

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Zagreb, 11. rujna 2017.

**ISKUSTVO TRAUME U DRAMATURGIJI ASJE SRNEC
TODOROVIĆ I IVANE SAJKO**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentor:

izv. prof. dr. sc. Leo Rafolt

Student:

Ivan Vidović

Sadržaj

1. Uvod.....	3
2. Gdje je tu trauma?.....	3
2.1. Freud, psihoanaliza i trauma.....	6
2.2. Trauma kao Realno.....	11
3. Analiza drama Asje Srnec Todorović i Ivane Sajko.....	13
3.1. Reprezentiranje traume.....	15
3.2. Atemporalnost iskustva.....	17
3.3. Kriza istine.....	20
3.4. Provala Realnoga.....	22
3.5. Fiksacija i odbijanje spoznavanja smrti.....	24
3.6. Zaborav, a ne prisjećanje.....	26
4. Zaključak.....	26
5. Popis literature.....	27
Sažetak i ključne riječi.....	29

1. Uvod

Tema je ovoga rada, kao što sugerira sam naslov, iskustvo traume, njezini mehanizmi te na koncu reprezentacija tih mehanizama u dramskome pismu. Analiza suvremene hrvatske drame u interpretacijskom ključu teorije traume u nas ne postoji te mi je upravo nepostojanje toga svojevrsnog repera koji bi pružio oslonac i pomoć pri analizi bio glavni poticaj za bavljenje ovom temom. Odabrane su dvije suvremene hrvatske dramatičarke, Ivana Sajko i Asja Srnec Todorović, koje, kao svojevrsna dva kontrapunkta, inkorporiraju iskustvo traume u vlastito dramsko pismo. Odabir je pao na osam drama, po četiri od svake autorice, na kojima će se primijeniti analiza, a radi se o dramama *Naranča u oblacima*, *Rekonstrukcije*, *Uvod u disjunkciju* i *Rose is a Rose is a Rose is a Rose* Ivane Sajko te o dramama *Opasno muklo*, *Mrtva svadba*, *Uzmak* i *Zelena soba* Asje Srnec Todorović. U stručnoj literaturi dosada nije bilo spomena o ovome aspektu navedenih drama zbog čega će, smatram, novi kut promatranja koji donosi ovaj rad doprinijeti proširivanju interpretacijskih okvira, kako pojedinačnih drama, tako i čitavih rukopisa ovih autorica. Rad je uvjetno podijeljen na dva dijela: prvi, teoretski dio, u kojem se donose osnovne teorijske postavke te se uspostavlja instrumentarij i drugi dio koji se sastoji od rada na konkretnim dramskim tekstovima. Prvi dio rada donosi prikaz teorije traume, temeljne postavke autorice Cathy Caruth te Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana koji predstavljaju neizostavljivo polazište u proučavanju fenomena traume. Drugi dio rada donosi detaljnije smještanje drama koje će biti analizirane, koncipiraju se mehanizmi interpretacije te naposljetku donosi sam rad na odabranim dramama. Cilj je rada pokazati na koji način traumatsko opstoji u ovim dramama te u kojoj se mjeri teorija može ogledati u formi drame.

2. Gdje je tu trauma?

Iako je teorija traume u akademskim krugovima u svijetu posljednjih desetljeća primjenjivana za analizu i interpretaciju raznih problema i bila svojevrsni paspartut u mnogim humanističkim znanostima, u hrvatskim književno-teorijskim krugovima proizvela se određena teorijska praznina koju je nastojalo popuniti svega nekoliko autora. Uz nevelik broj autorskih radova hrvatskih teoretičara, prijevoda ključnih tekstova teorije traume nema, a izvorna su djela, izuzev par kapitalnih djela Cathy Caruth i Dominicka LaCapre, slabo dostupna. Posljedično, problem nepristupačnosti literature dovodi do nedovoljnog prepoznavanja koncepta traume kao važnog teoretskog pojma koji obilježava kraj 20. stoljeća i početak 21. te koji spaja razne discipline humanističkih i društvenih znanosti.

U znanstveno-publicističkom vokabularu često se upotrebljavaju termini poput *traume*, *traumatskog iskustva*, *traumatiziranosti*, no ono što izaziva čuđenje jest povremeno svođenje tih pojmova na njihov zdravorazumski karakter. Problemi koji se javljaju u tom tipu diskursa mogu se grupirati u dvije skupine. Prva se tiče izjednačavanja pojmova *traume* i *traumatskog iskustva* koji se nikako ne mogu izjednačiti, o čemu će u nastavku rada biti više riječi. Druga skupina problema tiče se svođenja bilo kojeg teškog, tragičnog iskustva na krovni, i može se dodati proizvoljni, pojam *traume*. Drugim riječima, ta *zdravorazumskost*, potpomognuta nedovoljnim poznavanjem literature, omogućava niz pogrešnih interpretacija budući da se sve i svašta može nazvati *traumom* i *traumatičnim*.¹ Takvo razumijevanje traume u dubokom je neskladu s onim kako taj ključni pojam definira teorija traume. Stoga je nužno na stranicama koje slijede jasno izložiti što je to trauma, traumatsko iskustvo, što to događaj mora posjedovati da bismo ga nazvali traumatičnim te s kojim se aporijama traume susreće teorija u definiranju tog paradoksalnog fenomena kako se simplifikacije ovog pojma u budućnosti ne bi ponavljale.

Godina koja je donijela svojevrsnu institucionalizaciju tog fenomena (koji je prije bio nazivan raznim imenima kao što su *shell shock*, *combat stress*, traumatska neuroza) jest 1980. kada je Američka psihijatrijska udruga u DSM-III definirala simptome onoga što se od te godine ustalilo pod nazivom *posttraumatski stresni poremećaj*. Iako postoje brojne zamjerke službenoj definiciji PTSP-a, Cathy Caruth navodi da se „većina opisa slaže u tome da postoji odgovor, nekada zakašnjeli, na nadmoćan događaj ili događaje koji dolazi u obliku ponavljajućih halucinacija, snova, misli ili ponašanja koji proizlaze iz događaja, popraćeni otupljivanjem ili povišenim uzbuđenjem“ (Caruth 1995: 4). Drugim riječima, osoba koja je proživjela traumu simptomatske odgovore na nju može razviti neposredno nakon traumatskog iskustva ili zakašnjelo: danima, mjesecima pa čak i godinama nakon što je preživjela destabilizirajući događaj. Ti se simptomatični odgovori mogu grupirati u tri skupine koje često stoje u suprotnosti. Prva skupina povezana je s ponovnim proživljavanjem traumatskog događaja u vidu noćnih mora i *flashbackova* koji predstavljaju ono što mnogima prvo padne

¹ Primjer takve zablude može se pronaći i u akademskim krugovima. Prilikom znanstvene konferencije *Narratology and Its Discontents: Narrating Beyond Narration*, kojoj sam bio nazočan, izvjesni se predavač u svojem radu o prikazu dječjeg rada (child's labour) u kinematografiji obilato služio pojmom *traume*, a da ga nije adekvatno teorijski utemeljio. Ono što začuđuje još više jest njegova reakcija na jedno pitanje iz publike koje je glasilo: „Gdje je u toj cijeloj priči trauma?“. Predavač je gotovo sablažnjen odgovorio protupitanjem: „Ima li išta traumatičnije od prisilnog rada djece?“, duboko nesvjestan činjenice da težak i tragičan događaj nije nužno i onaj traumatičan.

na pamet kada se govori o traumi. Druga se skupina simptoma, u suprotnosti, očituje u izbjegavanjima svih oblika poticaja i podražaja povezanih s traumom što na koncu može dovesti do potpunog otupljivanja osobe ili zaboravljanja traumatskog događaja. Posljednju skupinu čine simptomi kao što su razdražljivost, povećano uzbuđenje, sklonost konfliktu, depresija, krivnja itd. (Luckhurst, 2000: 1).

Neočekivano pojavljivanje katastrofičnog događaja, njegova iznenadnost i popratni osjećaj straha dovode do toga da svijest „nije u mogućnosti registrirati ranu u psihi zbog toga što su uobičajeni mehanizmi svijesti i spoznaje uništeni“ (Leys 2000: 2). Zbog destruktivne snage traumatičnog događaja, nepripremljenosti na njega, svijest nije u mogućnosti apsorbirati neposrednost događaja te je stoga on iskušen tek naknadno, na drugome mjestu i u drugome vremenu putem simptoma koji zaposjedaju pojedinca. Upravo ta nemogućnost registracije rane, navodi Ruth Leys, onemogućava da traumatsko iskustvo bude reprezentirano kao prošlost, onemogućava da se sjećanje uklopi u konzistentnu naraciju o samome sebi te ukoliko ne dođe do prorade traumatskog iskustva odnosno konačnog izlječenja, osoba riskira ostati fiksirana u ponovnim proživljavanjima traumatskog iskustva u traumatskoj sadašnjosti (ibid.: 2). Trauma tako, na svojstven način, remeti sjećanje, a samim time i identitet što na koncu dovodi do potpunog rasapa sebstva što PTSP čini jednim od najdestruktivnijih psihičkih poremećaja.

Važno je načiniti distinkciju između traume i drugih psihičkih smetnji, odnosno istaknuti da traumatski simptomi, prema suvremenoj teoriji traume, nisu rezultat distorzije značenja, događaja ili stvarnosti, niti su rezultat nesvjesnog potiskivanja neželjenih nagona.² Biti traumatiziran, ističe Caruth, znači „biti opsjednut slikom ili događajem“ (Caruth 1995: 5). Te se slike i događaji onome koji ih ponovno proživljava vraćaju u potpunosti netaknuti, nepromijenjeni, u potpunosti doslovni na što je već Freud ukazao kada se uhvatio u koštac s tom nesimboličnom prirodom sna kod osoba koje su proživjele traumu. Ta nepromijenjenost, odnosno istinitost, intruzivnih faktora ukazuje na to da PTSP nije simptom nesvjesnoga, već, kako navodi Caruth, simptom povijesti, odnosno da traumatizirani „u sebi nosi nemoguću povijest ili da on postaje simptom povijesti koju ne može u potpunosti posjedovati“ (Caruth 1995: 5).

Traumatsko iskustvo po Cathy Caruth ukazuje na atemporalnu i paradoksalnu strukturu traume. Neposrednost traumatizirajućeg događaja dovodi do toga da se on ne može

² Što se ove tvrdnje tiče postoji izvjesni odmak od Freudova viđenja stvari o čemu će riječ biti nešto kasnije.

u potpunosti spoznati u trenutku u kojem se pojavljuje. Drugim riječima, događaj se prepoznaje kao traumatičan jedino putem simptoma koji se pojavljuju nakon određenog vremena što narušava neposrednu kauzalnost događaja i posljedice. Taj problem vremena pojavljivat će se u dramama kojima se ovaj rad bavi na više različitih razina, o čemu će riječ biti kasnije. Kao što je već rečeno, povratak tog događaja ili misli je u potpunosti doslovan, ali budući da on nije uklopljen u asocijativan niz značenja, nije uklopljen u smislenu, konzistentnu i kauzalnu naraciju o sebi, kod pojedinca izaziva duboku sumnju u vlastitu istinu i povijest kojoj ne može pristupiti te o kojoj ne može svjedočiti. To je, za Caruth, kriza istine, svjedočenja i reprezentacije koju trauma razotkriva te koja prelazi individualne granice (Caruth 1995: 6).

2.1. Freud, psihoanaliza i trauma

Iako je konačnim priznavanjem PTSP-a 80-ih godina prošlog stoljeća *locus* autoriteta u pristupanju traumi promijenjen sa psihoanalize na psihijatriju i neurobiološke znanosti, teoriju traume nemoguće je shvatiti u cijelosti bez uvida u teoretske radove Sigmunda Freuda. Aporije s kojima se Freud susreo istražujući traumu prisutne su i u suvremenim diskusijama, a mnoge su teoretske postavke koje je on utemeljio dokazane tek nedavno. Iako dva Freudova djela čine temelj teorije traume, *S onu stranu načela ugone* (1920) i *Mojsije i monoteizam* (1939), Freud je prvi puta dotaknuo problem traume u *Studijama o histeriji* koje je publicirao zajedno s Josefom Breuerom 1895. godine. U *Studijama* dvojica autora čine razliku između „obične“ histerije i one traumatske te, stavljajući naglasak više na simptome negoli na uzrok traume, bilježe da se traumatska sjećanja, za razliku od onih koja to nisu, „pričinjaju kao 'strano tijelo' unutar psihe“ (Kaplan 2005: 26) te da „histerici obično pate od reminiscencija“ (ibid.). Izvor traume u ovoj fazi svoga rada, odnosno kada govori o traumi u kontekstu histerije, Freud vidi u potiskivanju seksualnosti u jednoj od faza razvoja djeteta.

Ovdje bi valjalo napraviti ekskurs te istaknuti da postoje dva modela traume s kojima se Freud tijekom svojeg rada hrvao nastojeći ih približiti jedan drugome. Prvi model, koji je implicitno i neizravno naznačen već u *Studijama*, kako ga naziva Caruth, model je kastracijske traume koji se temelji na teoriji potiskivanja, povratku potisnutog te sa sustavom simboličkih značenja. Drugi model traume jest onaj koji Freud naziva traumatskom neurozom ili traumom nesreće koji se temelji na vremenskoj odgodi, ponavljanju i doslovnom povratku (Caruth 1994: 69). Model traumatske neuroze jest onaj koji je suvremena teorija traume prihvatila te kojega primjenjuje u kontekstu žrtava nesreća, ratova i drugih katastrofa. Ruth

Leys navodi da je Caruth, kao i mnogi drugi teoretičari, odbacila model kastracijske traume te zamijenila koncepte kastracije i potiskivanja s konkretnim događajem i konceptom latencije (Leys 2000: 270).

Kada se Freud drugi put vratio problemu traume, bilo je to nakon katastrofičnih događaja Prvog svjetskog rata, kada je suočen s posljedicama koje je rat ostavio na vojnike napisao *S onu stranu načela ugone*. U tom radu Freud uvodi novu topiku psihe (Ono, Ja i Nad-Ja) novi nagon (nagon smrti), novi aspekt psihičkog aparata (ekonomski) te konstituira prisilu ponavljanja kao centralni psihoanalitički koncept (Milanko 2016: 130). Freud otvara svoju diskusiju s definiranjem načela ugone te iznosi da se tendenciji načela ugone „suprotstavljaju druge sile i odnosi tako da konačan rezultat ne može uvijek odgovarati tendenciji k ugodi“ (Freud 1986: 137). Načelo ugone prema Freudu jedno je od načela koje upravljaju psihičkim životom pojedinca, a osnovni postulat psihičkog funkcioniranja jest da „ukupna psihička aktivnost ima za cilj izbjegavanje neugode i pribavljanje ugone“ (Laplanche i Pontalis 1992: 215). Freud tako iznosi da se tendenciji načela ugone, tendenciji da se kvantiteta uzbuđenja (što je veće uzbuđenje to je uгода manja) održi na što je moguće nižoj razini, suprotstavljaju tri faktora: načelo stvarnosti, potiskivanje te traumatski simptomi. Načelo stvarnosti ne suprotstavlja se konačnom pribavljanju ugone, ali ono zahtijeva odgodu trenutnog zadovoljenja. Proces potiskivanja u suprotnosti je s načelom ugone jer on potiskuje one seksualne nagone koji psihičkom aparatu mogu pribaviti ugodu, ali koji se kose s drugim zahtjevima psihičkog aparata. Drugim riječima, „psihički se aparat štiti neugodom od prekomjerne ugone silovitih seksualnih nagona“ (Milanko 2016: 125). Treći faktor koji se suprotstavlja načelu ugone su traumatska uzbuđenja koja su toliko snažna da pokreću sve obrambene mehanizme psihičkog aparata prilikom čega dolazi do gašenja načela ugone zbog prećih stvari koje psihički aparat mora učiniti, a to je ovladati traumatskim podražajem (Freud 1986: 156). Freud je tako diferencirao uzroke nelagode psihičkog aparata na one unutrašnje koji nastaju sukobom nagona i na one eksterne u kojima psihički aparat vidi opasnost.³

Freud ilustrativno i metaforički opisuje ljudsku psihu kao mjehurić koji lebdi u vanjskom svijetu nabijenom energijama u kojemu on ne bi opstao da nema svojevrsnu zaštitu od podražaja koja te podražaje u smanjenom intenzitetu propušta unutra. Svako uzbuđenje iz vanjskog svijeta koje je toliko snažno da uspije probiti zaštitu te preplavi mjehurić stranim

³ Naravno, ne smije se smetnuti s uma da ovo nisu jedini čimbenici koji uzrokuju nelagodu psihičkom aparatu, na što i Freud upućuje. Ostali faktori koji uzrokuju nelagu opazajne su prirode i dolaze iz vanjskog svijeta, ali ono što ih razlikuje od gore navedenih jest da se oni ne suprotstavljaju vladavini načela ugone.

materijalom koji nije prošao proces medijacije ili filtriranja, Freud naziva traumatskim uzbuđenjem (Freud 1986: 153 – 156). Ovaj *kvantitativni model*⁴ Freud upotpunjuje onim *vremenskim*. Događaji iznimne snage kao što su „teški potresi mehaničke prirode, sudar, rat i nesreće u kojima je ugrožen ljudski život“ (Freud 1986: 139) tako postaju uzroci nastajanja traumatske neuroze, ali pritom Freud naglašava moment iznenađenja u trenutku kada traumatični događaj zadesi osobu, odnosno ističe faktor nepripremljenosti osobe na pojavu traumatičnog događaja. Drugim riječima, upravo ta *iznenadnost* događaja u konkretnom trenutku čini ga traumatskim. Psihičko stanje u kojem se pojedinac nađe nakon susreta s neočekivanim i razornim događajem Freud naziva *prepašću* do koje je došlo zbog pomanjkanja *strepnje* koja priprema psihički aparat na neočekivani udar. No, kada intenzitet traumatskog uzbuđenja prelazi određenu granicu, bez obzira i na stanje strepnje, osoba će razviti traumatsku neurozu. Freud se, kao što je već rečeno, radeći s vojnicima iz Prvog svjetskog rata susreo s repetitivnim noćnim morama koje su vojnike konstantno vraćale u bolnu situaciju njihove prošlosti te iz kojih su se oni budili u novoj prepasti. Snovi u tom slučaju nemaju ulogu ostvarivanja želja, već retroaktivnim stvaranjem strepnje nastoje ovladati traumatskim podražajem. Drugim riječima, pojedinac postaje fiksiran na traumu te konstantnim ponovnim proživljavanjem traumatskog iskustva nastoji asimilirati destabilizirajući doživljaj (Freud 1986: 159).

Govoreći o prisili ponavljanja koja je rezultat potiskivanja infantilnog seksualnog života te drugih sukoba iz prošlosti kod neurotičara Freud iznosi: „On je [neurotičar, op. a.] prisiljen da potisnuto ponavlja kao sadašnji doživljaj umjesto da ga se sjeća kao prošlosti“ (Freud 1986: str. 146). Potisnuto se, mimo pojedinčeve volje, vraća posredstvom snova, odjelotvorenja ili drugih simptoma. Freud uviđa da se prisila ponavljanja može uočiti i u osoba koje nisu neurotične. Andrea Milanko ističe da „prisila ponavljanja nije puka mehanička reprodukcija nekog traumatskog »originala« - *taj original ne postoji*“ (Milanko 2016: 120) budući da se u traumi radi o registraciji izvan registracije, odnosno, na mjestu gdje bi trebao stajati „original“ nalazi se samo praznina. Važno je naglasiti da se prisila ponavljanja, izazvana traumatskom neurozom, pojavljuje u obliku repetitivnog proživljavanja

⁴ Budući da se radi o *intenzitetu* događaja koji uvjetuje traumu.

neugodnih doživljaja te da se traumatiziranom ne vraća prizor traumatskog događaja, već simbol⁵ toga prizora (ibid.: 120).

Za Freuda trauma ne nastaje uslijed konfrontacije s bilo kojim katastrofičnim događajem, već isključivo s onim koji donosi prijetnju ljudskom životu. Iz te Freudove konstatacije Cathy Caruth zaključuje da nije samo puki događaj koji je traumatičan, nego da je i samo preživljavanje tog događaja, izlazak iz njega, to što je traumatično što ona naziva krizom preživljavanja. Prijetnja ljudskom životu kao takva, ističe Caruth, „prepoznata je jedan trenutak prekasno“ (Caruth 1994: 62). Upravo taj nedostatak izravnog iskustva, odnosno neprepoznavanje prijetnje smrti iz prošlosti jest ono što postaje temeljem prisile ponavljanja. Subjekt je, jednom kada se suočio s prijetnjom vlastitom opstanku, prisiljen suočavati se s mogućnošću vlastite smrti te ponavljati destruktivni događaj, što na koncu može dovesti do destrukcije (ibid.: 62 – 63). Taj prisilni mehanizam ponavljanja blizak je onome koji je Freud prepoznao u nagonu smrti. Referirajući se na Freudov primjer o subjektu koji se iz traumatskog sna budi u novoj prepasti, Cathy Caruth izvodi zaključak da je samo iskustvo buđenja iz sna ono što sačinjava traumu noćne more, da je sami čin buđenja ono što iznenađuje svijest. Autorica u ovom primjeru uočava suštinu traumatske strukture, uočava da ono što postaje temeljem ponavljanja „nije puki pokušaj da se shvati da je pojedinac zamalo umro, (...) već sami pokušaj da se potvrdi vlastiti opstanak“ (ibid.: 64). Dakle, pojedinac ne ponavlja kako bi shvatio, već da, da tako kažemo, uvijek iznova istakne pobjedu života nad smrću.

Mnogi su autori dosada isticali povijesni kontekst Freudovih radova, odnosno da su njegove ideje na određeni način formirala povijesna događanja. Kao što se često dovodi u relaciju Freudova formulacija nagona smrti u *S onu stranu načela ugone* s katastrofičnim događajima Prvog svjetskog rata koji su ga okruživali u to vrijeme, tako se i njegovo najznačajnije djelo u kojem je sustavno formulirao koncept traume, *Mojsije i monoteizam*, gleda u kontekstu predratnih zbivanja u Beču, jačanja nacizma i progona Židova te njegova egzila u Englesku pred sam početak Drugog svjetskog rata. Iako ovaj rad govori o genezi i razvoju monoteističkih religija prilikom čega Freud koristi psihoanalitičku teoriju, *Mojsije i monoteizam* implicitno je, drži Caruth, pokušaj eksplikacije kontinuiranog i repetitivnog suočavanja Židova s antisemitizmom. Uzevši sve u obzir, *Mojsije i monoteizam* nije samo rad

⁵ Dakako simbol u ovom smislu treba razlikovati od simbola i simbolizacije u Lacana o čemu će kasnije biti riječi.

koji govori o traumi, već je kako Cathy Caruth tvrdi, i sam smješten u njezino središte. Ona ističe da je ključno pitanje koje Freudov tekst postavlja upravo „što za povijest znači da bude povijest traume?“ (ibid.: 15).

Kako bi odgovor na to pitanje bio što jasniji, važno je između ostalog spomenuti Freudovu detaljnu elaboraciju koncepta latencije iz *Mojsija i monoteizma*. Analogijom s naizgled neozlijeđenim sudionikom željezničke nesreće koji tek naknadno razvija traumatske simptome, Freud tumači iščezavanje monoteističkih ideja u judaizmu nakon čina ubojstva Mojsija i njihov povratak nakon izvjesnog perioda. Koncept latencije također je jedna od konstitutivnih „etapa“ u modelu kastracijske traume. Naime, Freud ovdje traumama naziva „rano doživljene, kasnije zaboravljene dojmove kojima pripisujemo tako veliko značenje u etiologiji neuroza“ (Freud 2005: 202). Ti dojmovi doživljeni u ranom djetinjstvu, navodi Freud, agresivne su i seksualne prirode, a budući da imaju snažan traumatski učinak, bivaju podvrgnuti mehanizmima obrane, odnosno potiskivanju. Nakon obrane od traumatskih doživljaja nastupa razdoblje prividno nesmetanog razdoblja u kojem učinci traume nisu vidljivi. Neuroza se u potpunosti manifestira tek kasnije, najčešće u pubertetu, kada biva potaknuta doživljajima ili događajima nalik onome prvotnome. Posljednji dio strukture ovoga, kastracijskoga, modela traume podrazumijeva povratak potisnutoga s obzirom na to da se potisnuti elementi ne mogu uništiti te se oni zaobilaznim putovima nastoje vratiti u svijest u iskrivljenim oblicima (Laplanche i Pontalis 1992: 495). Freud, dakle, koristeći se navedenom strukturom traume navodi da su i u povijesti čovječanstva, kao i u psihičkom životu pojedinca, postojali događaji seksualne i agresivne prirode čije su posljedice religijski fenomeni (Freud 2005: 202 – 210).⁶

Dakle, uzevši u obzir činjenicu da se traumatizirajući događaj u trenutku njegova pojavljivanja ne može u potpunosti shvatiti uslijed njegove snage zbog koje je onemogućena bilo kakva registracija i kasnija reprezentacija te atemporalnu strukturu traume, zakašnjelo izbijanje simptoma te ponavljanje traumatskog iskustva, Caruth ističe da je traumatska povijest ta koja je „referencijalna točno u mjeri u kojoj nije u potpunosti spoznata [u trenutku, op. a.] kada se pojavljuje“ (Caruth 1994: 17), odnosno, „da povijest može biti shvaćena jedino

⁶ Na ovome bi mjestu valjalo ukazati na aporiju koja proizlazi iz ukrštavanja dvaju pristupa traumi s kojom se hrva i suvremena teorija traume. Radi se o svojevrsnoj ambivalenciji naspram *događaju*, odnosno, o ključnom pitanju je li konkretan događaj taj koji svojim intenzitetom stvara traumu i ugrožava cjelovitost subjekta ili se, s druge strane, radi o traumatičnom događaju koji samo potiče i aktivira ranija traumatska događanja i sukobe u *egu*.

u samoj nedostupnosti njezina pojavljivanja“ (ibid.: 18). Drugim riječima, ako u povijesnom tijeku, shvatimo li ga privremeno kao tijek, možemo uočiti svojevrsne praznine, alogičnosti, nejasnoće, to je pokazatelj da pred sobom imamo traumatsku povijest. Želimo li zaista shvatiti povijest jedini je put popunjavanje tih praznina. Upravo je indirektna referencijalnost povijesti u središtu Freudova razumijevanja repetitivnog antisemitizma s kojim se Židovi kroz povijest suočavaju, što je, ustvari, traumatski učinak čina ocoubojstva iz ljudske prošlosti.

2.2. Trauma kao Realno

Lacan je smatrao da je psihoanaliza nakon Freudove smrti zastranila te da se reducirala isključivo na kliničku praksu i time izgubila svoju teoretsku snagu i široku primjenjivost. Zbog toga je smatrao da ju je nužno poznanstveniti, vratiti na pravi put i revidirati, a kako bi to postigao, okrenuo se strukturalnoj lingvistici i filozofiji. Lacana, nasuprot Freudu, ističe Željka Matijašević (2006: 118) karakterizira svojevrsni antibiologizam koji se očituje u ustrajanju na čovjekovoj simboličkoj djelatnosti, odnosno na ulozi jezika i govora kao ključnih u konstituiranju čovjeka. Naime, Lacan od Saussurea preuzima ideju da značenje ne proizlazi iz odnosa označitelja i označenog, već iz međuodnosa označitelja. Međutim, za Saussurea jezik predstavlja sustav znakova koji se dijele na označitelje koji podrazumijevaju njihov glasovni dio, te na označena u kojima su sadržana obilježja izvanjezične stvari. Za Lacana pak, jezik je sustav označitelja, a ne znakova (ibid.: 122). Naime, Lacan revidira Saussureove postavke i ne tvrdi da označitelj *označava* označeno, već da ga *proizvodi*. Drugim riječima, „svijet riječi rađa svijet stvari“ (ibid.: 123).

Lacan je uspostavio tri osnovna registra koji postaju temeljem psihoanalitičke teorije kojima se mogu objasniti svi psihološki fenomeni, a to su: realno, imaginarno i simboličko. Temelj imaginarnog poretka predstavlja zrcalni stadij u kojemu dijete prepoznaje vlastitu sliku u odrazu što za Lacana predstavlja čin konstituiranja ega. On je pak suprotstavljen subjektu koji je proizvod simboličkog (ibid.: 125). Dakle, kako navodi Dylan Evans u svojem rječniku, ego se konstituira kroz identifikaciju s dvojnikom, odnosno zrcalnom slikom koja na koncu proizvodi iluziju – nudi privid cjelovitosti, autonomije i sličnosti (Evans 1996: 84). Simboličko je u svojoj biti lingvistička dimenzija, reći će Evans. Međutim, kao što kaže, to ne znači da simboličko treba u potpunosti izjednačiti s jezikom te da imaginarno također ne podrazumijeva jezičnu dimenziju: temelj simboličkog jest označitelj, a imaginarnog označeno i sam proces označivanja. Jednom kada se simbolički registar uspostavi, on ostavlja dojam da je oduvijek bio prisutan, štoviše, simboličko na određeni način retroaktivno strukturira

imaginarno (ibid.: 203). Od trenutka uspostavljanja subjekta, tvrdi Evans, imaginarno na njega ima snažan utjecaj koji ima izvorište u učinku zrcalne slike. Zbog toga se imaginarno, ukorijenjeno u subjektivu odnosu s tijelom, manifestira ponajviše na seksualnom planu. Snaga učinka zrcalne slike, navodi Evans, manifestira se također i u obliku određenih fiksacija koje onesposobljavaju subjekt, a koje se jedino mogu razriješiti pretvaranjem slika u riječi, odnosno kako navodi Lacan: „Imaginarno je moguće dešifrirati jedino ako je prevedeno u simbole“ (Lacan 1956b, prema Evans 1996: 85).

Ipak, u kontekstu traume nije nam bitan odnos imaginarnog i simboličkog poretka, već simboličkog i realnog. Realno na određeni način predstavlja trenutak u razvoju individue koji prethodi jeziku, vrijeme koje je pre-simboličko; ono je nediferencirano, „bez zona, podjela, uzvisina i udolina“ (Fink 2009: 29) koje tek uslijed djelovanja simboličkog poretka biva razdijeljeno na različite entitete. Djelovanjem simboličkog poretka, njegovim zasijecanjem, kako navodi Fink, u tkivo realnoga, realno se poništava, odnosno simbolizira. Međutim, realno ne treba definirati pukom temporalnošću, dakle kao ono što je prije jezika, već kao „ono što još nije simbolizirano, što preostaje simbolizaciji“ (ibid.: 30). Ipak, realno se nikada u potpunosti ne može simbolizirati, uvijek ostaje svojevrsni ostatak koji se opire procesu simbolizacije što na koncu smješta realno s onu stranu simboličkog, u potpunosti izvan jezika.

Trauma je, navodi Fink, jedno od lica realnoga s kojim se analitičar susreće u psihoanalizi (ibid.: 30). Naime, onaj ostatak realnoga koji je, kako navodi Fink, „kamen spoticanja“ za subjekt, koji predstavlja prepreku za subjekt i koji se ispoljava u obliku fiksacije ili blokade jest trauma koju pojedinac mora uklopiti u simbolički poredak i subjektivirati. Fink navodi da postoje dvije razine realnoga: prvo realno jest onaj ostatak realnoga koji nije bilo moguće simbolizirati, a drugo jest ono koje proizvodi sam simbolički poredak (ibid.: 31). Trauma se, koju Fink smješta u „prvo“ realno, „vraća natrag u obliku gravitacijskog središta oko kojega je simbolički poredak osuđen kružiti, bez da ga je sposoban pogoditi“ (ibid.: 33) zbog čega trauma predstavlja apsolutnu nemogućnost i nespoznatljivost, nedostatak bilo kojeg označitelja i koju je, konačno, nemoguće reprezentirati. Pojedinac je tako u nemogućnosti proraditi traumu, već isključivo repetitivno kružiti oko izvora svoje patnje i biti u nemogućnosti reproducirati onog označitelja koji ga na određeni način zaposjeda. Diskurs traumatizirane osobe tvorit će obrise oko traumatskog izvora koji ispoljava, a na analitičaru je, navodi Fink, da usmjeri analiziranog u središte onoga oko čega kruži i što ne može izgovoriti riječima (ibid.: 34). Lacan, nadalje, navodi da u jeziku uvijek postoji nešto aporijsko i paradoksalno, suprotno logici, što za njega predstavlja pojavu

realnoga u simboličkom poretku. Kao što je već rečeno, trauma podrazumijeva fiksaciju traumatskog iskustva ili (suprotno) blokadu, odnosno izbjegavanje svakog poticaja koji može vratiti traumatiziranog u izvorište traume. Budući da fiksacija sama po sebi implicira da nešto nije simbolizirano, potrebno je psihoanalitički intervenirati i time omogućiti da se pomoću jezika odmakne od objekta fiksacije (ibid.: 34).

3. Analiza drama Asje Srnec Todorović i Ivane Sajko

Dramatičarke čiji su tekstovi predmet analize u ovome radu u hrvatskoj su se dramskoj književnosti afirmirale devedesetih godina prošloga i na samom početku novoga, dvadeset i prvoga stoljeća. Asja Srnec Todorović rođena je 1967. godine, a praiizvedbu prvoga teksta ima 1990. godine kada Božidar Violačić režira njezinu *Mrtvu svadbu* u *Teatru &TD* u Zagrebu u okviru projekta *Suvremena hrvatska drama* (Car Mihec 2006: 225). Tih je godina pod mentorstvom Mire Gavrana u već spomenutom *Teatru &TD* stasala generacija tzv. *mladih hrvatskih dramatičara* među koje se uz Asju Srnec Todorović ubrajaju još i Pavo Marinković, Milica Lukšić, Ivan Vidić, Martina Aničić te Mislav Brumec. Tu, naizgled poetološki heterogenu skupinu autora mladih hrvatskih dramatičara, najčešće se određuje problematičnim terminom *postmoderne drame*.⁷ Andrea Car Mihec, parafrazirajući Dubravku Vrgoč, kao karakteristike postmodernističke dramaturgije tih autora navodi:

izostajanje ideološke vertikale, dramske agresije, dijaloške optužnice, polemičkih tonova, zakonitosti političkog teatra, prostorno-vremenskog kontinuiteta, (...) [autori se, op. a.] poigravaju značenjem i strukturom jezika, sustavom i učincima razlika, oprekama između govora i pisma, odbijaju izravan komentar zbilje, linearne konstrukcije, logične postupke, služe se postupcima recikliranja prošlosti (...) (Vrgoč 1997, prema ibid.: 53).

Socijalni eskapizam, hermetičnost teksta te gore navedena obilježja postmodernističkih postupaka uistinu obilježavaju i konstruiraju dramski svijet Asje Srnec Todorović. Dubravka Vrgoč, analizirajući prve dvije objavljene drame Srnec Todorović, *Opasno muklo* i *Mrtva svadba*, vrlo dobro ukazuje na gore navedene tendencije i postupke koji će se ponavljati u svim dramama koje će biti obuhvaćene ovom analizom, dok Lada Čale Feldman, sažima Car Mihec, govoreći o dominantama u opusu Srnec Todorović, ističe „izrazito asocijativni prostor

⁷ Detaljnije o problemu postmodernizma u hrvatskoj dramskoj književnosti pogledati u knjizi *Mlada hrvatska drama* Andree Car Mihec, poglavlja *Uvod u mladu hrvatsku dramu ili što je to postmoderna drama* i *Mlada hrvatska drama*.

[dramskog svijeta, op. a.] napučen mučnim fantazmagoričnim slikama, te ujedno ističe autoričino negiranje načela subjekta, poljuljane kategorije prostora, vremena i identiteta, rasap svijeta“ (Čale Feldman 1997, prema ibid.: 229).

Ivana Sajko rođena je 1975. godine i pripada generaciji etabliranih krajem 90-ih godina prošloga stoljeća, u vremenu koje se u povijesti hrvatske dramske književnosti najčešće imenuje sintagmom *nova hrvatska drama*.⁸ Godine 1998. dobiva nagradu *Marin Držić* za dramu *Naranča u oblacima* koja svoju praizvedbu ima tek nekoliko godina nakon dobivanja nagrade (Boko 2002: 21). Ana Lederer, navodi Car Mihec, u kontekstu suvremene hrvatske dramske književnosti smješta Ivanu Sajko u peti naraštaj hrvatskih dramatičara zajedno s Tomislavom Zajecom, Tenom Štivičić i Pavlicom Bajsićem (Lederer 1999, prema Car Mihec 2006: 89). Andrea Car Mihec, iako tvrdnju detaljnije ne elaborira, upravo Ivanu Sajko i Tomislava Zajeca vidi kao svojevrsne poetološke nastavljачe „linije Vidićevih i drama Asje Srnc Todorović“ (ibid.: 100). To je vjerojatno stoga što se u dramskom rukopisu Ivane Sajko, posebno u ranijim dramama, uočavaju neki od ranije navedenih postmodernističkih postupaka, a posebice oni postupci, kako navodi Ana Gospić, „koji oprimjeruju nestabilnost značenjskog svijeta drame/dramskog“ (Gospić 2008: 468). Ono što obilježava hrvatsku dramu 90-ih, ističe Jasen Boko, jest povratak monologu, pri čemu se ne misli isključivo na monolog kao dramsku tehniku, već kao, reći će Boko, „temeljni osjećaj svijeta“ (Boko 2002: 25) koji obilježava i Asju Srnc Todorović i Ivanu Sajko. Na tragu svojevrsnog teatra apsurdna, u dijalozima izostaju adresati replika; replike se izmjenjuju, ali nisu namijenjene nikome čime se dovodi u pitanje sama esencija dijaloga. Autore *nove hrvatske drame* karakterizira i propitivanje dramskih konvencija što Ivana Sajko dovodi na posve novu razinu i što ju na koncu determinira kao izraženu autorsku individuu u suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti. Gospić ističe kako su „osnovne koordinate poput fabule i radnje, karaktera, strukturiranja prostora i vremena, ne samo što su dovedene u pitanje i razgrađene, već ponajčešće i sasvim izostaju“ (Gospić 2008: 469) o čemu će nešto kasnije, dovedeno u kontekst traume, biti više riječi. Upravo je to poigravanje i eksperimentiranje, dekonstruiranje pa čak i dokidanje dramske forme i njezinih karakteristika jedna od glavnih obilježja

⁸ Na ovome bi mjestu valjalo uzgred spomenuti klasifikacijski i periodizacijski problem dramske književnosti 90-ih godina koji se pojavljuje u povijesno-književnim radovima. Radi se o problemu, kako navodi Andrea Car Mihec, „dodirivanja, prelamanja ili prekrivanja“ sintagme *mlada hrvatska drama* sa sintagmom *nova hrvatska drama* (Car Mihec 2006: 117), međutim, opseg i tema ovoga rada ne dozvoljavaju detaljnije bavljenje ovom problematikom te ću ju stoga, iako imajući na umu, ostaviti po strani.

dramskog rukopisa Ivane Sajko u kojem dolazi do toga da se „lirski monolog ponegdje pretače u narativnu prozu unutar dramskog teksta“ (Jug i Novak 2014: 22) što na koncu dovodi dramu do svojih krajnjih granica. Teorijska pozadina i temelj takvih poetoloških postupaka pronalazi se u tzv. postdramskom teatru čije su postavke umnogome formirale autoričin rad.

Obje se dramatičarke izabiru baviti problemima svakodnevice, individualnim problemima i sudbinama čiji odjeci postaju važni u široj društvenoj slici tranzicijske i posttranzicijske Europe. Iako je riječ o, kako smo ustvrdili, autoricama koje ne dijele zajedničku generacijsku pripadnost te koje se poetički razlikuju i koje imaju drugačiji pristup problemima tranzicijskog nasilja i posljedica nasilja, ono što im je zajedničko jest tematski kompleks koji uključuje traumatična iskustva. Međutim, držim da se priča o traumi, odnosno pisanje o traumatskom iskustvu i njegovo problematiziranje, u tekstovima ovih dramatičarki ne odvija isključivo na razini dramske radnje i teme, već da i poetološki postupci, oni karakteristični za postdramski teatar te oni postmodernistički, upotpunjuju sliku traumatskog svijeta ovih drama.

3.1. Reprezentiranje traume

Ključno pitanje koje se postavlja jest na koji način reprezentirati, u tekstu predočiti, tako snažno iskustvo koje u potpunosti destabilizira pojedinca. Može li išta traumu kao potpuni rasap sebstva neposrednije reprezentirati negoli nekonzistentnost i nekoherentnost dramskih lica, negiranje subjekta i identiteta? Može li išta traumatsku atemporalnost, njezinu zakašnjelost i njezino proživljavanje tek na nekom drugom mjestu i u drugom vremenu adekvatnije reprezentirati negoli poljuljane kategorije prostora i vremena te njihova dekonstrukcija? Može li išta neizravnost referencije na koju ukazuje traumatsko iskustvo neposrednije reprezentirati nego „odsuce linearnih konstrukcija, uzročno posljedičnih rečenica i logičkih postupaka“ (Vrgoč 1997, prema Car Mihec 2006: 228)? Može li išta izravnije predstaviti provalu Realnoga u Simboličkom poretku negoli „jezik u kojem nikada nije definitivan odnos između znaka i značenja, (...) stanje neizrecivosti, istodobne prisutnosti i odsutnosti“ (Jug i Novak 2014: 22 – 23)? Budući da trauma podrazumijeva fiksaciju i ponavljanje, nisu li najizravniji odjeci toga upravo ponavljanja na raznim razinama teksta? Može li nekonzistentnu naraciju o samome sebi koja rezultira traumom išta adekvatnije reprezentirati negoli fragmentacija iskaza i same dramske forme? Pravi se učinak i snaga traume jedino može iskazati takvim postupcima koji u sebi imaju nešto esencijalno traumatsko. Imajući ove postavke na umu, valjalo bi izravnije pristupiti opusima autorica te

ukazati na određene distinkcije u razinama pristupa problemu traume kod jedne i druge autorice.

Kao što Caruth kaže da trauma gubi svoju istinitost i snagu u trenutku kada se narativizira što dovodi do pitanja etičnosti (Caruth 1995: 153, 154), tako i tekstovi Ivane Sajko gube svoju snagu kada ih se svede na čistu fabulu. Reći da se u *Uvodu u disjunkciju* radi o aferi muškarca i žene u noćnom klubu ili o traumi majčinstva u *Krajoliku s padom* znači takoreći svesti je na naraciju razumljivu potencijalnom slušatelju, znači uzeti jedan element teksta i učiniti ga određujućim te konstruirati razumljivu priču. Na sličan način i psihoanalitički proces koji za uvjetni cilj ima narativizaciju traume uzima traumatski događaj kao određujući i na taj način stvara konačno razumljivu priču, koja doduše, time postaje dalja od same traume koja joj je bila poticaj/izvor. Drugim riječima, trauma je uvijek nešto više od svoje vlastite konačne narativizacije. Samom se narativizacijom gubi njezina snaga i istina koju ona nosi. Svodeći traumu na priču, mi joj na neki način nešto oduzimamo kao što i dramskom tekstu oduzimamo određujući ga. Koju god rečenicu uputili onome koji nas pita: „O čemu se u toj drami radi?“, ne iskazujemo potpunu istinu. Tekstovi Ivane Sajko tako uvijek ostaju djelomično *neprepričljivi*, *neprisposobivi*, njihovu građu nemoguće je sustavno posložiti u jedan cjeloviti narativni slijed čime dokazuju svoju „traumatskost“. Stoga je potrebno odustati od namjere da se pojedinoj drami Ivane Sajko odredi traumatski događaj ili određeni tip traume, bilo da je se svede na pojednostavljenu fabulu ili klasifikaciju traume. Potrebno je odustati od namjere da joj se *pripíše* određena istina i govoriti o mehanizmima koji ukazuju na prisutnost traumatskog. Govoriti o onome kako govori, a ne što govori. Ono što se želi istaknuti jest to da tekstovi Ivane Sajko o kojima će biti riječi u ovome radu inkorporiraju samu traumu, njezinu strukturu i svojstvene posljedice u samu strukturu dramske forme. Drugim riječima, uočava se svojevrsni obrazac u dramama Ivane Sajko kojemu ona ostaje dosljedna: njezine drame predstavljaju sami traumatski narativ, njezine su drame trauma *per se*, potpuni *mimesis* traumatske strukture.

Za razliku od Ivane Sajko koja traumi pristupa neposrednije, kod Asje Srnc Todorović prisutan je pomalo nekonzistentniji pristup problematici. Već je i površnom čitatelju jasno da su njezine drame lakše *prepričljive* što posljedično dovodi do toga da nam je u njezinim dramama na određeni način omogućen pristup traumatskom izvoru. Dramska radnja nije u potpunosti dekonstruirana, njezine drame narativiziraju te *pričaju priču* o traumi. Dok je Ivana Sajko dosljednija traumatskome narativu i diskursu, kod Asje Srnc Todorović kao da postoji, barem donekle, svojevrsna intencija uređivanja nekonzistentnog,

fragmentarnog traumatskog diskursa u određene značenjske strukture s ciljem da dramska radnja na koncu bude razumljivija. Ipak, reći da u dramama Srnec Todorović izostaje traumatski narativ te da njezine drame isključivo na fabularnoj razini govore o traumi značilo bi, između ostaloga, negirati ranije iznesene postavke o postmodernističkim dramskim postupcima prisutnim u autoričnim dramama koji, kako sam istaknuo, odgovaraju reprezentaciji traumatskog iskustva.

3.2. Atemporalnost iskustva

Kao što sam već naglasio, trauma podrazumijeva inherentnu zakašnjelost iskustva, podrazumijeva traumatsko iskustvo koje se višestruko ponavlja bez ikakva znanja pojedinca, s odmakom, na drugome mjestu i u drugome vremenu bez ikakve mogućnosti smještanja i racionaliziranja njegova uzroka. Trauma je stoga, reći će Caruth, esencijalno „raskid u umnom iskustvu vremena“ (Caruth 1994: 61). U drami *Uzmak* Asje Srnec Todorović imamo gotovo savršenu ilustraciju jednog takvog iskustva. U drami se pojavljuje šest likova iz kojih trauma *curi*, iz kojih izbijaju vapaji pomoći koji adresiraju Drugoga u nadi da se trauma posvjedoči i zabilježi, no ti su pozivi u pomoć posve uzaludni jer u traumatskom svijetu ove drame ne postoji mogućnost uspostavljanja dijaloga između traumatiziranih likova. Protagonisti koegzistiraju u „sadašnjosti“, na dan Sinova dvadesetog rođendana, iako se svaki od njih, kao što je uočila i Ela Agotić u svom članku *Oči su ogledalo duše*, nalazi u drugom prostorno-vremenskom sustavu iz kojega nastoje uspostaviti komunikaciju s ostalim likovima: Otac i Sin nalaze se u trenutku i prostoru Sinova dvadesetog rođendana, Starica u trenutku i prostoru prije kobne nesreće koja im je svima determinirala budućnost, Sestra Bonita u trenutku i prostoru same nesreće i neposredno nakon, a Susjed u trenutku i prostoru nakon nesreće (Agotić 1997: 327). Agotić navodi kako se u drami simultano i paralelno odvijaju nekoliko različitih priča te da je svaki lik zatvoren u svojoj vlastitoj povijesti (ibid.: 328). No, ovdje se ne radi o „više različitih priča“, već samo o jednoj povijesti koja govori o upetljanosti pojedinca u traumu drugoga, te o traumatskim fiksacijama, emotivnim stanjima koje se repetitivno pojavljuju uvjetno rečeno u sadašnjosti i prošlosti jer je distinkcija među njima u potpunosti ukinuta.

Govoreći o distinkciji, morali bismo napomenuti kako kod Ivane Sajko imamo ponešto drugačiju situaciju vezano uz vrijeme dramske radnje. Kategorija je vremena u dramama o kojima je riječ u ovome radu teško određiva, u nekim gotovo u potpunosti dekonstruirana. Usprkos tome, atemporalnost traumatskog iskustva kod Ivane Sajko pronalazimo na jednoj drugoj razini. Drama *Rose is a Rose is a Rose is a Rose* jedna je od onih drama Ivane Sajko u

kojima su kategorije prostora i vremena u cijelosti dekonstruirane te je primjer poigravanja i eksperimentiranja sa samom dramskom formom.

Kolektivna trauma uvijek podrazumijeva onu individualnu i obrnuto, reći će Caruth, a upravo se o tome govori na samome početku ove drame gdje se podcrtava da se odjek traumatskog događaja ne može situirati samo kod određenog pojedinca te govori upravo o međuovisnosti i prožetosti trauma jednih traumama drugih:

Ja i ti. On i ona. Ponekad mi. Ponekad oni. Ali uvijek isti.

Na pozornici. Na plesnom podiju. Na ulici. Na desetom

Katu stambenog nebodera.

Upravo sad. I puno kasnije. I poslije. U sjećanju.

Vrtimo se oko spaljenog mjesta katastrofe. Oko teksta (Sajko 2011: 17).

Pojednostavimo li i svedemo radnju ove drame na nekoliko rečenica, mogli bismo reći da čitatelj prati dvoje likova – Njega i Nju – prije, za vrijeme i nakon (iako je kao što sam već naglasio kategorija vremena teško određiva) kobnog događaja koji se tek ima dogoditi. Tako pojednostavljena nit dramske radnje isprekidana je slikama katastrofičnih događaja koje se skokovito izmjenjuju, kao svojevrsni *flashbackovi* kolektivne traume. Atemporalnost traumatskog iskustva, odnosno nemogućnost reprezentiranja traumatskog iskustva kao prošlosti, ponovno proživljavanje istog traumatskog doživljaja, ovdje se reprezentira ponavljanjem iskaza i upotrebom futura. Budućim vremenom stvara se dojam da se najavljuje događaj koji se već (bar) jednom dogodio, da se *anticipira prošlo* jer je ono što ima doći već otprije poznato. Time se, dakle, implicira i akcentira njegovo repetitivno pojavljivanje i, shodno tome, njegovo ponovno proživljavanje.

Noć je uvijek ista. Ona krvava.

I sve djeluje kao da se već dogodilo. I opet će.

Samo brže. Istim redoslijedom. Sve brže i brže. I ljepše.

Jer sjećanje sve pozlati. (...)

I plesat će kao maloprije.

I noć će biti krvava.

Glazba će biti užasna.

Glazba im neće biti nikakva utjeha. (...)

A evo i autobusa.

Sada će ući i sjesti na isto sjedište.

Kuckat će se laktovima.

Kuckat će se koljenima.

Neće izgovoriti niti riječ.

No sve će od početka biti jasno (Sajko 2011: 29, 32).

Jedan se drugi primjer atemporalnosti pronalazi u drami *Uvod u disjunkciju* Ivane Sajko. U konfliktnom dijalogu dvoje likova koji si „stružu po željezu“ u kojem su replike kratke i brzo se izmjenjuju pojavljuju se alogičnosti u odgovorima što nam ukazuje na svojevrsni vremenski diskontinuitet. Kao i u *Uzroku Srnc* Todorović likovi se nalaze u drugim vremenskim odsječcima koji se u određenoj mjeri preklapaju, kao da upravo *disjunkcija* nije izgledna:

JA: Ti prvi.

TI: Poljubio sam te.

JA: Bilo je samo ovlaš.

TI: Još jednom.

JA: Onda si se ispričao.

TI: Oprosti. Pijan sam.

JA: Nije bitno.

TI: Obrisala si slinu.

JA: Nije bitno, zar ne (Sajko 2011: 9)?

Iako bi se ovaj dijalog olako mogao protumačiti kao svojevrsna apsurdna izmjena replika, malo pomnije čitanje opire se tom zaključku. Čitatelj ima dojam da u pretpovijesti dramske radnje postoji neki događaj o kojem likovi govore, ali ne iz iste, zajedničke vremenske točke. Štoviše, čini se kao da jedan Ja i jedan Ti svjedoče o tom događaju

prikazujući ga, dok drugi Ja i Ti govore o njemu u prošlom vremenu. Taj kaotični odnos između replika, njihova nekonzistentnost i izostanak konačnog prikaza tog događaja sugeriraju kako je on u svojoj biti traumatičan i samim time ga je uopće nemoguće cjelovito prikazati.

Isto tako, ovo dvoje likova „tiho vrišti“ te pokušava doprijeti ispod željeznih oklopa i metalnih kaciga ispod kojih se nalaze „oznojena lica, čela natučena i puna ogrebotina“. Ipak, oni ne uspijevaju komunicirati traumu koju dijele te se na samome kraju ove kratke drame opet „skupljaju pod željezo“, pod oklope kojih se ne mogu osloboditi. Dakle, pred sobom imamo dva naličja naznačivanja traume – jedno strukturno, vidljivo u gotovo apsurdnim izmjenama replika i u izostanku logike, te jedno sadržajno u kojem se eksplicitnije ukazuje na ranjenost protagonista.

3.3. Kriza istine

Ono što se u traumi vraća, i što ju čini paradoksalnom i aporijskom, jesu doslovni povratci slika, *flashbackovi* i noćne more koji su u isto vrijeme zastrašujuće istiniti i u potpunosti nespoznatljivi i neuklopljivi u asocijativni lanac značenja. Taj odnos znanja i neznanja, kao što sam naveo, za Caruth predstavlja svojevrsnu krizu istine. U drami *Opasno muklo* Srnc Todorović suočavamo se upravo s pokušajem uklapanja traumatskih sjećanja u, već spomenuti, asocijativni lanac značenja. Pred nama se odvija, kako navodi Vrgoč, detekcijska igra Liječnika i pacijenta Josipa kojom se „nastoji sabrati fragmente Josipova prijašnjeg života“ (Vrgoč 1997: 131, prema Car Mihec 2006: 233). Josip je u potpunosti izgubio cjelovitost vlastitog identiteta, njegov subjekt je napuknut, fragmentiran do krajnjih granica, on se nalazi u stanju apsolutne nemogućnosti svjedočenja vlastitog iskustva. Josipu se u nekim trenucima, kada Liječnikova izgovorena riječ izazove aktivaciju sjećanja, pred očima pojavljuju zastrašujuće slike koje on nikako ne uspijeva uklopiti u smislenu značenjsku cjelinu i naraciju o samome sebi:

LIJEČNIK: Imate pravo. Lišće krasno miriše.

JOSIP (prošapće): Moramo pažljivo gaziti po lišću. Tko zna što je sve usnulo dolje...

LIJEČNIK (zastane): Zašto ste to rekli?

JOSIP: Jedne jeseni ugledao sam djevojku... Ovdje...

(...)

JOSIP: Sad se sjećam. Kosa joj je bila mokra. Crna. Razmaknuo sam lišće s njenog lica i brzo sam je poljubio.

(...)

JOSIP: Bila je mrtva. Čudan miris plijesni. Dugo je tu ležala. Učinila mi se lijepa. Poljubio sam je. Jedna joj je šaka bila čvrsto stisnuta. Nisam je otvarao (Srnc Todorović 1990: 22-23).

Međutim, već na samom početku drame uočavaju se signali da se ovdje ne radi isključivo o Josipovoj traumi te se ukazuje i na krhkost Liječnikova bića, a kako drama odmiče kraju Liječnik se počinje sve više *gubiti*. Čitatelj se nalazi u situaciji da *skače* sa sjećanja na sjećanje, bilo ono Josipovo ili Liječnikovo. Na isti način na koji određene riječi prizivaju u Josipovu svijest traumatske slike i događaje, tako i Josipove rečenice stoje u službi okidača koji pospješuju dotok nesvjesnih sadržaja u Liječnikovu svijest. U Liječnikovim rečenicama, naizgled upućenim pacijentu, izbijaju njegove osobne traume. U komunikaciji, koja to u stvari nije jer Josip ne pruža nikakve odgovore i koja se pretvara u monolog, u Liječnikovo svjedočenje vlastite traume, apostrofira se važnost i uloga Drugoga kao medijatora u procesu prorade traumatskog iskustva. Liječnik očajnički treba nekoga da posvjedoči njegovu traumu, a Josip predstavlja upravo primjer neuspjeha slušanja traume Drugoga. U prirodi svjedočenja je sugovornik, slušatelj, a Josip, doveden do ekstrema, to zasigurno nije.

Nešto drugačije tematiziranje događaja i reperkusija koje taj događaj ostavlja na pojedinca te odnos onoga što je pojedincu poznato i onoga što se nikako ne može pojmiti i čemu se ni na koji način ne može pristupiti pronalazi se u drami *Rekonstrukcije* Ivane Sajko. U toj se drami pojavljuje lik znakovito oslovljen *Čovjek bez riječi* koji ne može pristupiti uzroku onoga što ga sputava i što ga koči, koji ne može izreći onaj temeljni označitelj i tako svjedočiti o svojoj traumi. Čovjek bez riječi je u potrazi za esencijalnim sjećanjem koje je otkinuto od njega i koje će mu objasniti stanje nijemosti u kojemu se nalazi.

ČOVJEK BEZ RIJEČI: Znaš, mora da sam jednom učinio nešto užasno, neki gnjusna, neoprostiv zločin, a da nisam bio svjestan. I sada svaki dan moram ispaštati zbog njega. Cijelo vrijeme pokušavam otkriti što je to bilo. Gdje sam pogriješio. Ali što god da je bilo, nije bilo namjerno. Nisam htio. (Sajko 2001: 98)

ČOVJEK BEZ RIJEČI: Ne. Znam kako zvuči kada se smije. Negdje sam pogriješio. Ali gdje? Gdje?! Evo, tražim uokolo po mraku, po sjećanjima, tu grešku zbog koje ne zaslužuje suze, taj grijeh za koji bi trebao ispaštati. Nema! Ništa ne vidim. (...)

ČOVJEK BEZ RIJEČI: To je jedino objašnjenje. Kriv sam. Kriv. Ali za što? Ispaštam, a još mi nitko nije izrekao optužbu.

(I ČOVJEK BEZ RIJEČI nestaje u mraku tražeći onaj komadić života kojeg je zaboravio ili nije znao) (Sajko 2001: 118).

Kao i u prethodnoj drami o kojoj je bilo riječi, *Opasno muklo*, i ovdje je prisutan neuspjeh slušanja traume Drugoga. Kurva, koja kroz odnos s Čovjekom bez riječi nastoji iznova konstruirati vlastiti narativ i tako se na neki način odmaknuti od društvenog sloja kojemu pripada, jedini izlaz iz njegove nijemosti vidi upravo u smrti.

3.4. Provala Realnoga

Drama *Zelena soba* Asje Srnc Todorović, navodi Car Mihec, poslužila je kao ishodište za dramu *Opasno muklo* (Car Mihec 2006: 230). I u *Zelenoj sobi* se pojavljuje protagonist Josip rastrganog i fragmentiranog jastva koji, rekli bismo Freudovim riječima, boluje od reminiscencija koje se doimlju kao strano tijelo, kojemu se kao i Josipu iz *Opasnog mukla* pred očima pojavljuju snovi i sjećanja u potpunosti doslovni i nerazumljivi koji izazivaju duboku krizu u njemu i koji se ne mogu reprezentirati kao prošlost. Obje su drame tako nabijene asocijativnošću i tematiziraju neuspjeli pokušaj verbaliziranja traumatske prošlosti i sjećanja. Ove se dvije drame esencijalno razlikuju u odnosu moći koju posjeduju protagonisti. U *Zelenoj sobi* tako nasuprot Josipu stoje dva liječnika, koji se doduše gotovo i ne mogu diferencirati kao dva zasebna lika, dok je u *Opasnom muklu* odnos dvojice protagonista izraženo ravnopravniji. Tome je tako i zbog toga što, za razliku od dvojice liječnika u *Zelenoj sobi* koji stoje u službi svojevrasnih katalizatora koji usmjeravaju dramsku nit k Josipovoj traumi, liječnik iz *Opasnog mukla* jednako kao i Josip sudjeluje u svojevrsnoj traumatskoj *igri* (ako to što se odigrava pred našim očima uopće možemo nazvati igrom jer su stanja kroz koja protagonisti prolaze izrazito mučna). Kao što sam rekao, trauma je za Lacana jedno od lica *Realnoga*, onoga što nije moguće simbolizirati i subjektivizirati. Trauma se, reći će Fink, vraća u obliku gravitacijskog središta oko kojega je simbolički poredak osuđen kružiti i nikada ga ne pogoditi. Imajući ovo na umu, zanimljivo je primijetiti kako Andrea Car Mihec kao jedan od konstitutivnih elemenata drame *Zelena soba* ističe tzv. figuru šutnje budući da glavni

protagonist Josip ne može verbalizirati ono što ga spotiče, što ga proganja. Njegov je govor determiniran šutnjom, šaputanjem, tišinom, njegov je glas promukao i nesiguran, on ispušta nerazumljive i prigušene glasove, govori polako (Car Mihec 2006: 232) što upravo predstavlja susret s Realnim, odnosno pojavu Realnoga u Simboličkom poretku. Josip je tako u nemogućnosti izgovoriti onoga označitelja koji ga zaposjeda te njegov diskurs neprekidno okoliša te kruži oko izvora patnje u nemogućnosti da ga pogodi.

PRVI LIJEČNIK: Poslušajte ovo.

Otvaranje prozora.

Čuje se vjetar.

Ponovno tišina.

PRVI LIJEČNIK: Čuli ste?

JOSIP nesigurno: Vjetar... vjetar u stablima, vjetar u travi...

DRUGI LIJEČNIK: Da li ste to ikada vidjeli ili ste samo slušali o tome?

JOSIP tiho: Teško je reći. Nisam više siguran.

PRVI LIJEČNIK: A ovo? Poslušajte ovo!

Netko prelijeva vodu iz čaše u čašu.

JOSIP muklo: Voda... daju mi vodu...

DRUGI LIJEČNIK: Govorite glasnije. Na što vas ovo podsjeća?

JOSIP: Ne sjećam se (Srnc Todorović 1991: 22 – 23).

Obojica protagonista (i Josip iz Zelene sobe i Josip iz Opasnog mukla) svojim diskursom ocrtavaju obrise traumatske jezgre te verbaliziraju određene označitelje koji stoje u funkciji svojevrstne spona između Realnoga i Simboličkog. Primjer takvih simbola u dramama su *voda*, *čaše*, *koraci* i *vjetar*. Radi se o nekolicini uzgrednih označitelja koji se provlače kroz obje drame te koji svojim pojavljivanjem u protagonistima bude traumatska stanja čime ukazuju na prazninu uzrokovanu traumom te apostrofiraju neizrecivu prirodu traume. Dakle, najbliže što traumi možemo prići ustvari su ti toposi jer trauma uvijek ostaje neizreciva, uvijek dio realnog koji se ne može simbolizirati. Čitatelj zajedno s protagonistima *kruži* oko značenjske jezgre, uvijek svjestan da tu nečega ima, ali nikada u potpunosti siguran o čemu je

riječ. Upravo sami naslov drame artikulira ono što je sama srž ovog problema – *opasnost* vrebava upravo iz neizrecivog, odnosno *muklog*.

3.5. Fiksacija i odbijanje spoznavanja smrti

Ela Agotić, eksplicirajući psihološka stanja protagonista iz Zelene sobe i Opasnog mukla, navodi da je lik Josipa „Živ, a mrtav. Mrtav, a živ“ (Agotić 1997: 336). Ovo bismo simptomatično stanje mogli primijeniti i na ostale likove drama Asje Srnc Todorović koji su, govori Boris Senker, svedeni „na marionete neke više volje, automati u dehumaniziranom društvu i ravnodušnom svijetu“ (Senker 2001, prema Car Mihec 2006: 227). Kao što je već rečeno, za Caruth iskustvo traume, odnosno prisila ponavljanja i fiksacija traumatskog iskustva, predstavlja upravo potvrdu vlastitog opstanka i preživljavanja. Pojedinaac upravo ponovnim proživljavanjem traumatskog iskustva dokazuje samome sebi da je pobijedio smrt. Protagoniste ovih drama, prilagodimo li pak Senkerove riječi, progoni upravo vlastita prošlost koja još nije u potpunosti shvaćena - progoni ih, zaposjeda i fiksira u trenutku traumatskog događaja. U drami Mrtva svadba Srnc Todorović pronalazimo upravo primjer fiksacije traumatskog iskustva, odnosno fiksiranja pojedinaca u trenutku traumatičnog događaja čime su oni onemogućeni da ga spoznaju. Mrtva je Majka i dalje prisutna u životima Kćeri i Oca iako se na početku drame otkriva da ona umire neposredno prije Kćerine udaje. Ista se situacija, cirkularno i repetitivno, događa i na kraju drame kada i Kći nakon samoubojstva biva smještena u ormar zajedno s Majkom. Replike s početka drame ponavljaju se, Otac i Mladoženja u nemogućnosti su spoznati traumatični događaj koji ih iznenada pogađa.

Uzevši u obzir tvrdnje Ele Agotić i Borisa Senkera, u ovom se kontekstu može zaključiti kako se u drami Mrtva svadba formira određeni prostor, kojega karakterizira nejasna granica života i smrti, iz kojega protagonisti ne mogu izaći. Fiksirani za traumatsko iskustvo odbijaju priznati postojanje te granice te su poput marioneta koje ne participiraju nego pasivno *postoje* upravljane traumom. Taj prostor postojanja u drami je ironično utjelovljen u svakodnevnom predmetu ormara koji je protagonistima sudbinski predodređen, bilo da u njemu završe kao Kći ili da oko njega i dalje kruže kao preživjeli Mladoženja i Otac.

Sličan prostor pronalazimo i u drami Naranča u oblacima Ivane Sajko, no taj je međuprostor, kao svojevrsni topos traume, u ovoj drami relativiziran:

U nekom neodređenom mjestu pred zoru. Mogao bi biti disco klub pred umornim fajruntom, mogla bi biti čekaonica nekog popljuvanog kolodvora, moglo bi biti čistište kada bi u to vjerovali (Sajko 2001: 43).

Na početku drame pred čitateljem se izmjenjuju replike dvojice likova, Oscara i Prvog Anđela, čiji se dijalog repetitivno odvija te iz kojega se saznaje da su dvojica likova već neko vrijeme zarobljeni u tom stadiju između života i smrti u kojemu se neprestano pojavljuju isti obrasci i odigravaju isti prizori. Oscar tako prisilnim ponavljanjem nad kojim nema nikakva utjecaja u dramsku radnju uvlači ostale traumatizirane likove fiksirane svojim vlastitim traumama koje se međusobno isprepliću i preklapaju. Na početku se drame tako pojavljuje lik Majke koja je fiksirana u jednom odsječku svojega života: ona, također bez ikakve kontrole nad onim što čini, histerično glavinja tim prostorom na granici života i smrti u potrazi za svojim djetetom, Shillom, koje se izgubilo. Infantilni lik Shille je pak, kao i likovi iz Mrtve svadbe, fiksiran u trenutku smrti svojeg partnera koju ne može u potpunosti spoznati.

SHILLA: Možda tebi. Ali meni je vrijeme stalo. Nisam htjela u njemu sudjelovati, rekla sam; „Neka ide. Ja se ne mičem.“ ...jer znaš, bilo bi to kao da pristajem da istruneš u našem dvorištu. (...)

OSCAR: I što si onda mislila... da bi tvoja smrt za mene donijela neku drastičnu promjenu? Da ću oživjeti? Daj molim te, kako se to radi? Pripremaš večeru za dvoje, jedeš za jednoga, vraćaš, ponavljaš moje ime tristo četrdeset i šest puta dnevno, krećeš se samo noću i ne razgovaraš s muškarcima i djecom muškog spola. Naivno. E Shilla, na što si mislila?

SHILLA: Na tebe. Htjela sam te vidjeti onakva kakav si bio prije tih nesanica, prije nego što si počeo dolaziti u kuću.

OSCAR: Nisam se maknuo s mjesta.

SHILLA: Stajao na dnu stepeništa i zvao me, vikao, plakao...

OSCAR: Ja ne plačem.

SHILLA: Bilo me je tako strah. Noću su me čupale neke mokre, ledene, onako bolesno oznojene ruke...

OSCAR: To nisam bio ja (Sajko 2001: str. 60 – 63).

Shilla, kao što vidimo, u svojoj fiksaciji na određeni način projicira vlastitu težnju k smrti, k ponovnom susretu s Oscarom, na njega samoga čemu se on opire.

3.6. Zaborav, a ne prisjećanje

Teorija, kao što sam već naveo, ističe da iskustvo traume onemogućava da se raniji doživljaji reprezentiraju kao prošlost te da ih je pojedinac prisiljen ponavljati kao sadašnje. Nadalje, autori kojima sam se bavio ističu nužnost osvjetljavanja traumatskih sjećanja i njihova uklapanja u konzistentnu i kauzalnu naraciju u svrhu prorade traumatskog iskustva i odmicanja od objekta fiksacije. Prema njima to je jedini preduvjet da traumatizirani iskorači iz traumatskog kruga. Dramski tekstovi Ivane Sajko i Asje Srnec Todorović, naprotiv, iskazuju duboku sumnju u svrsishodnost prisjećanja i uklapanja sjećanja u naraciju o samome sebi te ultimativno i imperativno zahtijevaju upravo suprotno – zaborav. Ono što se u dramama sugerira jest to da je prilaženje jezgri traume, uzroku traumatskog iskustva, toliko destruktivno da sami identitet i cjelovitost individue dovodi u opasnost. Imajući na umu dosljednost reprezentiranja psiholoških mehanizama karakterističnih za traumu u njihovim dramama, ovo bi se razilaženje s teorijom trebalo tumačiti kao svjestan odabir vlastitog rješenja te kao možebitna kritika prevladavajuće teorije. Tako u *Naranči u oblacima* Ivane Sajko tek nakon što Oscar konačno odustane od sjećanja i vlastite prošlosti koja ga fiksira u već spomenutom prostoru između života i smrti može u pratnji Prvog Anđela krenuti dalje (u rajski prostor potpunog smirenja). U *Mrtvoj svadbi* Srnec Todorović lik Kćeri, iako to sama nije u mogućnosti jer do samoga kraja ostaje vezana uz mrtvu Majku, zapovijeda Mladoženji da se odrekne svoje traumatske prošlosti: „Prestanite plakati! Zaboravite!“ (Srnec Todorović 1990: 49); ili pak Otac koji, također obraćajući se Mladoženji, nudi vlastite mehanizme svladavanja teškog iskustva: „Zaboraviti sve neugodnosti. To je moje pravilo.“ (ibid.: 56). Naposljetku, u ispovjednom monologu Majke na samome kraju drame *Rekonstrukcije*, u kojem ona neuspješno pokušava posvjedočiti vlastitu traumu, najbolje se artikulira ono što se želi iskazati u svakoj od analiziranih drama:

Da, bila sam majka... ne mogu se sjetiti što sam ustvari htjela reći. Ima tih rečenica do kojih nikako ne mogu stići. Možda i bolje. Neka počivaju u miru. Ionako su već pokopane (Sajko 2001: 120).

4. Zaključak

Analiza odabranih drama potvrdila je da se u dramskom rukopisu Asje Srnec Todorović i Ivane Sajko pojavljuju mehanizmi i osobitosti traume kao što su repetitivnost, fiksacije, aporijski odnos onoga što je znano i onoga što se ne može shvatiti, nemogućnost reprezentiranja traumatskog iskustva kao prošlosti te njegova atemporalnost o kojima govori

teorija. Iako je svako poglavlje analize koncipirano na način da je jedna od osobitosti traume u fokusu, svaki od ovih mehanizama podrazumijeva drugoga te je nemoguće govoriti o jednome ne uzimajući u obzir drugi. Ti mehanizmi tvore traumatski diskurs ovih drama. Nadalje, *traumatskost* drama Ivane Sajko i Asje Srnc Todorović očituje se u svojevrsnim značenjskim prazninama koje, poslužimo li se rječnikom Cathy Caruth, u čitatelju izazivaju svojevrsnu *krizu razumijevanja*. Naravno, ne smiju se smetnuti s uma postmodernistički i postdramski postupci i tehnike koji također mogu imati sličan učinak ili intenciju, međutim, oni ovdje na određeni način stoje u službi *traumatskosti* što je dokazano radom na tekstovima. Isto tako, dramsko je pismo naklonjeno traumatskome narativu. Naime, dijalogu i monologu je, kao osnovnim obilježjima dramskoga roda, na određeni način upravo inherentno svjedočenje vlastite traume te komuniciranje traume s Drugim, radnje koje predstavljaju polazišnu točku u suočavanju s problemom traume. Ovim radom, dakako, nisu obuhvaćene sve drame autorica u kojima se pronalaze neki oblici traumatskog iskustva, već su izabrane samo one u kojima je ono najeksplicitnije s ciljem što uvjerljivijeg ekspliciranja i argumentacije. Tome, također, nije pripomogao ni sami opseg rada koji nije dozvolio da se u analizu uvrste i one drame u kojima je trauma suptilnija čijim bi se uvrštavanjem donekle narušila konzistentna struktura, jasnoća te izravnost rada. Ono što se, dakle, želi istaknuti jest to da prostora za rad na rukopisima Asje Srnc Todorović i Ivane Sajko još uvijek ima i da ova tema nije do kraja iscrpljena. Također, valjalo bi pripomenuti da je prilikom pisanja rada postojala svijest o upadanju u zamku upisivanja značenja u dramski tekst te da se izbjegavalo striktno klasificiranje trauma, već se nastojalo pristupiti traumi i traumatskome iskustvu u dramskome tekstu iz više perspektiva kombiniranjem nekoliko razina. U tom bi smislu, držim, ovaj rad trebao predstavljati svojevrsni putokaz u kojem bi se smjeru i na koji način daljnji rad trebao kretati.

5. Popis literature

Agotić, Ela (1997) Oči su ogledalo duše. U: *Kolo*. Zagreb. God. 7, br. 2, str. 323 – 337.

Boko, Jasen (2002) *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.

Car Mihec, Adriana (2006) *Mlada hrvatska drama. Ogledi*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske Osijek.

Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Evans, Dylan (2001) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Brunner – Routledge.

Fink, Bruce (2009) *Lakanovski subjekt. Između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.

Freud, Sigmund (1986) S onu stranu načela ugone. U: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*. Izabrao: Gvozden Flego. Str. 135 – 191. Zagreb: Naprijed.

Freud, Sigmund (2005) Čovjek Mojsije i monoteistička religija. U: *Freud i Mojsije: studije o umjetnosti i umjetnicima*. S njemačkog prevele: Renata Jurleta i Tamara Tomić. Str. 147 – 234. Zagreb: Prosvjeta.

Gospić, Ana (2009) Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko. U: *Croatica et Slavica Iadertina*, god. 4, br. 4, str. 467 – 477.

Jug, Stephanie i Sanja Novak (2014) Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko? U: *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, god. 5, br. 1, str. 1 – 25.

Kaplan, E. Ann (2005) „Why trauma now?“ Freud and Trauma Studies. U: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Str. 24 – 42. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Lacan, Jacques (1986) *XI seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.

Laplanche, Jean i Jean-Baptiste Pontalis (1992) *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: „August Cesarec“: Naprijed.

Leys, Ruth (2000) *Trauma: a genealogy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Luckhurst, Roger (2008) Introduction. U: *The Trauma Question*. Str. 1 – 15. London and New York: Routledge

Matijašević, Željka (2006) *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.

Milanko, Andrea (2016) Prisila ponavljanja s onu stranu Freuda: Fort-da između Lacana i Derridaa. U: *Filozofska istraživanja* 36. Br. 1, str. 119 – 135.

Trauma. Explorations in Memory (1995) Uredila: Caruth, Cathy. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Izvori:

Sajko, Ivana (2001) *Smaknuta lica: četiri drame o optimizmu*. Zagreb: Meandar.

Sajko, Ivana (2011) *Trilogija o neposluhu*. Zagreb: Meandarmedia.

Srnc Todorović, Asja (1990) *Mrtva svadba, Opasno muklo*. Zagreb: Dramska biblioteka teatra ITD, knj. 4.

Srnc Todorović, Asja (1990) Uzmak. U: *Novi prolog*. Osijek. Br. 17/18, str. 156 – 177.

Srnc Todorović, Asja (1991) Zelena soba. U: *Hrvatska radio-drama 1990/91*. Str. 213 – 228. Zagreb: Biblioteka Hrvatski radio.

Sažetak

Rad je koncipiran na način da se u prvome dijelu iznosi teoretski okvir i konstruira instrumentarij koji će, u drugome dijelu, poslužiti za analizu dramskih rukopisa suvremenih hrvatskih dramatičarki Asje Srnc Todorović i Ivane Sajko. U prvome dijelu iznose se postavke suvremene teorije traume te se donose glavne teze teoretičarke Cathy Caruth te Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana koji, kao svojevrsni temelji, predstavljaju nezaobilaznu točku u proučavanju koncepta traume. Drame koje su izabrane za analizu su *Naranča u oblacima*, *Rekonstrukcije*, *Uvod u disjunkciju* i *Rose is a Rose is a Rose is a Rose* Ivane Sajko te *Opasno muklo*, *Zelena soba*, *Uzmak* i *Mrtva svadba* Asje Srnc Todorović. U navedenom se korpusu pronalaze mehanizmi traume te se ukazuje na način na koji se traumatsko iskustvo reprezentira u dramskome tekstu.

Ključne riječi: trauma, iskustvo traume, suvremena hrvatska drama, Asja Srnc Todorović, Ivana Sajko; *trauma, experience of trauma, contemporary croatian drama, Asja Srnc Todorović, Ivana Sajko*.