilo broj jedan. A ono glasi: Tko prodaje, ne smije koristiti.“⁷⁴, što podsjeća na reklamni diskurs. Time trauma ulazi i u sam tekst, u njegovu strukturu i ritam.

Trauma, dakle, nije samo tema pojedinih scena, nego temeljno stanje likova i svijeta. Ona izbija u tijelu (mučnina, krvarenje), u jeziku (prekinute rečenice, slogani), u odnosima (intima pretvorena u transakciju), u svjedočenju (gledanje nasilja bez djelovanja), te u institucijama koje iznevjeravaju traumatizirane. U ovom komadu, svi su žrtve: Gary kao izravna žrtva incesta, Lulu kao svjedokinja koja postaje suučesnik, Robbie kao žrtva vlastite emocionalne i kemijske ovisnosti, Mark kao zatočenik ponavljanja, dok Brian pokazuje da je trauma sistemska, kolektivna i institucionalna. Ono što počinje kao povraćanje ili svjedočenje nasilja završava u spektaklu, ekonomiji i potrošnji. Na kraju nema katarze ni smirenja: drama ostaje otvorena, fragmentirana i nelagodna, baš kao i traumatsko iskustvo koje stalno izmiče dovršetku.

⁷⁴ Ibid. str.31

Engl. There's just rule number one. Which is: He who sells shall not use.

7. Eugene O'Neill: *Dugo putovanje u noć*

Drama Eugenea O'Neilla *Dugo putovanje u noć* (1956.) tematizira obiteljsku i transgeneracijsku traumu. Radnja drame smještena je u jedan ljetni dan 1912. godine u domu obitelji Tyrone u kojem se otkrivaju obiteljske tajne prožete temama ovisnosti, bolesti, potisnutih krivnji i međusobne nesuglasnosti. Potrebno je napomenuti da ova drama nosi jaku autobiografsku, traumatsku liniju te upravo zbog toga trauma kao tema oblikuje odnose, zatvara likove u ciklus krivnje i ovisnosti te onemogućava stvarno iscijeljenje. Po Klotzovoj tipologiji, struktura ove drame odgovara zatvorenoj formi s obzirom da je prate jedinstvo vremena (jedan dan), jedinstvo prostora (obiteljska kuća) te jedinstvo radnje (fokus na porodicu i konfliktima unutar nje).⁷⁵ No, svakako treba naglasiti da iako prati zatvorenu formu, ova drama priziva po duhu i značenju otvorenu formu koja se najviše ogleda u radnji koja nije usmjerena na rasplet, nego na raslojavanje traume i ponavljanje istih obrazaca i otvorenom završetku koji nije katarzičan nego se odvija u tišini i magli. Jedinstvo prostora u ovoj drami, odnosno zguranost u istom prostoru, simbolizira i unutrašnji zatvor porodice, jedinstvo vremena prikazuje cikličnu radnju zasnovanu na ponavljanju. Ritam drame je usporen, a fokusira se na vraćanje istih trauma, što oponaša mehanizam opsesivnog sjećanja. Cijela radnja sagrađena je na dijalogu i suočavanju s prošlošću.

Na sceni se pojavljuje ukupno pet likova: otac James Tyrone oblikovan kao glava porodice koji sve mjeri novcem, a ujedno je i tragični otac vezan uz prošlost, majka Mary koja se nalazi između uloge majke i ovisnosti o morfiju, stariji sin Jamie koji ismijava sve, ali preko vlastitog cinizma razotkriva istinu, mlađi sin Edmund koji boluje od tuberkuloze, ali jedini prepoznaje stvarnost te služavka Ketlin.

Drama je oblikovana kao cjelodnevni pad jedne obitelji u mrak, u kojem kuća funkcionira poput zatvorene kutije, a dan se pretvara u beskonačno trajanje boli, a odatle dolazi i naslov drame. Već u uvodnim didaskalijama nagoviješten je ton traume: Mary Tyrone opisana je kao žena koju izdaje vlastito tijelo. Na taj način O'Neill pokazuje da je trauma upisana u tijelo i svakodnevicu. Kuća, u koju se radnja zatvara, funkcionira kao simbolički prostor zatočeništva, a vrijeme je strukturirano tako da vodi od jutarnjeg svjetla prema noći, od privida harmonije prema potpunom raspadu.

⁷⁵ Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, prijevod Drinka Gojković, ur. Radoslav Milenković (Beograd: Lapis, 1995).

Ritam drame oblikovan je smjenama kratkih nervoznih replika i dugih monologa. Dijalektika prepiranja naglo se pretvara u eruptivne ispovijedi, a zatim se vraća u trivijalne razgovore o hrkanju ili svjetlu. Jamesova škrtost doslovno se vidi u svjetlu: „Smeta mi svetlost ovih suvišnih sijalica“⁷⁶, dok pijanstvo proizvodi suprotnu gestu: „Sve ćemo ih upaliti! Neka gore!“⁷⁷ Takve oscilacije između racionalizacije i afekta, između trivijalnog i uzvišenog, određuju ritam ovog dramskog teksta.

Didaskalije imaju važnu funkciju u razotkrivanju psiholoških stanja. One detaljno opisuju nervozu ruku, grčenje prstiju, spuštenu ton glasa ili geste šutnje, što su znakovi unutarnjeg raspada. Isto vrijedi i za zvuk sirene, koja probija tišinu i razbija iluziju, ili za ritual čaše viskija koji označava trenutke privremenog oslobađanja od obiteljske patnje.

Cijela drama strukturirana je kao putovanje od svjetla do mraka, od iluzije do poraza. Jutro nudi privid obnove i nade, ali noć donosi povratak prošlosti, regresiju i poricanje. Završni prizor, u kojem Mary ponavlja rečenicu iz svoje mladosti: „Zaljubila sam se u Džejmisa Tajrona, i jedno vreme bila sam veoma srećna“⁷⁸ i zatvara krug: obitelj se vraća u prošlost kako bi izbjegla suočavanje sa sadašnjošću.

7.1. Artikulacija traume

Obitelj Tyrone predstavlja svojevrsnu zajednicu traume. Prostor kuće funkcioniše u načelu kao zatvor, a vrijeme tijekom dana kao dugotrajan proces boli, iz jutarnje nade u noćnu tupost, što suštinski predstavlja putovanje kroz bol. Trauma u ovoj drami nije izdvojena, individualna trauma, nego se prenosi između članova stvarajući začarani krug optuživanja i opravdanja. James Tyrone, glava obitelji, stalno brani vlastite odluke i objašnjava ih ekonomskim razlozima, dok Mary vidi u njima izvor vlastite nesreće. Njihovi sinovi, Edmund i Jamie, nose posljedice roditeljskih trauma,

⁷⁶ O'Nil, Judžin. *Dugo putovanje u noć*. Preveo Voja Čolanović. Beograd: Rad, 1964. PDF. PDFCoffee. Str. 68

Dostupno na: <https://pdfcoffee.com/judzin-onil-dugo-putovanje-u-noc-pdf-pdf-free.html>

⁷⁷ Ibid. str. 56

⁷⁸ Ibid. Str. 81

ali i sami doprinose njihovom ponavljanju. Obitelj je tako prikazana kao zatvoreni krug u kojem trauma postaje osnovni oblik komunikacije.

„TAJRON: Meri! Zaboga! Ne misli na ono što je prošlo!

MERI(sa čudnim bezličnim spokojstvom): Zašto? Kad ne mogu da ne mislim. Prošlost je u sadašnjosti, zar ne? Ona je i u budućnosti. Svi mi pokušavamo da se iz toga lažima izvučemo, ali nam život ne da...“⁷⁹

Ova rečenica sažima logiku traume: prošlost nije nešto iza njih, nego nešto što neprestano obitava u sadašnjosti i određuje budućnost.

Mary Tyrone je središnja figura traume u drami. Njezin život obilježava ovisnost o morfiju, koju je razvila nakon porođajnih bolova, ali i osjećaj gubitka svega što je mogla biti. U njezinim monolozima pojavljuju se slike mladosti, izgubljene nevinosti i nostalgija za vremenom prije braka: „Nekad sam volela klavir. U samostanu sam neumorno radila za tim instrumentom... ako se radom može nazvati nešto što činimo iz ljubavi.“⁸⁰ Nekoliko puta objašnjava kako se zaljubila u Tyronea, a komad i završava istom rečenicom: „Zaljubila sam se u Džejsa Tajrona, i jedno vreme bila sam veoma srećna.“⁸¹ U ovoj rečenici vidimo kontrast između nekadašnjeg osjećaja sreće i sadašnjeg iskustva zarobljenosti koji pokazuje da je trauma kod Mary dvostruka: tjelesna (ovisnost) i egzistencijalna (osjećaj da je promašila vlastiti život). Kroz njezin lik O'Neill prikazuje i rodnu dimenziju traume: Mary nije imala mogućnost birati vlastiti put, njezin identitet je oblikovan kroz brak i majčinstvo. No, upravo u toj ulozi ona je doživjela slom, jer ne može biti majka koja „spašava“ obitelj, naprotiv, njezina ovisnost postaje još jedan izvor obiteljskog raspada. Kroz svoje rečenice i geste ona pokazuje kako trauma izmiče potpunom govoru. Ona negira i potiskuje, ali tijelo i nervoza odaju istinu pa tako uvodna didaskalija navodi:

„Njena preterana nervoznost odmah pada u oči. Ruke joj nikako ne miruju; bile su nekada lepe, s dugim zašiljenim prstima, ali reumatizam je zadebljao zglobove i iskrivio prste, tako da sad deluju ružno i kljasto. Čoveku je neugodno i da ih pogleda, utoliko pre što se zna daje na njihov izgled strašno polagala, i da je to što nije kadra da stiša nervozu, koja na njih samo svraća pažnju, duboko ponižava.“⁸²

Njena stalna gesta dodirivanja kose i pokušaj skrivanja nemoći postaju simptom traume, znak onoga što ostaje neizgovoreno. Trauma se artikulira kroz tišinu i neprestano poricanje: „Šta je? Šta

⁷⁹Ibid. 37

⁸⁰ Ibid. str 44

⁸¹ Ibid. str 81

⁸² Ibid. str. 2-3

gledate? Da nije kosa...? ... Trebalo bi, zbilja, da nabavim nove naočare. Oči me sve više izdaju.“⁸³ Umjesto da govori o svojoj ovisnosti o morfiju, Mary premješta razgovor na tjelesne detalje, pretvarajući jezik u prostor skrivanja.

Edmundova bolest, tuberkuloza, uvodi dimenziju tjelesne traume koja razara obitelj. Njegova iscrpljenost i fizički simptomi utjelovljuju bolest kao oblik sudbine: „Na prvi pogled vidi se da je lošeg zdravlja. Mnogo je mršaviji nego što bi trebalo da je, oči mu grozničavo svetlucaju, a obrazi su mu upali.“⁸⁴ Bolest postaje dvostruka trauma: prijetnja smrti i podsjetnik na prošlost. Mary podsjeća da je njen otac umro od iste bolesti, čime se aktivira osjećaj prokletstva i nasljeđa koje se ne može izbjeći. James stariji to izražava: „Najgore je to što joj je otac umro od iste bolesti — tuberkuloze. On je za nju bio polubog, i ona će se te nesreće vazda sećati!“⁸⁵ No, Edmund kroz bolest razvija i posebnu osjetljivost, što se vidi u njegovoj fascinaciji morem i maglom. On opisuje osjećaj spajanja s prirodom i nestajanja vlastitog ega: „Magla i more kao da su bili jedno... o, kako me je uspokojavalo to osećanje da nisam ništa do utvara jedne utvare“.⁸⁶ More mu pruža trenutak transcendencije, ali i potvrđuje žudnju za nestankom, dok je Maryina povezanost s maglom izraz njezina poricanja: „Magla meni ne smeta, Ketli. Ja je zapravo volim... Skriva te od sveta, a svet od tebe...“.⁸⁷ Suprotno tome, sirena je simbol traumatskog podsjetnika: „Sirenu, nju mrzim. Nikad te ne ostavlja na miru. Stalno te podseća, opominje, doziva.“⁸⁸ Magla i sirena su tako suprotstavljeni simboli: jedan skriva, a drugi podsjeća.

S druge strane, Mary se sve više povlači u svijet ovisnosti, u kojem morfij postaje način da zaboravi. Njena trauma ne leži samo u prošlosti porođaja i gubitaka, nego i u sadašnjoj nemoći da izađe iz začaranog kruga pa tako stariji sin, Jamie iskazuje svoju zabrinutost ocu: „Preplašilo me je to što je bila u gostinskoj sobi. Odmah mi je sinulo kroz glavu da se u tu sobu obično izdvajala na spavanje kad...“.⁸⁹ Ova aluzija na Maryne povratke ovisnosti artikulira traumu kroz prostor kuće: gostinska soba postaje mjesto bijega i poricanja, ona funkcionira kao prostor povlačenja.

⁸³ Ibid. str. 10

⁸⁴ Ibid. str. 6

⁸⁵ Ibid. str. 15

⁸⁶ Ibid. str. 57

⁸⁷ Ibid. str. 42

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

Jamie je, pak, figura transgeneracijske traume. U pijanstvu priznaje Edmundu: „Davao sam ti odvratani primer... namerno... da od tebe napravim propalicu. Bio sam ljubomoran.“⁹⁰ U toj rečenici skuplja se cijela dinamika obitelji: ljubav i ljubomora, briga i sabotaza, sve u istoj gesti. Njegovo priznanje pokazuje da trauma nije pasivno nasljeđe, ona je aktivni prijenos, svjestan ili nesvjestan.

Cijela drama može se promatrati kroz Pfisterovu trijadičnu strukturu dramske radnje, koja se sastoji od početne situacije, pokušaja promjene i završne situacije.⁹¹ Početna situacija prikazuje obitelj Tyrone u jutarnjem svjetlu, u prividnom miru koji skriva napetost i neizrečene traume. Slijedi niz pokušaja promjene: razgovori, optužbe, priznanja i pokušaji bijega od ovisnosti i prošlosti, ali svaki od njih završava neuspjehom. Završna situacija vraća obitelj u noć, doslovno i metaforički, jer ono što ostaje jest šutnja, poricanje i beskonačno ponavljanje rana koje se ne mogu zaliječiti. Tako *Dugo putovanje u noć* nije tek vremenski okvir radnje, nego metafizički horizont likova: putovanje u mrak vlastite psihe i u pakao stalnog ponavljanja.

⁹⁰ Ibid. str. 75

⁹¹ Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink. (2001, str. 269)

8. Komparativna analiza drama

U ovom radu predstavili smo četiri drame, od kojih su *Bez trećeg* i *Dugo putovanje u noć* primjeri klasične dramske strukture s linearnom radnjom i koherentnim dijalozima, dok su komadi *Za naše mlade dame* i *Shopping and fucking* prikazi manirističke (postmodernističke) strukture koji radnju grade na fragmentaciji. Potočnjak u svojoj drami *Za naše mlade dame* koristi isprekidane iskaze, duge tišine i šutnje čime postiže ono što Cathy Caruth opisuje kao „nemogućnost izravnog predstavljanja traume.”⁹² Ravenhill u svojoj drami *Shopping and fucking* razbija kontinuitet, koristeći kratke, nasilne scene koje pokazuju sličnosti sa novim medijima, nešto poput vijesti na društvenim mrežama. Samim tim, forma postaje svjedočanstvo rascijepanog identiteta što je karakteristično za postmoderno društvo. Nasuprot tom, Begović i O'Neill prikazuju traumu kroz kontinuitet, iako on često vodi do repetitivnosti unutar zatvorenih krugova obitelji.

Značajni su i sami prostori u kojima se traume javljaju. Kod Potočnjak, institucije (počevši od obitelji pa do organa vlasti) proizvode nasilje nad ženama, pretvarajući privatnu bol u sustavni simptom. Ravenhill pomjera traumu u tržišni prostor, u kojem nasilje postaje svojevrsni oblik transakcije, a tijelo „roba“. Kod O'Neill, trauma se kristalizira u obitelji, koju je Judith Lewis Hermann opisala kao „primarno mjesto ponavljanja traumatskih obrazaca“.⁹³ Begovićovo stavljanje akcenta na brak otkriva koliko je patrijarhalna institucija ljubavi sposobna reproducirati egzistencijalnu bol bez fizičkog nasilja. Iz svega navedenog, jasno je da trauma nikada nije individualna nego društveno oblikovana, što potvrđuje i Jeffrey Alexander naglašavajući da je kulturna trauma uvijek „vezana za institucionalne okvire pamćenja i priznavanja“.⁹⁴ Protagonistkinje kod Potočnjak balansiraju između šutnje i fragmentarnog govora. Ta šutnja nije znak pasivnosti, već nosi etičku težinu, trauma ostaje neizgovoriva, ali time još snažnije strukturira scenu. Ravenhill, s druge strane, koristi repetitivne transakcije i nasilje. Njegovi likovi stalno ponavljaju obrasce, što Dominick LaCapra u svom radu *Writing history, writing trauma* naziva *acting-out*, tj. zarobljenost u ponavljanju⁹⁵. O'Neill kroz lik Mary prikazuje disocijaciju, ona je

⁹² Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (1996, str. 4)

⁹³ Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books. (1992, str. 112)

⁹⁴ Alexander, Jeffrey C. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press. (2004, str.10.)

⁹⁵ LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (2001, str. 65)

ovisnica, ali je i majka, supruga, žena čije se uloge međusobno sukobljavaju. Disocijacija je ovdje oblik preživljavanja, ali i simptom raspada. Kod Begovića, trauma se artikulira kroz tiho svjedočenje. Giga ne urla, ne lomi, već njezina šutnja i bol otkrivaju dubinu traume. Ovi oblici potvrđuju Caruthinu tezu da trauma nije nešto što se može “jednostavno ispričati”, nego je naracija žrtve uvijek posredovana šutnjom, fragmentacijom ili ponavljanjem.

Begovićeva drama *Bez trećeg* razotkriva kako intimni odnosi postaju uporište traumatskih sukoba i nemogućnosti pomirenja s prošlošću. Markov povratak iz rata otvara prostor u kojem privatni život biva preplavljen ratnim iskustvom, a ljubomora se pretvara u simptom posttraumatskog poremećaja. Njegove optužbe i Gigin otpor ne vode dijalogu, nego spiralnom ponavljanju sumnje i opravdavanja. U tom zatvorenom prostoru zagrebačkog stana, gdje i kiša izvana naglašava klaustrofobičnu atmosferu, jasno je da trauma nije pojedinačna, nego zajednička, svaka riječ i svaka tišina postaju njezin izraz. Giga se pritom oblikuje kao snažna ženska figura koja, poput Penelope, ostaje vjerna i ustrajna, ali istodobno ne dopušta da njezina autonomija bude do kraja poništena. U trenutku kad puca u Marka, ona ne uništava samo muža nego i poredak koji joj je uskraćivao pravo na glas i na vlastitu istinu. Njezin čin oslobođenja, obrana je minimuma dostojanstva u svijetu koji joj nije dopuštao drugo mjesto osim onoga sumnjive i optužene žene. Zato je u ovoj drami traumatski diskurs oblikovan kroz ljubomoru, nasilje i nemogućnost povjerenja, no ujedno je ovo drama u kojoj se ženski subjekt afirmira upravo u trenutku krajnjeg prijeloma, kada Giga, između ljubavi i opstanka, bira vlastiti glas i vlastiti integritet.

Drama *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak otkriva traumu kao društvenu činjenicu koja se prenosi generacijama i održava kroz strukture moći i šutnje. Lik Brine, rastrgane između djetinjstva i smrti, pokazuje kako nasilje ulazi u tijelo, jezik i sjećanje, pretvarajući samu egzistenciju u stanje neprekidne povrede. U njezinim vizijama i halucinacijama prepoznaje se mehanizam vraćanja potisnutog, a njezina smrt, prisutna već od početka, potvrđuje da kazalište ovdje postaje prostor mrtvih, glas onih koji više ne mogu govoriti. Katarina, kao majka-žrtva, ujedno i prenositeljica nasilja, zajedno s Borisom, utjelovljuje transgeneracijski krug iz kojeg nema izlaza. Publika se pred ovim prizorima ne može zadržati na estetskoj razini, nego je pozvana postati svjedok i nositelj pamćenja. Kao što Giesen ističe, kolektivni identitet oblikuje se jednako kroz heroje i žrtve, a Brina u tom smislu postaje figura žrtve čije se patnje ne mogu zaboraviti niti

trivijalizirati. Drama time prelazi granice fikcije i ulazi u etičko polje: ono što gledamo poziv je na odgovornost.

U O’Neilllovom *Dugom putovanju u noć* trauma se pojavljuje kao neprestano vraćanje prošlosti koja prožima sadašnjost i oblikuje budućnost. Obitelj Tyrone tako ostaje zarobljena u krugu u kojem se rana nikada ne prevladava, nego se uvijek ponavlja, što se može razumjeti kroz LaCaprinovu ideju o *acting out-u*. Upravo u tome Mary, sa svojim povracima u mladost i ovisničkim ritualima, potvrđuje ono što Caruth opisuje kao upisivanje traume u vrijeme koje nikada ne prolazi. Freudova logika simptoma ogleda se u njezinim drhtavim rukama i Edmundovoj bolesti, gdje tijelo progovara ono što riječima ne može biti izrečeno. U toj obiteljskoj dinamici stalne izmjene uloga, gdje se svatko na tren pojavljuje kao žrtva, tren kao krivac, može se prepoznati Giesenovo shvaćanje žrtve kao figure kolektivnog identiteta. A način na koji se strah, krivnja i ogorčenost šire među njima pokazuje ono na što upozorava Ahmed, a to je da emocije nisu privatne, nego kruže i vezuju se za zajednicu. Drama se tako otvara kao univerzalni prikaz obitelji oblikovane traumom, gdje je svaka replika, gesta i tišina dio nemogućnosti da se izađe iz prošlosti.

Ravenhillova drama *Shopping and Fucking* otkriva traumu kao produkt konzumerističkog društva u kojem su tijelo, emocije i odnosi svedeni na robu. Nasilje, seksualna eksploatacija i ovisnost nisu iznimke, oni su pravila svijeta u kojem intimnost prestaje postojati izvan logike tržišta. Likovi se pokušavaju povezati, ali njihovi pokušaji uvijek završavaju u transakcijama: ljubav je zamijenjena ugovorom, a povjerenje cijenom. Trauma polazi od same strukture društva koje se temelji na razmjeni i potrošnji, gdje se subjekt stalno fragmentira između želje za pripadanjem i svijesti da pripadnost nije moguća. Na taj način drama ne ostavlja prostor za objektivnu spoznaju niti izlaz iz ciklusa destrukcije: ono što se iznova pojavljuje jesu praznina, ironija i rezignacija. Upravo u toj praznini prepoznamo suvremeni oblik traume, odsutnost smisla i nemogućnost vezivanja, gdje tijelo postaje i roba i bojište, a jezik se raspada u reklamne slogane, ponavljanja i fraze. Ravenhill tako pokazuje da je trauma suvremenog doba javno izložena, normalizirana i ugrađena u svakodnevicu, što čini njegovu dramu ogledalom jednog društva u kojem nasilje i potrošnja dijele isti ritam.

9. Zaključak

Drama je kroz povijest uvijek bila mjesto gdje se kolektivna i individualna patnja artikuliraju u estetskoj formi. Od antičke tragedije, u kojoj je Aristotel uočio katarzičnu funkciju prikazivanja nasilja i patnje, pa sve do suvremenog postdramskog teatra, trauma ostaje središnji impuls koji generira dramski sukob i oblikuje njegovu strukturu. U suvremenim čitanjima, trauma se više ne promatra kao „tema“ drame, nego kao njezina unutrašnja logika: fragmentacija jezika, ponavljanje, tišina i raspad identiteta nose obilježja traumatskog iskustva.

Caruth naglašava da trauma predstavlja neizrecivi događaj koji se vraća u obliku simptoma, u obliku glasova i slika koje subjekt ne može u potpunosti posjedovati⁹⁶. Upravo zato drama, kao forma koja počiva na glasu, tišini i prisutnosti tijela, omogućuje jedinstvenu mogućnost artikulacije tog „neposjedovanog“. U svjedočanstvu, na sceni, trauma se prenosi odsutnošću riječi te kroz lom jezika i ritma. LaCapra razlikuje dva procesa: *acting out* (ponavljanje i zarobljenost u traumi) i *working through* (mogućnost integracije i kritičkog odmaka)⁹⁷. Drama oscilira između ta dva stanja: u nekim dramama trauma se reproducira u beskonačnom ponavljanju replika i zatvorenih struktura, dok u drugima otvara prostor kritičkog promišljanja. Na taj način, kazalište postaje „laboratorij“ u kojem se istražuje odnos između kolektivnog i individualnog suočavanja s ranama. Judith Herman Lewis, u svojoj psihološkoj studiji, ističe da je tišina najčešći oblik posttraumatskog iskustva, jer društvo ne želi čuti ono što se protivi njegovim mitovima.⁹⁸ U tom smislu, drama koja se bavi traumom nužno progovara i o društvenoj šutnji: publika biva dovedena u poziciju svjedoka koji se mora suočiti s onim što je inače potisnuto. S obzirom da je publika etičko ogledalo koje razotkriva skrivene odnose moći i prisile, trauma u drami tako dobiva estetsku artikulaciju, ali i društvene intervenciju. Drugim riječima, drama i trauma se ne mogu promatrati odvojeno: trauma oblikuje strukturu drame, dok drama omogućuje artikulaciju traume. Taj kružni odnos pokazuje da kazalište nije samo prostor mimetičkog prikaza, nego i ritualni prostor

⁹⁶ Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1996.

⁹⁷ LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001.

⁹⁸ Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books. 1992.

suočavanja, u kojem publika postaje svjedok i potencijalni sudionik procesa iscjeljenja ili barem priznanja.

Drama Dragice Potočnjak *Za naše mlade dame* paradigmatički prikazuje kako društvene institucije ne štite žrtvu i tako postaju faktori njezine sekundarne viktimizacije. Kroz fragmentiranu strukturu i polifoniju glasova, autorica oblikuje dramski prostor u kojem trauma ne može pronaći integrirani oblik pripovijesti. Svaka replika otvara mogućnost svjedočenja, ali ona ostaje prekinuta, kontradiktorna ili osporena. Takva dramaturgija nije estetski izbor, ona odražava samu logiku traumatskog iskustva: fragmentacija pripada traumi jer ona razara kontinuitet vremena i jezika.

Ovoj drami u središtu je lik Brine, mlade djevojke čije iskustvo seksualnog nasilja postaje višestruko izbrisano: od crkve, koja štiti vlastitu hijerarhiju; policije, koja relativizira čin nasilja, do obitelji, koja traži da se slučaj zataška. Herman naglašava da je „zajednica žrtvina prva linija obrane, a kada zajednica zakaže, trauma se produbljuje u osjećaj napuštenosti i izdaje“.⁹⁹ Trauma ovdje ne predstavlja posljedicu počinjenog nasilja, nego sustavnog odbijanja njenog priznanja.

Tišina postaje važan dramski znak. Mary Tyrone kod O’Neilla tišinom skriva ovisnost, dok Brina kod Potočnjak tišinom „govori“ ono što društvo ne želi čuti. Trauma je opisana kao „tiha priča o preživljavanju, priča koju subjekt ne može u potpunosti izreći, ali koja zahtijeva svjedoka“¹⁰⁰. Publika je taj svjedok, a drama je memorijalni prostor za ono što je izbrisano iz zakona i arhiva. Time drama nadilazi osobnu priču i postaje društvena dijagnoza. Ona pokazuje da institucije koje bi trebale pružiti zaštitu zapravo reproduciraju nasilje i da se trauma širi poput mreže kroz sustav moći.

Begovićeva drama *Bez trećeg* prikazuje intimu braka kao prostor psihološke prisile i rodne moći. Likovi su zatočeni u trokutu ljubomore, u kojem se „treći“ ne pojavljuje fizički, ali postaje simbolička prijetnja i stalni izvor sumnje. Sam naslov drame implicira i zabranu svake alternative: nema mogućnosti trećeg puta, nema bijega, nema prostora slobode. Trauma se u ovom kontekstu pojavljuje kao urušavanje subjektivnosti žene kroz emocionalnu kontrolu i prisilno priznanje. Odnos supružnika postaje zatvoreni prostor gdje ljubav i nasilje više nije moguće jasno razdvojiti. Muževljeva sumnja i pritisak pretvaraju brak u „kazalište priznanja“ u kojem žena mora stalno

⁹⁹ Ibid. str. 61

¹⁰⁰ Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (1996:7)

dokazivati lojalnost. Šutnja je ovdje i oružje i obrana. Kada Giga šuti, ona ujedno pruža otpor i priznaje nemoć. Begović gradi napetost upravo na toj tišini: rečenice se prekidaju, dijalog se pretvara u monologe koji ne nalaze adresata. Time se oblikuje zatvorena struktura u kojoj nema oslobađajućeg izlaza, a trauma postaje beskonačni povratak istog konflikta. Ova drama pokazuje kako intimna trauma nije privatna stvar, već je duboko društveno kodirana.

Ravenhillova drama *Shopping and Fucking* radikalno pomiče granice dramskog prikaza traume: ona pokazuje kako trauma u postmodernom društvu više nije iznimka, nego svakodnevno stanje. Likovi funkcioniraju unutar logike tržišta u kojem se i emocije i tijela kupuju, prodaju ili zamjenjuju. U takvom svijetu trauma gubi singularnost događaja i pretvara se u „trajni režim iskustva“, u stalnu dezintegraciju identiteta. Seksualno nasilje, emocionalna praznina i jezik marketinga funkcioniraju kao simptomi društva u kojem se ljudsko tijelo pretvorilo u još jedan potrošački artikl. Struktura je drame fragmentirana poput tržišta koje prikazuje: scene se sastoje od kratkih, isprekidanih dijaloga, često lišenih psihološke dubine. Trauma se u ovoj drami ne prikazuje samo kroz nasilje (iako postoje i scene eksplicitnog nasilja), nego kroz stanje u kojem se subjekt raspada u jeziku tržišta. Likovi ne pate zbog jedne traume iz prošlosti, pate zbog trajne uronjenosti u svijet gdje nema autentičnog identiteta.

O’Neillova drama *Dugo putovanje u noć* prikazuje obitelj kao zatvoreni sustav traume. Likovi nisu nosioci jedne konkretne, prošle rane, nego zarobljenici kroničnog obrasca u kojem se trauma iznova reproducira. Obitelj Tyrone postaje klaustrofobični prostor u kojem ovisnost, bolest, međusobne optužbe i ponavljajuća sjećanja oblikuju mrežu neizlječive patnje. Mary Tyrone, čiji je povratak morfiju središnji motiv, pokazuje kako trauma prelazi granicu događaja i postaje trajno stanje. Mary svojim disocijativnim govorom, povratkom u prošlost i regresijom u mladost pokazuje nemogućnost izlaska. Obiteljski dom postaje zatvor u kojem se prošlost neprestano vraća i guta sadašnjost. Ovisnost o morfiju, tuberkuloza sina Edmunda i alkoholizam oca i brata nisu medicinska stanja, već simptomi duboko ukorijenjene obiteljske traume. Kod O’Neilla, tijelo postaje mjesto tog povratka: bolest i ovisnost materijaliziraju traumu koju je nemoguće artikulirati riječima. O’Neillova dramaturgija oblikuje traumu kroz repeticiju: likovi neprestano vraćaju iste optužbe i sjećanja, čime se stvara ritam bez smislaonog dovršetka drame. Likovi ostaju zarobljeni u „acting out“: razgovori nikada ne vode rješenju, vraćaju iste krugove optužbi i opravdanja.

Pojam subjekta traume u dramskom diskursu otvara prostor za razumijevanje identiteta koji se ne može promatrati kao stabilan i koherentan, on je označena krizom, diskontinuitetom i fragmentacijom. Riječ je o subjektu koji se kreće na granici između prisjećanja i zaborava, između svjedočenja i šutnje, između tjelesnog simptoma i jezičnog izraza. Drama, kao izvedbeni i tekstualni medij, posreduje te rascjepe kroz strukturalne postupke: fragmentiranost radnje, diskontinuitet replika, tišinu, upade različitih glasova, čime omogućuje uvid u onu dimenziju iskustva koja nadilazi mogućnosti linearnog prikaza. Na taj način, dramska umjetnost stvara estetski i etički prostor u kojem trauma postaje prepoznatljiva u svojoj neizrecivosti.

Kultura šutnje, kao što je naglašeno u teorijama kolektivnog pamćenja, zauzima središnje mjesto u procesu društvene artikulacije traumatskog iskustva. Ona se pojavljuje kao produžetak nemoći žrtava i kao instrument prešućivanja počinitelja. Time je šutnja istodobno svjedočanstvo i negacija, produženje rane i oblik društvene moći. U tom okviru Ahmed razvija koncept politike emocija, prema kojem emocije ne pripadaju pojedincu nego cirkuliraju društvenim prostorom, oblikujući odnose između subjekata i zajednica. Šutnja žrtava društveni je čin redistribucije afekata, koji utječe na oblikovanje kolektivnog pamćenja i političkih identiteta. Središnje mjesto u tim procesima zauzima figura žrtve. Dok je u tradicionalnim kolektivnim narativima primat pripadao figuri heroja, u suvremenim društvima žrtva postaje paradigma identiteta, etičkog zahtjeva i kolektivnog sjećanja. Giesen pokazuje da se suvremeni kolektivni identitet oblikuje upravo kroz priznavanje žrtve, dok Lukić upozorava na društvene mehanizme koji glas žrtve potiskuju ili transformiraju u mit. Kazalište i književnost funkcioniraju kao arene u kojima žrtva ponovno stječe glas i u kojima se trauma može prepoznati kao politički i etički izazov, prostor za one s margina.

Iz navedenoga proizlazi da subjekt traume u drami nadilazi individualne granice i uvijek se otvara prema zajedničkom iskustvu. Trauma, ujedno i rana i svjedočanstvo, oblikuje kako pojedinačni identitet tako i kolektivnu memoriju i kulturne obrasce.

Polazeći od središnje hipoteze, možemo zaključiti da drama zaista funkcionira kao društvena, umjetnička i izvedbena forma u kojoj se traumatsko iskustvo artikulira višeslojno: kroz jezik, šutnju, fragmentaciju i repetitivnost. Replike su prekinute, dijalog se fragmentira, a tišina postaje jednako važna kao izgovorena riječ. Drama ne nudi razrješenje, nego stvara prostor svjedočenja i suočavanja.

1. Društvene strukture (institucije, obitelj, tržište) u svim dramama prikazane su kao nositelji i generatori traume: od institucionalne šutnje kod Potočnjak, preko rodne kontrole kod Begovića, konzumerizma kod Ravenhilla, do obiteljske patologije kod O'Neill.
2. Ženska i muška stajališta oblikovana su kroz asimetrične odnose moći: ženski likovi češće nose teret traume, dok muški reproduciraju mehanizme kontrole ili bježe u ovisnosti.
3. Jezik i njegova dezintegracija presudni su u artikulaciji traume: fragmentacija, repetitivnost i šutnja postaju dramaturški znakovi traumatskog iskustva.
4. Drama kao prostor svjedočenja funkcionira dvoznačno: nudi prostor suočavanja, ali trauma ostaje otvorena, neiscijeljena. Upravo ta otvorenost čini dramu etički relevantnom.

Na temelju ovih analiza možemo potvrditi hipotezu: drama ne reproducira traumu kao mimetički događaj, nego kao strukturu iskustva. Ona otvara prostor za ono što je društvo potisnulo, šutnjom i fragmentacijom artikulira nemogućnost potpunog svjedočenja, ali istodobno poziva publiku na suočavanje. Trauma tako ostaje rana koja se ne zatvara, ali koja kroz umjetnost postaje vidljiva i podijeljena.

Bibliografija

1. Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
2. Alexander, Jeffrey C. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
3. Assmann, Aleida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: XX vek, 2011.
4. Bašović, Almir. *Kalemi i biljezi*. Zagreb: KDBH Preporod, 2020.
5. Begović, Milan. *Bez trećeg: drama u tri čina*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1951. PDF izdanje, pristupljeno 5. srpnja 2025. https://www.gimnazija-sb.com/wp-content/uploads/2022/11/begovic_beztreceg.pdf.
6. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
7. Felman, Shoshana, i Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
8. Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. U *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ur. i prev. James Strachey, Vol. XVIII. London: Hogarth Press, 1966.
9. Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
10. Giesen, Bernhard. *Trijumf i trauma*. Zenica: Vrijeme, 2025.
11. Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1992.
12. Karahasan, Dževad. *Manirizam u dramskoj književnosti*. Sarajevo: Svjetlost, 1981.
13. Katnić-Bakaršić, Marina. *Stilistika dramskog diskursa*. Sarajevo: University Press, 2013.

14. Klarić, Miro, Tanja Frančišković, i Amela Salčin Satriano. *Obitelj i psihotrauma*. Medicina Fluminensis 46, br. 3 (2010): 310–317. Pristupljeno 14. 4. 2025. <https://hrcak.srce.hr/file/89373>.
15. Kloc, Folker. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Prijevod Drinka Gojković. Uredio Radoslav Milenković. Beograd: Lapis, 1995.
16. Krtinić, Ivana. *Vježbanje života – Kronisterija transgeneracijske traume*. U *Dani Hvarskog kazališta*. Zagreb–Split: HAZU, 2025.
17. LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
18. Lukić, Darko. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandar, 2003.
19. Mardorossian, Carine. *Framing the Rape Victim: Gender and Agency Reconsidered*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014.
20. Ocepek, Pavel. *Seksualnost v slovenski drami na začetku 21. stoletja: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Drage Potočnjak*. Ars & Humanitas 18, br. 1 (2024): 47–48.
21. O’Nil, Judžin. *Dugo putovanje u noć*. Preveo Voja Čolanović. Beograd: Rad, 1964. PDF. PDFCoffee. <https://pdfcoffee.com/judzin-onil-dugo-putovanje-u-noc-pdf-pdf-free.html>.
22. Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink, 2001.
23. Potočnjak, Dragica. *For Our Young Ladies*. Translated by Lesley Wade. Ledig House, Omi, U.S.A., 2006.
24. Ravenhill, Mark. *Shopping and Fucking*. London: Methuen Drama, 1996.
25. Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber, 2001.
26. Sindičić Sabljčić, Mirna. *Povijesne traume, pamćenje i književnost*. U *Dani Hvarskog kazališta*. Zagreb–Split: HAZU, 2025.
27. Trauma. *Hrvatska enciklopedija*. Mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2025. Pristupljeno 14. 4. 2025. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/trauma>.

28. Žunkovič, Igor. *Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak: antično in sodobno razkrivanje meja subjektivnosti*. Primerjalna književnost 38, br. 1 (2015): 57.