

# PROSTOR-VRIJEME PAMTI. ISKAZIVANJE TRAUME U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

*Gabrijela Puljić*

UDK 821.163.42.09-2«20»

U radu će se nastojati analizirati kako se tematiziranje traume te (ne)iskazivanje traumatskoga iskustva odražavaju na konceptualiziranje prostora i vremena. U kontekstu suvremene hrvatske drame pratit će se kako se neiskazivo traumatično iskustvo ili tematska i konverzacijska šutnja te poricanje ostvaruju u Zajecovima *Ono što nedostaje* (2015, 2019) i *Nestajanje* (2022), obilježenima apstraktnom nigdinom, likom-svjedokom koji svjedoči traumatičnim događanjima i također potiče na refleksiju te u konačnici u likovima koji o proživljenoj traumi govore, ali s problemima u govorenju. Iako se iz vizure psihijatrije o sjećanju na traumu govori o nečemu što nije ni socijalno ni svrhovito pa je prema tome suprotno narativnom sjećanju koje je načelno komunikacijske naravi (van der Kolk; van der Hart 1995, van der Kolk 2014), jedan je od ciljeva rada pokazati da u kontekstu dramskoga teksta trauma postaje iskaziva, ali gotovo uvijek u međurazinskoj komunikaciji tvoreći pritom svojevrсни kompromis između dijegeze i mimeze. Uz pomoć semiotičkoga i metafizičkoga shvaćanja prostora i vremena pokušat ćemo i dramski tekst i dramski lik predstaviti kao događaj, tj. prostor-vrijeme, kao jedinstvo prostora i vremena. Tom bi prilikom dramski diskurs mogao oponašati fragmentiranu prirodu traumatskoga sjećanja, ali bi na diskursnoj razini mogao objediniti fragmente u koherentnu priču.

Ključne riječi: trauma; događaj; *Ono što nedostaje*; *Nestajanje*

## UVODNO

Već je primijećeno kako je suočavanje s traumom ključna tema suvremenoga hrvatskog dramskog pisma od devedesetih (Ljubić 2015) ili početkom nultih (Govedić 2005). Iako je opsežnija studija o traumi u drami posvećena komparativnoj analizi američke drame s temom vijetnamskoga rata i hrvatske drame s temom domovinskoga rata (Lukić 2009), već Govedić, potpomognuta istraživanjima Ruth Leys, govori o traumatiziranima s iskustvom zlostavljanja, sudjelovanja u vojnim operacijama, urbanoga nasilju, zatvora, boravka u koncentracionim logorima, sudjelovanja u nasilnim vezama te dugotrajne obespravljenosti (Govedić 2005: 84). Poticajno je teatrologinjino i kritičarkino interpretiranje psihoze u kojoj se nalaze Srbljanovićkini i Sajkićini traumatizirani likovi za oslikavanje tematskoga prostora u kojemu se kreću suvremene dramatičarke. Međutim, ovaj će rad pokušati nastaviti interpretaciju suvremenih hrvatskih drama tamo gdje Govedić zastaje. Točnije, usredotočit ću se na strukturalna obilježja suvremenoga hrvatskog dramskog teksta na primjerima Zajecovih *Ono što nedostaje* (2015, 2019) i *Nestajanje* (2022). Zanimat će me što se događa s kategorijama prostora i vremena u dramskome tekstu kada se u njega postavi traumatizirana osoba imajući na umu semiotičko shvaćanje dramskoga teksta te recentnija psihijatrijska tumačenja (ne)iskazivanja traume s posebnim obzirom na kognitivnostilističke interpretacije svjedočenja (o) traumi te što to znači za čitatelja koji se pretvara u svjedoka.

U Lotmanovoj (1998) maniri tretiranja cjelokupne kulture kao udvajanja događaja, u interpretaciju dramskoga teksta kao semiotičkoga prostora krenut ću od hipoteze da jezični iskaz uprizoruje pamćenje, odnosno uprizoruje događaj. Pod događajem Josip Užarević podrazumijeva prostorno-vremensko jedinstvo radnje, likova, vrijednosti, smislova, iz čega proizlazi da je svaki umjetnički tekst događaj (Užarević 2011: 387). Prema tome može se reći da u rukama dramatičara jezik postaje alat koji u jednu vremensko-prostornu točku umjetničkoga teksta prevodi proživljeni događaj. Naravno, ovakvo se semiotičko tumačenje dramskoga teksta može činiti samorazumljivim, pogotovo zato što zasigurno podsjeća na Aristotelove zahtjeve o jedinstvu mjesta, vremena i radnje. No, ako pristanemo na psihijatrijsko viđenje traumatskoga iskustva koje nije organizirano kao koherentna priča, nego fragmentirana u senzornim i emocionalnim tragovima: kao slike, zvuci

i fizički osjeti (van der Kolk 2023), onda se može pretpostaviti da bi forsiranje fragmentiranoga u dramski tekst, inherentno zamišljen kao prostorno-vremensko jedinstvo, proizvelo izrazito stilogene učinke koji se mogu pokazati na samoj strukturalnoj razini teksta, ali i u čitateljskoj recepciji.

Traumatsko iskustvo međutim može drugima biti posredovano ili riječima, dakle jezičnim sustavom, ili neverbalno, tzv. *acting outom*, o čemu će više riječi biti dalje u tekstu. Ako se trauma uprizoruje jezičnim iskazom, uprizoruje se sam traumatski događaj ili pamćenje. Polazeći od okvira dramskoga teksta u kojemu se trauma uprizoruje jezikom, pretpostaviti je da traumatski događaj tada prestaje biti fragmentarnoga karaktera, nego se *simultanizira*<sup>1</sup>. Ako se trauma ne uprizoruje jezičnim iskazom, pamćenje traumatskoga događaja ostaje fragmentirano. Što to posljedično znači za prostorno-vremensku strukturu samoga umjetničkoga teksta, utječe li (ne)iskazivanje traume na prostorno-vremensko jedinstvo radnje, likova, vrijednosti, smislova?

Interpretacijske odgovore pokušat ću ponuditi na primjerima Zajecovih dijametralno suprotnih iskazivanja traume. U *Onom što nedostaje* (2015) dramskim se jezikom u prostorno-vremenskom jedinstvu prikazuje neiskazivanje traumatskoga iskustva – čitatelj svjedoči sceni silovanja Davida, no ostali dramski likovi nikada ne saznaju što mu se dogodilo. U *Nestajanju* se pak prikazuju Markovi pokušaji verbaliziranja traumatskoga iskustva različitim medijima, no njegovi dramski svjedoci ostaju u gotovo istom položaju kao i čitatelj-svjedok – ne reagiraju na način koji bi Marku pomogao u reintegraciji nakon proživljene traume. U obama je tekstovima bez obzira na (ne)iskazivost traume jasan razoran utjecaj na sve likove koji su upisani u isti dramski tekst s traumatiziranima, mada fizički ne dijele isti prostor. S jedne nam strane to može ukazati na specifičnosti svjedočenja bilo kojem obliku iskazivanja traume, a s druge strane i na specifičnosti dramskoga,

---

<sup>1</sup> Detaljnije o razlikama između simultanosti i simultanizma upućujem na Užarevićeve uvide (2011: 384-395). Za potrebe je ovoga rada dovoljno reći da je simultanost pojava, a simultanizam sustav prenošenja ili modeliranja simultanih procesa te da su simultani procesi, kao i njihovo modeliranje u tekst povezani s prostornim obilježjima kako svijeta tako i teksta (isto.: 386).

odnosno kazališnog diskursa koji uvijek klizi između mimetičkoga i dijegetičkoga pa i u kategorijama prostora i vremena.

## PSIHIJARIJA X TRAUMA = DRAMA

Prostor, vrijeme, svjedočenje (o) traumi te traumatsko sjećanje izlučuju se kao ključna obilježja dramskoga pisma o traumi, ali istovremeno i kao kategorije kojima psihijatrijska istraživanja posvećuju mnogo pažnje. Većina je recentnih istraživanja (van der Kolk; van der Hart 2005, van der Kolk 2023), naslonjena u velikoj mjeri na Janetove, Freudove i Charcotove zaključke te opovrgavanje istih, usmjerena na opisivanje osobe koja je doživjela traumu, na njezinu ponovnu integraciju u društvo bilo jezikom ili akcijom (*acting out*) u smislu ponovnog proživljavanja ili oživljavanja traume, te na traumatsko sjećanje.

Osobe koje su doživjele traumu obilježene su prema van der Kolku (2023: 249) aleksitimijom, odnosno nemogućnošću da osjete i komuniciraju što im se događa, disocijacijom i isključenošću. Trauma čini da se ljudi osjećaju kao da su neko drugo tijelo, ili kao da nisu tijelo. Sjećanje na traumu može biti ispričano samo nakon što su takve strukture popravljene i nakon što su postavljeni temelji: kada nitko postane netko. Nadalje, osoba pounutruje osjećaj nepostojanja te teži spektru koji će omogućiti nestajanje. Janet je prvi upozorio na razliku između »narrativnog pamćenja« – priča koje ljudi ispričaju o traumi – i samog traumatskog sjećanja, odnosno na razliku između običnog i traumatskog sjećanja (van der Kolk 2023: 181-182). Traumatska su sjećanja izazvana specifičnim okidačima, a ponovno odigravanje traumatskog događaja nema funkcije. Suprotno tome, obično je sjećanje adaptivno: naše se priče mogu uklopiti s okolnostima. U traumatskom sjećanju nema ničeg socijalnog. Ponovna proživljavanja traume zamrznuta su u vremenu, nepromijenjena, i uvijek su usamljena, ponižavajuća i otuđujuća iskustva. Psihijatrijska su se i psihoterapeutska istraživanja prema tome usmjerila na to da senzibiliziraju slušače traumatskih sjećanja da šutnja zapravo samo potencira izolaciju traumatizirane osobe te na to da razumijevanje traume podrazumijeva prelaženje preko našega prirodnog oklijevanja da se suočimo s realitetom i kultiviranje hrabrosti da slušamo svjedočanstva.

Voljela bih istaknuti kontrapunkt psihijatrijskoga tumačenja iskazivanja o traumi, a za koji smatram da se prikladno realizira upravo u dramskim tekstovima obilježenima međurazinskom komunikacijom. S jedne strane traumatsko sjećanje nije društveno svrhovito jer nije adaptivno u uobičajena ljudska iskustva, no s druge je pak strane izrazito dijaloška forma, uvijek usmjerena na to da se trauma ipak iskaže – tjelesno – u obliku akcije ili *acting outa* ili verbalno, pričanjem o tome što se dogodilo, odnosno čega se traumatizirana osoba sjeća da se dogodilo, što će gotovo uvijek biti u obliku slikovnih fragmenata, scena uhvaćenih u određenom trenutku, prilikom čega će se prostor i vrijeme semantizirati verbalnim odnosno neverbalnim modusima, što će omogućiti fluidnije shvaćanje spacijalnosti i temporalnosti kao kategorija koje su utvrdive tek izvedbom.

Iskazivanje traume verbalnim modusom nosi rizik. Da bi se moglo iskazati vlastitu traumu, potrebno je zaposjesti traumatsko iskustvo koje se zapravo želi izbjeći – žrtve traume zarobljene su u događajima koji nisu poprimili dimenziju sjećanja, nego se stalno vraćaju na jednu točku u prostoru i vremenu, a da ne budu u potpunosti shvaćene. Kako objašnjava Ganteau (2015: 41), uvijek postoji mjera preuzimanja rizika koja je svojstvena susretu s odgovorom i licem drugoga. Preko »ti« slušatelj izvodi traumu sa žrtvom, čime postaje ono što Laub naziva »suvlasnikom« (Laub 1992: 54): slušatelj traume postaje sudionik i suvlasnik traumatskog događaja: samim svojim slušanjem on djelomično doživljava traumu u sebi. Svjedočenje o traumi zapravo je proces koji uključuje i slušatelja. Da bi se proces svjedočenja odvijao, treba postojati veza, intimna i potpuna prisutnost drugoga – u poziciji onoga koji čuje. Svjedočanstva nisu monolozi; ne mogu se odvijati u samoći. Svjedoci s nekim razgovaraju: s nekim koga su dugo čekali, kaže Laub (isto: 70-71). Drugim riječima – iskazivanje omogućuje pridruživanje zajednici.

Trauma preplavljuje slušače jednako kao traumatizirane jer neizrecivo znači neopisivo. Pritom je traumatizirana osoba suočena s dvjema mogućim posljedicama: reakcijom okoline te svojom reakcijom na iskazano. Očekivanja naravno idu u pozitivnom smjeru – da će traumatizirani biti prihvaćen i izliječen, odnosno da će se traumatsko sjećanje socijalno adaptirati jednakomjerno u njegova ili njezina svakodnevna sjećanja. Van der Kolk međutim ističe da »nalaženje riječi da opišete to što vam se dogodilo može biti transformirajuće, ali ono neće uvijek poništiti *flashbackove* ili poboljšati koncentraciju, neće stimulirati vitalno uključivanje u vaš

život ili smanjiti hipersenzitivnost na razočaranja i doživljaj povrijeđenosti« (van der Kolk 2023: 195-196). Moguće je također da s druge strane postoje slušači koji ne mogu podnijeti sudjelovanje u traumi pa će pokušati izbjeći prijenos i ušutkati traumatiziranoga. No nakon što su bili ušutkani oni neće prenositi svoje vapaje za pomoći razgovorom nego djelima, ili *acting outom*, akcijom ili burnom reakcijom.

## DRAMSKI DISKURS X PROSTOR = DOGAĐAJ

Kako bi opisao specifičnosti dramskoga prostora u odnosu na ostale književne žanrove i umjetničke vrste, Issacharoff utvrđuje da dramski prostor nije jednodimenzionalan te da je kazalište vjerojatno jedini oblik umjetnosti u kojemu simultano, u prostoru i vremenu, mogu biti prisutna sva tri elementa znaka: označitelj, označeno i referent (Issacharoff 1981: 211, 217). Preoblikovat ću i dopuniti Issacharoffljeve poticajne misli u odnosu na stilske karakteristike suvremene hrvatske drame. Naime, kada govori o više uspostavljenih dimenzija u dramskome tekstu, on na tekst gleda kao na skupinu različitih semiotičkih sustava koji se kodiraju, odnosno dekodiraju ovisno o pošiljatelju i primatelju poruke. Za njega je dramski tekst bitno sagledati u kodu onoga koji ga proizvodi te imati na umu kako ga percipira onaj koji ga dekodira. Iako se njegovo razmišljanje načelno može postaviti u semiotički okvir, razvijanje argumentacije prati logocentričnu misao 80-ih godina 20. stoljeća pa shodno tome tvrdi da se referiranje na prostor u dramskome tekstu može ostvariti u dvama različitim oblicima jezika: čujnome (govoreni tekst ili diskurs likova) i nečujnome (scenske upute ili metadiskurs) (isto: 215). Prema tome pojavljuje li se u diskursnoj ili metadiskursnoj sferi, Issacharoff razlikuje dijegetički od mimetičkoga prostora. Mimetički se prostor prenosi direktno, a dijegetički se prostor prenosi posredno preko diskursa likova – verbalizira se, a ne vizualizira.

Ako zanemarimo Issacharoffljev logocentričan pristup opisivanju diskursa i metadiskursa dramskoga teksta te ostavimo po strani stav da je dramski tekst nužno onaj koji uređuje izgled kazališne scene ili ponašanje glumaca, polazišna ideja o proizvodnji prostora u dramskome tekstu jezičnim kodom te misao o tome da će ga publika morati dekodirati svakako upravljaju strukturom dramskoga teksta.

Scenske upute u obliku metadiskursa, dakle onoga dijela dramskoga teksta koji bi opisao kako će publika vizualno percipirati prostor, više nisu tako jasno odvojive od diskursa likova. Zbog izostanka detaljnijih scenskih uputa doima se kako dramatičar metadiskurs pa prema tome i mimetički prostor seli u diskurs likova, iz čega proizlazi da se mimetički prostor sjedinjuje s dijegetičkim prostorom. To znači da će gledanje kazališne predstave, koliko god paradoksalno zvučalo, biti naglašeno auditivno percipirano, tj. verbalno kodirano i dekodirano većinski slušanjem, a ne gledanjem. Metadiskurs dakle više nije rezerviran samo za scenske upute, nego se može pojaviti u prostoru jezika likova. Posljedično diskurs dramskih likova postaje višedimenzionalan slično kako Issacharoff vidi specifičnost dramskoga teksta u odnosu na pripovjedne. Uz naglašenu dimenziju protoka vremena kojom je obilježena dijegeza pa prema tome i dijegetički prostor, spajajući se s metadiskursom, tj. vizualnim posredovanjem prostora, govor likova poprima i tri dimenzije prostora – zauzima jedinstvo prostora i vremena, postaje događaj ili u metafizičkom smislu poprima obilježja prostor-vremena.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Bez ikakvih pretenzija za metafizičkim razjašnjavanjem pojmova kao što su događaj, odnosno prostor-vrijeme, vrlo plastično predstaviti ću što dosadašnja saznanja iz toga područja znače za predložene pretpostavke o dramskome tekstu i likovima kao događajima. Događaj je u biti mjesto-u-prostoru-u-vremenu (Maudlin 2012: 60). U fizici međutim možemo razlikovati prostor-vrijeme kako ga doživljavaju Galilei i Minkowski. Dok je galilejski prostor-vrijeme dovoljan za geometrijsko predočavanje prostornim i vremenskim koordinatama Newtonovih zakona, za ponašanje svjetlosti i čestica u elektromagnetskom polju bilo je potrebno razviti nov geometrijski opis vremenskih i prostornih koordinata (isto: 66). U obama se slučajevima vrijeme označava koordinatom  $t$ , a prostor kao  $E^3$ , odnosno koordinatama  $x, y, z$ . Galilejevo prostor-vrijeme bilježi se tako da se za svaki par događaja zna koji se zbio prvi i koliko je vremena proteklo između dvaju događaja, što upućuje na to da se vrijeme poima kao tijek (isto: 65). Razvidno je da je najveća razlika u poimanju vremenske koordinate. Naime, Minkowski zamišlja događaj kao četverodimenzionalan, što se u koordinatnom Lorentzovu sustavu predočuje u obliku svjetlosnih čunjeva jer se tako vizualizira ponašanje svjetlosti u vakuumu. Putanja svjetlosne zrake emitirane iz događaja (u vakuumu) ravna je linija na svjetlosnom čunju budućnosti toga događaja (isto: 73-74), pri čemu svaka točka jukstaponira svjetlosni čunj budućnosti (napredovanja) i prošlosti (natražnji čunj).

Zamislimo li književnu umjetnost općenito kao predočavanje prostora i vremena, odnosno događaja, jasno je da se temporalnost i spacijalnost organiziraju sukladno gore

Issacharoff razlikuje kazališnu od ostalih umjetnosti u supostojanju označenoga, označitelja i referenta na sceni. Zamjećuje kako referent tijekom predstave može poprimiti prilično različita značenja od označenoga. Rekviziti mogu preuzimati neočekivane uloge na sceni. Tako se u teatru apsurdna dramska napetost ostvaruje kidanjem veze između jezika i referenta. Jezik u predstavi, distorziranjem referenta, gubi svoju uobičajenu mimetičku kazališnu funkciju i naginje naglašenom korištenju dijegetičkoga (isto: 218). Ipak, izostavlja iz uvida činjenicu da referent može biti označen i drugim znakom, a ne samo jezičnim, mada spominje da su modusi kojima se može referirati znatno raznolikiji i kompleksniji kada se govori o mimetičkom prostoru, nego u slučaju dijegetičkoga prostora pa prostor može biti prikazan dekoracijom, rekvizitima, kostimima i tijelom glumca. Moglo bi se reći da bi se specifičnost kazališta odlikovala u stalnoj fluidnosti znaka i referenta koji mogu supostojati na sceni. Upravo zbog činjenice da u kazalištu tijelo glumca ne mora biti samo tijelo glumca, nego može označiti i prostor, ali i zbog toga što glumac nije samo tjelesno biće, nego i diskursno biće, na pozornici je moguće ostvariti simultanimizam ne samo različitih prostora, nego i različitih vreména.

Prenesemo li navedenu specifičnost kazališne umjetnosti u dramski tekst koji smo prethodno označili događajem ili prostor-vremenom, i dramski se tekst može odlikovati fluidnošću između diskursa i metadiskursa, odnosno jasnoga razgraničavanja govora likova od scenskih uputa. Analogno glumčevu tijelu na kazališnoj sceni, dramski lik u događaju možemo zamisliti kao nositelja različitih sustava znakova. Svaki bi lik bio diskursno i metadiskursno biće, svedeno na iskaz ako poruku posreduje govorenom realizacijom jezika i svedeno na vlastito

---

opisanim primjerima geometrijskoga oslikavanja mjesta-u-prostoru-i-vremenu. Preciznije, kao čitatelji koji konzumiraju književnost očekujemo trodimenzionalno predočavanje prostora i linearni protok vremena. Međutim, svjesni smo da se autori vrlo često odlučuju na analeptička i proleptička zasijecanja u linearno i koherentno pričanje priče, što vrlo često podsjeća na pokušaj cirkularnoga predočavanja. Budući da se književnost načelno posreduje verbalnim modusom, dakle jezikom, autorskim govorom i govorom likova, čitatelj bi trebao osvijestiti stalnu jukstaponiranost književnoga djela u cjelini kao događaja i svih književnih likova koji se u njemu pojavljuju. Slično kao i svjetlosni čunjevi, dijelovi književnoga djela imaju mogućnost napredovanja u budućnost ili se mogu natražno pomaknuti u prošlost, što će naravno ovisiti o umješnosti autora u posredovanju priče i stvaranju zapleta.

tijelo, koje u kontekstu konceptualne metafore možemo označiti kao spremnik ili kao prostor omeđen vlastitom kožom od izvanjezične stvarnosti. U metafizičkom smislu dramski lik događaj je sam po sebi, četverodimenzionalan, obilježen i različitim prostorima i vremenima, ali zbog svoje sposobnosti iskazivanja, verbalnoga i neverbalnoga, dijeleći prostor dramskoga teksta s drugim likovima, omogućuje simultanimizam proživljene, trenutačne i zamišljene, odnosno moguće buduće izvanjezične stvarnosti. Takva bi metafizička konceptualizacija dramskoga lika bila analogna neuroznanstvenim istraživanjima o dvjema različitim formama samosvijesti: autobiografskom *selfu* koji se bilježi kroz vrijeme, odnosno iskustva sakuplja u koherentnu priču i ukorijenjen je u jeziku nasuprot samosvijesti, koja registrira *self* u sadašnjem trenutku i primarno je utemeljena na fizičkim senzacijama. Jezikom se može kreirati narativ za javnu upotrebu, no drugim se sustavom situacija doživljava duboko unutra (van der Kolk 2023: 238).

Trauma bi naprotiv bila obilježena isključivo trodimenzionalnošću prostora zbog svoje fragmentarne prirode. Budući da ju je teško uklopiti u sjećanje, izostala bi dimenzija vremena pri čemu možemo, u skladu sa Issacharoffovim shvaćanjima prostora, govoriti o naglašenoj mimetičnoj, nasuprot dijegetičnoj prostornosti. Shodno tome traumatizirani lik ne bi mogao biti diskursno i metadiskursno biće, rascijepio bi se ili na iskazivačko biće ili na tjelesno biće, slično kako Govedić piše o kazališnoj prirodi nošenja s traumom kao cijepanju ili umnažanju jastva (Govedić 2005: 94). Traumatsko iskustvo distorzira izvanjezičnu stvarnost pa se veza između znaka i referenta ne raskida zato što jezik ne označuje ono na što se referira, nego se tek treba uspostaviti smještanjem u događaj, odnosno dodavanjem dimenzije vremena. To se može učiniti smještanjem u dramski tekst kao događaj ili dijegetičkim oprostoviranjem, odnosno smještanjem u dramski lik, tj. tako da protagonist vodi sebe kao svjedoka do prošloga traumatičnoga događanja u obliku govora u 2. licu – ono što Kacandes (2001: 97) naziva unutarspsihičkim svjedočenjem. Dok se to ne dogodi, distorzirana izvanjezična stvarnost utječe na distorziju jezika – diskurs također postaje distorziran jer je u odnosu na dijegezu mimetičnost naglašenija, što posljedično znači mimetiziranje dijegeze, to jest *simultaniziranje* traumatskoga iskustva. Ono će biti simultano prikazano iz različitih prostornih pozicija ili će se u jednom vremenskom presjeku spojiti različiti i daleki događaji (Užarević 2011: 386-387).

Ako pristanemo na takvu hipotezu, dramski lik na sceni ili u kontekstu dramskoga teksta možemo smatrati bićem stupnja mimeze i dijegeze. Ako se u prostoru dramskoga teksta, koji je pisana realizacija jezika, pojavi traumatizirani lik, može u svakom trenutku zarobiti pažnju onoga s kim fizički dijeli prostor mimezom ili dijegezom. Ako se odluči na diskursnu realizaciju, odnosno na iskazivanje traume, sugovornika, pa i publiku koji su fizički dio istoga prostora, postavlja u funkciju sudionika pripovijedanoga i govorenoga događaja. Ako se odluči na primjerice *acting out*, na metadiskursno iskazivanje, u tom će se slučaju raditi o mimetičkome stupnjevanju, ali to će i dalje biti posredovanje traume. U tom smo slučaju sudionici mimetičkoga događaja. Referent, dakle sam traumatski događaj, ostaje isti, ali se označeno mijenja na samoj sceni, ili ovisno o dramatičarevoj ili dramaturškoj ideji. Kako publika percipira traumatski događaj, ovisi također o odabiru označenoga. Ovisno o načinu (ne)iskazivanja traumatizirana lika smještena dramski prostor-vrijeme možemo očekivati jačanje mimetičnoga, odnosno dijegetičnoga stupnja dramskoga teksta, tj. trodimenzionalnost vizualnoga ili četverodimenzionalnost verbalnoga iskaza.

#### (NE)ISKAZIVANJE TRAUME U DRAMSKOM PROSTOR-VREMENU – OD DISOCIJACIJE DO ASOCIJACIJE

U Zajecovim recentnim dvama tekstovima – *Ono što nedostaje* (2015, 2019) i *Nestajanje* (2022) ističe se tematiziranje seksualnoga zlostavljanja, koje se već dogodilo, dakle jasan je fizički sukob odigran u tercijarnom dramskom vremenu. Budući da čitamo, odnosno gledamo navedene drame, postavljeni smo i kao čitatelji i kao gledatelji u poziciju sudionika traumatskoga sjećanja. U prvospomenutoj je drami očit utjecaj Kaštelankine prostorno-vremenske simultanosti (*Posljednja karika*, 1997) u stalnom metaleptičkom preključivanju u prošlo, odnosno buduće vrijeme, prilikom čega se približavamo metafizičkom shvaćanju vremena i prostora – spacijalnost i temporalnost postaju porodne kategorije koje ni na koji način ne mogu usidriti čitatelja ni u jedan fikivni svijet, ali posljedično ni traumatsko sjećanje. Strukturalna obilježja dramskoga pisma u potpunosti su destruirana, na djelu je montažni postupak simultaniziranja fragmenata, doživljaja različitih

likova – seksualno nasilje, smrt majke, razvod braka, ostavljena djeca. Osim što se Zajec odlučuje portretirati likove obilježene traumatskim događajem koji nije ratni, za našu je temu smještanja traumatiziranoga lika u dramski prostor i vrijeme zanimljiv to što isti tekst ima dvije inačice. U obama je tekstovima prominentan David, kako ga Botić opisuje, najtragičniji junak suvremene hrvatske dramatike (Botić 2019: 132), adolescent homoseksualac. Međutim, u tekstu iz 2015. dramska se napetost ostvaruje u nesrazmjeru čitateljeva znanja o silovanju iz scenskih uputa i neiskazivanja traumatskoga iskustva, dakle metadiskursnoga i diskursnog posredovanja traume:

*Humanitarac počinje grubo silovati Davida koji je prestao pružati otpor; pa nastavlja muklo plakati. Humanitarac je sve grublji, nekoliko put šakom udari Davida u bubrege, sve teže diše, a onda je napokon gotov. Nakon trenutka podiže se s Davida i sjeda. A onda odlazi u sobu iz koje David nije želio izaći, i za sobom zatvara vrata.*

*David ostaje ležati na trbuhu, u potpunom šoku, nastavlja tiho jecati. U sobu ulazi Djevojka. Ogleda se oko sebe, David nemoćno pruža ruku prema njoj. Djevojka ga netremice promatra, a onda se okreće Mlađoj ženi, koja je čitavo vrijeme promatra. (Zajec 2015: 145)*

Dramatičar nemili događaj pozicionira doslovno u sredinu čitava dramskoga teksta. Silovanju prethodi dijalog između Davida i Humanitarca – jedini dramski događaj u kojem se David pojavljuje kao iskazivač/govornik. U tom trenutku govorno djeluje, a istodobno je sposoban i prisjećati se. Od središta se ostali dramski događaji ili sekvence koncentrirano šire ili raslojavaju. Međutim, kako se David ne pojavljuje kao lik u tim događajima, razvidno je da je sveden na vlastito metadiskursno postojanje, ne ostvaruje se kao diskursno biće, drugi likovi ne znaju za njegovo traumatsko iskustvo, niti zašto gladije, ne otvara vrata te naposljetku počini samoubojstvo. Ipak pozicioniranje neiskaziva traumatiziranog lika u središte dramskoga događaja ostavlja konkretne posljedice na čitateljev doživljaj dramskoga prostora i vremena. Naime vremenska je koordinata dramskih sekvenci u kojima dijalogiziraju različiti likovi neodrediva ili se barem čini kako svi likovi egzistiraju u istom vremenu, a prema tome i istom prostoru. Dovoljno

je promotriti metadiskursne i diskursne dionice kojima se otvara i zatvara (gore već navedena) događaj u kojem sudjeluju David i Humanitarac:

*ŽENA (uzrujana): David, sad je stvarno dosta, čuješ ti mene? Moramo... imamo... koliko će ovo još trajati, čisto da znam? Ova ludost. ... David! ... ja ću ti provaliti, časne mi riječi, čuješ? Obećajem ti, obit ću ta tvoja vrata... čuješ me... David!*

*U tom trenutku, Humanitarac otvara vrata. Na njima stoji vrlo mlad dečko – David, i nervozno ga promatra. Nesigurno podigne ruku na pozdrav i odmah je spusti. Humanitarac se osmjehne, pušta ga u stan. (isto: 141)*

Traumatizirani je David silovanjem pa kasnije i samoubojstvom zauvijek ušutkana osoba koja nikada neće imati priliku spojiti vlastito diskursno i metadiskursno biće, tj. uklopiti fragmentiranu prirodu traumatskoga događaja u koherentno sjećanje. Drugim riječima, neće imati priliku govoriti ili ispričati svoj život. Centriranje traume kao dramskoga događaja čini to da se destruiira narativna linija događaja koji joj prethode i slijede, ili metafizički rečeno, vremensku koordinatu ne možemo promatrati kao ravnu liniju. Vrijeme postaje porozna i sporedna kategorija, koja se upravo oprostoriuje u diskursu likova ili metadiskursnim dionicama. Iako naizgled likovi dijele isti prostor, koji se u biti označuje trima različitim rekvizitima: čašom za viski, vratima i slikama/fotografijama (Bionda 2022: 214-216), jasno je da su upravo oni okidači za poimanje različitih dramskih sekvenci kao *flashbackova* oko Davidove traume. Zanimari li se četvrta dimenzija događaja, odnosno vrijeme, jačaju obilježja prostora. Preneseno u okvire dramskoga teksta kao književnomjetničke forme jačaju mimetička obilježja u odnosu na dijegetička pa i sam dramski tekst počinje nalikovati razlistavanju slikovnih fragmenata, a ne pripovijedanju. Listanjem fragmenata čitatelj dopijeva do scene Davidova silovanja, potpuno iznenadno, svjedoči mu, i nakon suočavanja s takvom nelagodom nastavlja listati preostale dramske fragmente. Ne samo da se čitatelju ovim dramskim tekstom posreduje trauma i omogućuje mu se izravno svjedočenje, nego mu se posreduje i fragmentiranost sjećanja koje proživljava traumatizirana osoba. S obzirom na to da ni s jednim drugim likom zapravo ne dijeli prostor, nego se oni povezuju gore navedenim okidačima, nijedan lik ne svjedoči Davidovoj traumi

ni traumatskom događaju pa se prema tome njihova samosvijest ne cijepa. Ostali nisu svjesni fragmentirane prirode dramskoga teksta u koji su smješteni, što je vidljivo i u gornjem primjeru Žene koja pokušava doprijeti iza zaključanih vrata Davidove sobe. Prema tome, Davidova proživljena trauma ostaje zamrznuta u vremenu, usamljeno i otuđujuće iskustvo, što se očituje u njegovu disocijanju.

Fragmentiranoj prirodi *Ono što nedostaje* Zajec kontrapunktira Ikebanu, lik koji funkcionira na međurazini vezujući razlistane dramske slike i koji svjedoči Davidovu samoubojstvu. Gotovo da se upravo Ikebaninim završnim monologom čitateljevu iskustvu svjedočenja nudi asocijativno pripajanje u koherentno sjećanje. Međurazinska komunikacija u kojoj obitava Ikebanin lik formalno, stilski i tematski ispunjava ulogu poveznice između centriranoga traumatskoga događaja dramske sfere s čitateljevom zbiljskom sferom. Možda i poslovično djeluje poput naputka koji govori o svrsi svjedočenja traumatskom događaju – ono mora postati svjedočenje o traumatskom događaju jer, ako se dovoljno puta ponovi, odsječeni dijelovi traume integriraju se u tekući narativ života tako da mozak može razaznati »ono je bilo onda, a ovo je sada« (van der Kolk 2023: 182).

U tiskanu inačicu, onu iz 2019., Zajec unosi male, ali bitne formalne promjene. Dramski su događaji i dalje cirkularno strukturirani oko centriranoga Davidova i Humanitarčeva susreta u Humanitarčevu stanu. Okidači i dalje upućuju bljeskove dramskih susreta u naizgled istom prostoru i vremenu dramskih likova koji po svemu ne bi trebali dijeliti isti prostor i vrijeme. Scena silovanja međutim nije ni diskursno ni metadiskursno posredovana čitatelju. Završni monolog kao jaka pozicija teksta dodijeljen je Davidu, a ne Ikebani, a Starica, majka Žene i Mlađe žene, dobiva glas. Za percipiranje dramskoga teksta kao događaja ove promjene ne donose pomake u praćenju vremenskih i prostornih koordinata. Fragmentirane se dramske sekvence i dalje simultaniziraju te pritom u potpunosti obezvređuju i prostor i vrijeme, znakovito ili ne, u metadiskursnom, odnosno diskursnom prostoru dramskoga teksta:

*Prostor koji lako može biti aerodrom. Čekaonica. Negdje u tom prostoru, pomalo izdvojena od svega, nalazi se Starica. (...)* (Zajec 2019: 73)

*STARICA: (...) ostao mi je samo ovaj prostor između očiju. Tamo gdje sam nekad mislila, sad je vrijeme. A vrijeme ne zna ništa. Ne razumije ništa. Vrijeme je samodostatno, i zato je potpuno bez smisla. (isto: 74)*

U svakom slučaju, u vidno naglašenoj prostornoj trodimenzionalnosti dramski likovi uvode četvrtu dimenziju vremena, dokaz su prolaznosti, ali i trenutka u kojem borave, a čitatelju omogućuju simultanimizam različitih vremenā u različitim prostorima. Tek su pokatkad metadiskursno spojeni bljeskom, ali nikada dovoljno dugo da bi se blizina pretvorila u bliskost. Konkretnije se promjene osjete u percipiranju svjedočenja (o) traumi. Čitatelj je naime izuzet od uloge svjedoka silovanja, a samim time i svjedočenja završnom Ikebaninu monologu. Završetak je rezerviran za dijalog između Ikebane i Davida, pri čemu postaje jasno da završni kružni sloj oko traumatskoga centra tvori međurazina. Starica, David i Ikebana likovi su koji nisu (više) dio dramskoga prostora i vremena ostalih dramskih likova. Starica i David komuniciraju s Ikebanom na početku i na kraju u »nekom prostoru« i »nekom vremenu« zato što nisu živi. Završna Davidova riječ ima sličan učinak asocijacije kao i Ikebanin monolog u prvotnoj inačici dramskoga teksta. Ipak, omogućivši Davidu utjelovljenje njegova diskursnoga bića, Zajec nastavlja proces asocijacije, ali Davidove samosvijesti, odnosno pripajanja Davidova autobiografskoga i sadašnjeg *selfa*:

*DAVID: Prvo... dugo nije bilo ništa. Stvarno dugo. A onda, nakon što se zatvorim u moju sobu odjednom krene buka. Strašna buka kakvu nikad prije nisam čuo. Pa dlanovima pokrijem uši dok kroz cigle i beton provaljuje ledena špica velike bijele planine i odjednom je čitava u sobi. I kaže mi: ja sam Everest. I mene bude jako strah, ali ipak mu viknem – ja te se ne bojim! Čuješ me? Ja se više ne bojim! Ako sam ispao krivo, to je zato jer nisam znao ispasti drugačije... možda se zbilja nisam dovoljno trudio... da ne budem više ja, ali više ne mogu...*

*DAVID: A Everest napokon progovori i kaže mi – u jeziku ovog svijeta, ti si David. I vidim te odraslog među ljudima, i ti si dobar čovjek. Potpuno čist, netaknut. I tamo gdje je najsvjetliji dio tebe, tamo cijeli pripadaš. Tako mi kaže. I to mi je dovoljno. (isto: 126)*

Razvidno je da je apstrahiran i figurativni Davidov iskaz o tome što se dogodilo transformirajuće iskustvo. U vlastitu iskazu vodi sebe do prošloga traumatskog događaja, slikovito ga boji, personificira Drugoga, dijalogizira s njim te naizgled rješava svoju najveću životnu traumu neprihvatanja od Drugoga. Međutim, njegovo iskazivanje događa se u međurazinskoj komunikaciji, njegovoj transformaciji svjedoči samo čitatelj, što potvrđuje van der Kolkov zaključak da jezik ne može zamijeniti akciju, odnosno samo pričanje »neće stimulirati vitalno uključivanje u život« (van der Kolk 2023: 196).

U posljednjem Zajecovu tekstu dramatičar dalje propituje traumatizirano svjedočenje, ali i odnos drugih, dakle slušača ili sudionika traumatskoga iskustva. U *Nestajanju* se u središte postavlja također lik koji je proživio seksualno zlostavljanje kao dijete, no Zajec sada ne oduzima riječ traumatiziranome, nego ga postavlja na prostorno-vremenski neodređenu pozornicu glasova i slušača vlastite traume. Tekst je zanimljiv na nekoliko razina upravo zato što potvrđuje, ali i do neke mjere propituje izrečene psihijatrijske i psihoterapijske stavove te ulogu zajednice u reintegraciji traumatiziranoga u svakodnevni život. Naime, pomalo hladna tvrdnja da u iskazivanju traume nema ničega socijalnoga potvrđuje se u reakcijama okoline na Markove pokušaje iskazivanja traume. U *Nestajanju* se dakle traumatizirani ne ustručava podijeliti svoju proživljenu traumu, ne prolazi kroz prvu fazu posttraumatskoga stresa – aleksitimiju – on uspijeva pronaći način i riječi da iskaže što mu se dogodilo tako da će o svojoj traumi pisati pismo upućeno svojem zlostavljaču. Njegov je prvi odabir pisanje pisma zasigurno uvjetovan verbalnim defektom koji je već sam po sebi moguće traumatsko iskustvo – Marko je u trenutku zlostavljanja dječak koji ima problema s govorom i koji među prvima dobiva umjetnu pužnicu, ali isto tako i da sudjeluje u kampu organiziranom upravo za djecu, većinom mušku, s nekim oblikom oštećenja. Međutim, reakcija njegove bliske okoline donosi već spomenuti rizik nakon iskazivanja traume – roditelji negiraju njegov iskaz, zlostavljač negira njegov iskaz, ostali koji to primjećuju ne mogu do kraja prihvatiti da istraživač i cijenjeni znanstvenik može biti zlostavljač pa ga opravdavaju različitim pozitivnim etiketiranjima te s time što je učinio za zajednicu.

Nakon što je Markovo zlostavljanje negirano, on kao traumatizirani postaje ušutkan, i upućuje se na to da se njegovo traumatsko iskustvo izražava na drugačije

načine, akcijama, točnije neverbalnim ili neverbaliziranim modusom – s jedne strane nemogućnošću imenovanja vlastita sina te naposljetku zaboravljanja na njega u uzavrelom autu, što gotovo dovodi do dječakove smrti. Dakle negiranje traume prenosi se na negiranje postojanja vlastita potomka, jer ako traumatizirani ne postoji, ne postoji ni njegov nasljednik.

O seksualnome zlostavljanju saznajemo isključivo iz Markovih diskursnih dionica. One se doduše različito realiziraju. U početku izgovaranjem pisma, a kasnije u Markovoj replici upućenoj zlostavljaču, Karlu. To direktno utječe na makrostrukturu teksta. Za razliku od koncentriranoga raslojavanja oko centriranoga prikaza traumatskoga događaja u *Ono što nedostaje*, u *Nestajanju* možemo govoriti o zrcalnoj strukturi početnoga i završnoga dijela. Iznova će biti naglašena prostorna obilježja, odnosno trodimenzionalnost s oslabljenom ulogom vremenske koordinate. Najveća se sličnost očituje u likovima poput Bake, Alise i Vjere, Karlove žene, nakon što je umrla. Navedene žene egzistiraju na međurazini – nije ih svjestan nitko osim čitatelja i Marka. Srodnost s Ikebanom i Staricom vidljiva je ponajviše u replikama koje su također vrlo često metadiskursnoga karaktera, poprostoruju vrijeme, komentiraju prolaznost vremena, razlikovanje u tretiranju vremena u teatru i životu, a shodno tome i sjećanje, tj. prisjećanje:

*BAKA: Jer sjećanje nije stvar naše svjesne odluke. (...) Svjesni zaborav i rutinsko odrađivanje života. I zato se ponekad ne možeš sjetiti kako si s jednoga mjesta stigao na drugo. (...) A svaki sat umora i svaki komadić napora guraju te sve dublje prema rutini i prema zaboravu. (Zajec 2022: 119)*

*VJERA: Otkad ste me zadnji put vidjeli prošlo je osamnaest godina. Za mog muža, za mene i za moju kći. U dramama to može tako, u životu je za takve stvari ipak potrebno vrijeme. (...) Više nisam živa. Umrla sam prije točno godinu dana (...) (isto: 145)*

*VJERA: Ne znam za druge, ali ovaj prostor bez vremena nekako šteti mom karakteru. (isto: 154)*

*ALISA: Ja zapravo ne postojim, nisam rođena niti ne starim. Ja sam samo jedna žena s jednim djetetom i jednom pričom. (isto: 167)*

Međutim, Marko, za razliku od Davida, nakon traume nastavlja živjeti sa svojim fragmentiranim sjećanjem. Želi ga ispričati kao koherentnu priču, uklopiti ga u konačni mozaik života. U središtu se takve zrcalne strukture, na mjestu traumatičnoga događaja, nalazi Marko s Alisom i Dečkom s ekrana. Kako i sam govori, došao je saznati »kako nešto što se čini toliko čvrsto, sa sasvim malim pomacima u vremenu, jednostavno popusti. Slomi se pod pritiskom« (isto: 159). Saznajemo da Marko na isto mjesto dolazi godinama, što oslikava prirodu traumatskoga prisjećanja, kao i poroznost kategorija prostora i vremena. Ona se najbolje očituje upravo u lebdećim spacijalnim deiksama kao što su priložne oznake mjesta i vremena:

*MARKO: Sad sam tamo.* (isto: 138)

*MARKO: Dolazim godinama. Ne znam. Tu sam.* (isto: 139)

U prvom se Markovu iskazu spojilo Markovo diskursno i metadiskursno biće, odnosno sadašnja samosvijest s autobiografskom samosvijesti – on biva u trenutku s prošlim *selfom*. Pridamo li traumatskome prisjećanju svrhu u pripajanju rascijepljenoga sebstva, Alisu i Dečka s ekrana možemo promotriti kao antropomorfizirane ostatke Markove samosvijesti koji mu dijalogiziranjem pomažu u razradi sjećanja i slaganju priče.

Zajec u *Nestajanju* traumatiziranoga vodi kroz različite psihoterapijske postupke u dramskom prostor-vremenu, četverodimenzionalnom jedinstvu. Tako Marko piše o traumi, prisjeća se, govori o proživljenome drugima, uklapa traumu u normalno sjećanje te naposljetku suočava s traumatskim iskazom i svojeg zlostavljača. S obzirom na to da je u dramskom tekstu moguća pojava bezvremenskih likova, zaborav nije moguć. Bezvremenski će lik, u ovom slučaju pojavljivanje Vjere nakon njezine smrti, potaknut okidačem – Markovim spominjanjem potrgane košulje – prikazati događaj kojem nismo imali priliku prisustvovati u cijelosti na početku dramskoga teksta. Naime, konkretna se scena započinje Vjerinim komentarom predstave, prilikom čega njezina replika iznova poprima metadiskursna obilježja – osvještava mogućnosti dramske replike i lika koji mogu odigrati predstavu u predstavi, tj. događaj unutar događaja. Treba li nam dodatna potvrda, možemo ju potražiti u referencama na vjerojatnu najpoznatiju predstavu u predstavi »Mišolovku«, koja se također zrcalno pojavljuje prvo na samom početku,

u naslovu prvoga dijela dramskoga teksta, a zatim i u Karlovoj replici upućenoj Marku, pri kraju trećega dijela:

*KARLO: To je ta šekspirijanska mišolovka, iznenada se upali svjetlo i vi ste uhvaćeni s telefonom u ruci i tu bude kraj. Pokazali ste da ste slabi, da vas je prevarila vlastita snaga volje i da ste isti kao i svi oni kojima ste se smijali desetljećima prije. (isto: 155-156)*

S obzirom na zrcalnu strukturu dramskoga teksta koja počinje i završava Markovim iskazom, ali u različitim medijima i realizacijom autobiografske samo-svijesti, može se reći da je zlostavljač Karlo uhvaćen u klopku traumatiziranoga iskaza. Dok se Karlova moć ostvarila u tjelesnom izivljavanju nad dječakom Markom, konačna se nadmoć ipak skriva pa otkriva u jeziku, bio on pisano ili govoreno realiziran.

Ipak, u *Nestajanju* je uz korisnost jezika naglašeno i supostavljanje Drugoga u isti prostor, na diskursnoj ili metadiskursnoj razini, ali i svrhovitost traumatskoga (pri)sjećanja. To znači povesti sebe na mjesto-u-prostoru-u-vremenu, svjedočiti sebi, odnosno dodijeliti diskursna obilježja metadiskursu ili približiti mimezu dijezezi. Zajec, naravno, ne nudi konačno rješenje borbi s PTSP-om, ali pruža čitatelju mogućnost svjedočenja različitim borbama, ponekad s tragičnim završetkom, a ponekad u obliku dugotrajnoga procesa s nesagledivim posljedicama.

## ZAKLJUČNO

U Zajecovim se dramama otvara nekoliko posve novih i suvremenih promišljanja traume i u psihijatrijskoj zajednici kojima vrijedi posvetiti pažnju. Ne samo da se govori o zajednici koja bi trebala snažnije sudjelovati u ponovnom prihvaćanju traumatiziranih u društvo, nego se govori i o mogućnosti da traumatizirani istovremeno bude i žrtva, ali i onaj koji dalje traumatizira, koji čini svoje žrtve, dakle o potencijalu da žrtva sudjeluje u daljnjoj svojoj viktimizaciji, pri čemu se ne može izvršiti potpuna integracija u društvo. Osim toga kao mogućnost novih psihoterapijskih tretmana u izlječenju PTSP-a nudi se mogućnost dijaloga sa samim sobom, tj. ponovnoga svjedočenja vlastite traume u različitim

obicima iskazivanja – i u govorenoj i u pisanoj realizaciji. Iako drama ne može ponuditi krajnje rješenje, čini se da se upravo u *Nestajanju* nudi mogućnost oporavka i adaptivnosti traumatiziranoga kroz unutarpsihičko svjedočenje. Time bi se traumatizirani izuzeo barem jednoga mogućeg rizika od iskazivanja traume, a također bi se naglasila i odgovornost *selfa* koji istovremeno postoji i u prošlom i u sadašnjem vremenu, ili metafizički promišljeno u jednoj fraktalnoj točki da fragmentiranu prirodu vlastita sjećanja na traumu integrira u narativno sjećanje – tj. da slikovna priroda traumatskoga iskustva postane u konačnici pripovjedačka umješnost traumatiziranoga.

Time bi se, analogno još Uspenskijevim zaključcima o likovnim umjetnostima kao onima obilježenima prostornim karakteristikama prikazivanoga svijeta u odnosu na književno djelo, pogotovo prozno, obilježeno kategorijom vremena (Uspenski 1979: 111–112), uputilo na glavno razlikovno obilježje dramskoga u odnosu na ostale književne žanrove kao žanra obilježenoga specijalnošću, pri čemu bi traumatsko sjećanje i u verbalnom i u neverbalnom modusu iskazivanja inherentno pripadalo dramskim strukturalnim i stilskim obilježjima, dok bi narativno sjećanje, a pritom i ponovna integracija u društvo, otvorilo put prema pripovijedanju i pripovjednoj instanci, a shodno tome i dramski tekst više približilo dijegezi.

Kako smo interpretacijama pokazali, uvođenje traume i traumatiziranoga lika u dramski tekst ostavlja posljedice koje se očituju na formalnoj razini u samim strukturama dramskoga teksta, ali i, čini se, potenciraju dramska svojstva samoga dramskoga teksta – mogućnost da različita vremena supostoje u jednoj točki. Dramski tekstovi oponašaju prirodu traumatiziranoga lika pa prema tome mogu biti fragmentiranoga karaktera, raslojeni događaji oko prikazane traume, ili zrcalne strukture rascijepljene samosvijesti. U obama se slučajevima drama ističe kao umjetnička vrsta koja nadilazi sve dosad predstavljene mogućnosti nošenja s traumom. Ucjepļivanje traume u dramu može posljedično integrirati rascijepļjenu samosvijest, fragmentirano pamćenje te trodimenzionalnost prostora i vrijeme u događaj ili prostor-vrijeme te utjecati na oblikovanje izražavanja traumatskoga stresa.

## IZVORI

- Zajec, Tomislav. 2015. »Ono što nedostaje«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, g. XVIII, br. 61/62, str. 132-153.
- Zajec, Tomislav. 2019. *Mala Moskva; Ono što nedostaje*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Zajec, Tomislav. 2022. »Nestajanje«, *Nagrada Marin Držić: hrvatska drama 2021*. Disput, Zagreb, str.

## LITERATURA

- Bionda, Gabrijela. 2022. »Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnog teksta«, Disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb.
- Ganteau, J. M. 2015. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. Routledge, London, New York.
- Govedić, Nataša. 2005. *Etičke bilježnice: o revoltu i brižnosti*. Jesenski i Turk, Zagreb.
- Issacharoff, Michael. 1981. »Space and reference in drama«, *Poetics Today*, g. 2, br. 3, str. 211-224.
- Kacandes, I. 2001. *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. University of Nebraska Press, Lincoln, London.
- Laub, D. M. D. 1992. »Bearing witness, or the vicissitudes of listening«, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, prir. Felman, S. i Laub, D. Taylor & Frances, Routledge, London, New York, str. 57–76.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. 1998. *Kultura i eksplozija*. Alfa, Zagreb.
- Lukić, Darko. 2009. *Drama ratne traume*. Meandarmedia, Zagreb.
- Ljubić, Lucija. 2015. »Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, prir. Hećimović, Branko. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, Zagreb, str. 162-168.
- Maudlin, Tim. 2012. *Philosophy of physics: space and time*. Princeton University Press, Princeton.
- Uspenski, Boris. 1979. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Nolit, Beograd.
- Užarević, Josip. 2011. *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima*. Glasnik, Beograd.

- Van der Kolk, Bessel A; van der Hart, Onno. 1995. »The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma«, *Trauma: Explorations in Memory*, pr. Caruth, Cathy. The John Hopkins University Press, Baltimore, London, str. 158-182.
- Van der Kolk, Bessel A. 2023. *Tijelo bilježi sve: mozak, um i tijelo u iscjeljenju traume*. Geromar, Sveta Nedjelja.

TIME, SPACE AND THE WITNESS-CHARACTER REMEMBER.  
EXPRESSION OF TRAUMA IN CONTEMPORARY CROATIAN DRAMA

*Abstract*

The paper will attempt to analyze how the thematization of trauma and the (non)expression of traumatic experience are reflected in the conceptualization of space and time. In the context of contemporary Croatian drama, it will be followed how the ineffable traumatic experience or thematic and conversational silence and denial are realized in Zajec's *That which is missing* and *The Vanishing*, marked by abstract nothingness, a witness-character who witnesses traumatic events and also encourages reflection, and ultimately in characters who talk about the trauma they have experienced, but with problems speaking. Although from the perspective of psychiatry, the memory of trauma is spoken of as something that is neither social nor purposeful, and is therefore the opposite of narrative memory, which is fundamentally communicative in nature (van der Kolk; van der Hart 1995, van der Kolk 2023), one of the aims of the paper is to show that in the context of a dramatic text, trauma becomes expressive, but almost always in inter-level communication, thereby creating a kind of compromise between diegesis and mimesis. With the help of semiotic and metaphysical understanding of space and time, we will try to present both the dramatic text and the dramatic character as an event, i.e. space-time, as the unity of space and time. On this occasion, the dramatic discourse could imitate the fragmented nature of the traumatic memory, but on the discourse level it could unite the fragments into a coherent story.

Key words: trauma; event; *That which is missing*; *The Vanishing*