

TRAUMA: FRAZA-AFEKT U HRVATSKOJ DRAMI

Sibila Petlevski

UDK 821.163.42.09-2«20«

U ovom tekstu samo je naznačen teorijski okvir, budući da smo se u dosadašnjim istraživanjima već bavili nasljeđem Morenovih ideja, Freudovim i Tauskovim pristupom traumi, a više puta smo se osvrnuli i na dramaturške i redateljske potencijale ove problematike u *Kazalištu srama* (Petlevski 2015). Zbog toga se fokus našeg interesa pomaknuo na tematizacije traume u drami. Iz korpusa novijeg hrvatskog dramskog pisma bavimo se *Nestajanjem* Tomislava Zajeca (2023), a bavimo se i dramaturškim učincima »vraćanja« psihodramskog u dramsko, na primjeru *Dva i dvadeset* Lade Kaštelan (2015). U Lyotardovom sustavu mišljenja, idiomi povezani s tijelom su egzistencije nabijene afektima. Međutim, pojam fraza-afekt kod Lyotarda ne treba olako prenositi iz domene filozofsko-socijalne kritike (ispočetka inspirirane Freudovim teorijskim konceptima vezanim uz libido) u domenu teorije afekata, niti u teoriju političkih afekata, niti teoriju afekta-skripta Silvana S. Tomkinsa. Fraza-afekt ima mogućnost biti artikulirana (npr. u dramama T. Zajeca i L. Kaštelan) i argumentirana (npr. u analizi ovdje odabranih drama), ali to je moguće samo iz onoga što je u stalnom izmicanju i što se, lyotardovski rečeno, svodi na neargumentirani talog. Taj »talog« je uznemirujuć jer svoju dramsku logiku temelji na vanjskim manifestacijama traume čija unutarnja bit izmiče logici. Dramaturško umijeće Tomislava Zajeca i Lade Kaštelan leži u tome što se u dramama ovih hrvatskih spisatelja neargumentirani talog traumatske duševne boli – jednako vješto, iako na različite načine – prevodi u dramski zaplet o nemogućnosti iskazivanja traume.

Ključne riječi: fraza-afekt; hrvatska drama; Kaštelan; Lyotard; Zajec

Teorije trauma su interdisciplinarno polje studija s ranim polazištima u neurološkim i psihoanalitičkim tumačenjima »ratne psihoze«, a kasniji razvoj teorija traume uključuje psihologiju, povijest, filozofiju, antropološke, etnološke i kulturološke pristupe, studije izvedbe i psihodramsko terapijsko nasljeđe Morenova kazališta spontanosti i akcijske teorije, s usredotočenošću na pitanja sjećanja i zaborava. U Freudovom krugu pisalo se o ratnoj neurozi (o njoj piše npr. Ferenczi), ali je Victor Tausk (1916) prvi upotrijebio i detaljno argumentirao termin ratna psihoza. David Montague Eder (*War-Shock*, 1917.) čiji se rad obično smatra anglosaksonskom osnovom za tematizaciju PTSP-a kakva danas prevladava, crpio je neke predratne misli od Tauska koji ga je kratko vrijeme vodio kroz psihoanalitički proces. Obojica su kasnije imali prilike vidjeti neposredne učinke ratne traume, budući da su i sami bili na bojišnici.

Psihoanaliza kao umjetnost tumačenja stvara konstrukt i navodi pacijenta da potvrdi psihoanalitičarevu tvorbu (Freud će s se poslužiti pojmom *Konstruktion*¹) koju zatim pacijent u tijeku terapije potvrđuje svojim sjećanjem. Mogli bismo čak

¹ Možda bi se trebalo više pozornosti obratiti na dinamiku odnosa koji se uspostavlja između dijela posla koji obavlja analitičar, usudila bih se čak reći njegove »uloge« i dijela posla koju kao svoju ulogu u tome procesu izvodi analizirana osoba. Freud odbija prigovore jednostavnog nametanja rješenja u tekstu pod naslovom *Konstrukcije u analizi iz 1937*. Relacijsku dinamiku opisuje ovako: »Ono što se želi je pouzdana i, u svim bitnim aspektima, cjelovita slika pacijentovih zaboravljenih godina života. Ali ovdje se podsjećamo da se analitički rad sastoji od dva potpuno različita dijela, da se odvija u dvije odvojene arene i da ga provode dvije osobe, od kojih svaka ima drugačiji zadatak. Zapitaš se na trenutak zašto ti na tu temeljnu činjenicu odavno nije skrenuta pozornost, ali si odmah kažeš da ti se ovdje ništa nije prešutjelo, da je to općepoznata, samorazumljiva činjenica koja se ovdje samo izvlači i zasebno ispituje za određenu svrhu. Svi znamo da analiziranu osobu treba natjerati da se prisjeti nečega što je proživjela i potisnula, a dinamički uvjeti tog procesa toliko su zanimljivi da drugi dio posla, izvedba analitičara, odlazi u drugi plan. Analitičar nije iskusio ništa od onoga što je važno i nije ništa potisnuo; njegov posao ne može biti da se ičega sjeća. Pa što je njegov posao? On mora pogoditi ili, točnije rečeno, *konstruirati* to što je zaboravljeno iz znakova koje ono ostavlja za sobom. Kako, kada i s kojim objašnjenjima pripočeva svoje konstrukcije analiziranoj osobi, to uspostavlja vezu između dva dijela analitičkog rada, između njegova dijela i dijela analizirane osobe.« (Freud 1937: 460., istaknuo autor, s njem. prevela S. P.)

reći da se na taj način *izvedba traume* prevodi u *narativ sjećanja* – mimetička prisila na ponavljanja traume nastoji se razriješiti kroz dijegezu sjećanja. Freud kaže da se bolesnik ne može sjetiti svega onoga što je u njemu potisnuto, a ono čega se ne može sjetiti može biti upravo bitni dio toga. Pacijent na početku nije uvjeren u ponudenu mu konstrukciju jer je prinuđen oponašati prvotnu traumu i potisnutu građu prošlosti izvoditi kao aktualno iskustvo. Mučni mimesis traume ima obilježja preciznosti u svojoj izvedbi. Freud upozorava da se to događa s »neželjenom vjernošću« (njem. *unerwünschter Treue*) (usp. Freud 1923: 15-16) i primjećuje da ponavljanja uvijek imaju za predmet neku sponu s infantilnom seksualnošću i djeluju u sferi prijenosa kroz erotizirajući transfer pacijenta prema terapeutu. Kada stvari dosegnu ovu fazu, Freud je smatrao da se može se reći da je početna neuroza zamijenjena novom, *transfernom neurozom*.²

² Freud u radu iz 1914. godine pod naslovom »Daljnji savjeti o tehnici psihoanalize. Prisjećanje, ponavljanje i prorada« (»Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse. Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten«) spominje pojam *Übertragungsneurose*, da bi se termin »prijenosna neuroza« poslije, u standardnim izdanjima Freudova djela i prijevodima ustoličio pojam »transferne neuroze«. U spomenutom tekstu Freud tvrdi da glavno sredstvo za ukroćivanje pacijentove *prisile da ponavlja stvari i pretvaranje te prisile u motiv za sjećanje* leži u načinu na koji se barata s prijenosom. Psihoanalitičar prisilnu radnju čini bezopasnom, odnosno upotrebljivom, dajući joj prava i dopuštajući da djeluje na određenom području. Prinudu se pušta u prijenos kao na igralište gdje je dopušteno toj prinudi da se razvija u gotovo potpunoj slobodi i očekuje se od nje da pokaže sve što se tiče patogenih nagona skrivenih u mentalnom životu analizirane osobe. Freud nadalje kaže da ako pacijent pokazuje dovoljno suradljivosti da poštuje potrebne uvjete analize, psihoanalitičar redovito uspijeva svim simptomima bolesti dati novo transferno značenje i pacijentovu običnu neurozu zamijeniti »prijenosnom neurozom«/»transfernom neurozom« (njem. *Übertragungsneurose*) od koje se može izliječiti terapijskim radom. Freud kaže: »Prijenos tako stvara međupodručje između bolesti i života, kroz koje se odvija prijelaz iz prvog u drugi. Novo stanje poprimilo je sve karakteristike bolesti, ali predstavlja umjetnu bolest, koja je posvuda podložna našim intervencijama. Istovremeno je to i pravo iskustvo, ali omogućeno posebno povoljnim uvjetima i koje je provizornog karaktera. Od ponovljenih radnji koje se pojavljuju u prijenosu, poznati putovi zatim vode do buđenja sjećanja koja se pojavljuju bez napora nakon što je otpor svladan.« (Freud 1914: 490-491. prev. S.P.) .

Utjecaj teorije traume na književne studije ojačao je objavljivanjem eseja u zborniku koji je 1995. uredila Cathy Caruth pod naslovom *Trauma: Explorations in Memory*. Caruth promatra traumu kao događaj koji fragmentira svijest i onemogućuje izravnu jezičnu reprezentaciju. Teorija traume primjenjuje se i na memoare onih koji su preživjeli holokaust i na ratne veterane te na etnografske, etnofikcionalne, autoetnografske i autofikcionalne obrade teme seksualne, rodne i rasne individualne i grupne traume. Psihodrama s polazištima u Morenovoj teoriji i praksi (*Das Stegreiftheater* 1924) akcijska je metoda korištena u terapijskoj psihodrami, u kojoj sudionici koriste spontanu dramatizaciju, igranje uloga i dramsku samoprezentaciju kako bi istražili i stekli uvid u svoje živote, preispitali naučene i ustaljene obrasce reagiranja na poteškoće i pronašli alternativna rješenja što posebno dolazi do izražaja u pristupima gdje se pokazuje da psihodrama nije samo klinička metoda, već je za socijalne radnike i obrazovna prilika (usp. Kopnik i Cheung 2013). Suvremene teorije traume prepoznaju izvedbenost u samoj traumatskoj patnji i njenim simptomima ponavljanja, predstavljanja i ponovne izvedbe traumatskog događaja.

U ovome tekstu teorijski je okvir samo naznačen budući da sam se u prethodnim istraživanjima već bavila nasljeđem Morenovih ideja, Freudovim i Tauskovim pristupom traumi, a višekratno sam se navraćala i na dramatološke i režijske potencijale te problematike u knjizi *Kazalište srama* (2015). Iz toga razloga žarište mojeg interesa je ovdje prebačeno na dramske tematizacije traume. Iz korpusa novijeg hrvatskog dramskog pisma obrađujem *Nestajanje* Tomislava Zajeca (2023), a bavim se i dramaturškim učincima »vraćanja« psihodramskog u dramsko na primjeru *Dva i dvadeset* Lade Kaštelan (2015). Uvodno ću dati kratku argumentaciju primjenjivosti teme na odabrane dramske uzorke.

Tomislav Zajec i Lada Kaštelan, oboje izvođeni i nagrađivani pisci – poetički, tematsko-motivski i stilski su zasebni svjetovi, premda bi se za oboje moglo reći da su čvrsto ukotvljeni u dramaturškom zanatu, a da su i pedagoški osviještili, uvjetno rečeno, stilski neutralnu bazu dramskog pisma kako bi je prenijeli mlađim naraštajima. Zajec je i autor priručnika kreativnog pisanja pod naslovom *Pravila igre* (2012) u kojoj se za početnike razlažu temelji zanata u pronalasku ideje, tvorbi teme i uviđanju mogućnosti njena strukturiranja, te u izgradnji lika. S druge strane, Kaštelan je autorica koja je dugi niz godina, prije pedagoškog rada

na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, radila kao dramaturginja u HNK-u, u području koje unutar struke, popularno zovemo »dvoranskom dramaturgijom«. Iz tih, u dramaturškoj i pedagoškoj praksi čvrsto utemeljenih znanja, proizlazi jedno generičko obilježje koje ovo dvoje autora dijele, a za koje sam pronašla radni naziv koji samo naizgled u sebi sadrži oksimoronsku nespojivost. Ponudit ću naziv *postmoderni dobro skrojeni komad* u čijim temeljima se nalazi nešto što bih nazvala *traumom Freytagove piramide*, a može se prepoznati kroz analizu dramskih tekstova odabranih za ovu prigodu.

Prvo je važno napomenuti da *postdramsko*, na način na koji ga je argumentirao Lehmann (1999), može obuhvatiti i neke od dramaturško-kazališnih tektonskih pomaka koji su se dogodili u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, a kakvi su primjenjivi, ili djelomice primjenjivi i na dramsko pismo T. Zajeca i L. Kaštelan. Ipak, inzistirat ću na razlici postdramskog i postmodernog dramskog kako bih ustvrdila da T. Zajec i L. Kaštelan rade na polju *postmodernog dramskog teatra*, u smislu da ih ne zanima razvlašćenje dramskog; da ne tematiziraju niti nužno strukturnim odlukama upućuju na pad autoriteta dramske paradigme u kazalištu kao što to čine postdramski pisci i teoretičari postdramskog fenomena, te pisci skripta za izvedbu i tvorci protokola izvedbe u području takozvane dramaturgije izvedbe.

Nije to stoga što Zajec i Kaštelan ne vide parataksu u istoj mjeri u kojoj je vidi i Lehmann kad govori o postdramskom kazalištu, ustvrdivši da se kazališna sredstva nalaze u odnosu dehijerarhizacije i da iz toga proizlazi istovremenost znakova. Njih to jednostavno ne zanima jer im je težište na *dramaturgiji postmodernog stanja*, a ne na dramaturgiji postdramske kazališne forme. Moglo bi se to prikazati analizom različitih uzoraka iz njihova opusa, ali upravo idealno se oprimjeruje na odabranim dramama – Zajecovom *Nestajanju* i *Dva i dvadeset* Lade Kaštelan – jer se u tim dramama (iz različitih poetičkih polazišta i na različite autorske načine) zrcali tema u postupku i obratno, a tematizacija traume prisutna u oba dramska teksta najbolje se objašnjava u vezi s Lyotardovom *frazom-afektom*. Dakako, to je potrebno teorijski dovesti u vezu i s drugim Lyotardovim pojmovima među kojima se nalazi i *diferancija* (franc. *différance*, a uz nju i pojam *différend* sa »d« na kraju riječi umjesto »t« što zvuči isto, ali upućuje na razliku između *spornog* i *drugačijeg*). Na hrvatski je pojam preveden kao raskol, ali odnosi se na spor,

na nepomirivo u sučeljenosti diskursa koji ne vode rješenju kao što je nekad bilo moguće pronaći rješenje uz pomoć Hegelove dijalektičke trijade.

Prije nego što se približe posvetim smiješanju *afekt-fraze* u Lyotardov sustav mišljenja, vratit ću se nakratko tezi o *traumi Freytagove piramide* kao mojoj teorijskoj dosjetci u objašnjavanju *postmodernog dobro skrojenog komada*. Kod Lyotarda je postmoderna definirana iz nepovjerenja prema velikim povijesnim narativima i iz odbijanja nametnutog, dominantnog metanarativa. Kod pisaca poput Kaštelan i Zajeca kojima su dramaturški postupci dodatno osviješteni zbog toga što su profesionalci koji na akademiji uče mlađe naraštaje dramskih pisaca dramaturgiji kao profesiji – neprekidno valja razrješavati odnos zanatske podloge i osobnih poetičkih odabira. Može djelovati pomalo pretjerano, ali nećemo pogriješiti ako nazovemo *traumatskim* taj odnos koji se, s jedne strane, ostvaruje kao krojenje prema pravilima zanata naslijeđenog još iz antičke starine i poduprtog devetnaestostoljetnim, freytagovskim spajanjem točaka razvoja dramske radnje, dok se, s druge strane, na razini osobnog autorskog stila, i kod Kaštelan i kod Zajeca posuže za postmodernim postupcima koji paraju metanarativne funkcije dramskih žanrova.

Pounutrašnjene norme zapadnog kuturnog kruga na osnovi kojih se izgradio Freytagov³ piramidalni model dramskoga komada tvore neku vrst kulturnog nasilja nad individualnim stilom, totalizirajuće sheme koja podjarmljuje »male priče« i pokušava nad njima dominirati. U tome smislu su i Lada Kaštelan i Tomislav Zajec u isto vrijeme učitelji dramske tradicije i njezina maltretirana djeca. Naravno da to nije prigovor. Uostalom, to se na vrlo specifičan način vidjelo i kod Sarah Kane koja, mislim, nije bila postdramska autorica na isti način na koji su to bili

³ Usp. Gustav Freytag (1816. – 1895.) *Die Technik des Dramas* (1863). Točke razvoja dramske radnje ćemo skicirati: uvođenje radnje (protagonist u sebi pripadnoj sredini); napetost koja proizlazi iz prvog suočenja s antagonističkim silama: potenciranje kroz razvoj događaja vezanih uz junaka koji vode prema kulminaciji; kulminacija kao trenutak vrhunca uzbuđenja, nakon čega slijedi velika scena s glavnim junakom u središtu posljedice koje se presudno mijenja tijekom radnje; preokret u tijeku radnje i promjena junakove pozicije na lošije uz uspon radnje vezane uz antagonista; trenutak zadnje u nizu napetosti kad se ukazuje tračak nade u za junaka pozitivan rasplet; katastrofa kao tragičan rasplet u čijem je središtu tragika glavnoga junaka.

predstavnicu britanskog *In-Yer-Face* kazališnog izraza 90-ih godina dvadesetog stoljeća, premda ju je Aleks Sierz (2001) stavio na prvo mjesto u velikom trojcu u kojeg je osim nje ubrojio još Marka Ravenhilla i Antonyja Neilsona. Sam termin *In-Yer-Face*, izvorno preuzet iz sportskog konteksta, više je govorio o kazališnom prostoru gdje su se gledaoci osjećali neugodno, takoreći opasno blizu agresivnom događanju na sceni. Manje se pozornosti pritom pridavalo unutartekstovnim raskolima koji su, konkretno kod Sarah Kane, dramatološkom simulacijom auto-agresivnog djelovanja pokazivali prstom na jedan od mogućih smjerova u tvorbi prostora radikalne slobode. U tome smislu, čak i u analizi Sarah Kane – kad jednog dana dobijemo volju sagledati njezino dramsko pismo izvan kazališnog trenutka u kojem je stvarala i izvan okvira režijski privlačne pomodnosti koja je krajem 20. i početkom 21. stoljeća bila kopirana u Njemačkoj i drugim europskim zemljama – bilo bi korisno vratiti se Lyotardovom, svojevremeno dosta kritiziranom pojmu *fraze-afekta* (*la phrase-affect* u izvorniku), i vidjeti kako danas funkcionira, i to iz dramatološkoga motrišta. Možda bi to dalo rezultate i u analizi drama još nekih predstavnika *In-Yer-Face* poetike. Ovdje ću samo ukratko nastojati definirati *frazu-afekt* pa ću se vratiti tematizaciji traume i strukturaciji te teme u odabranim dramama Zajeca i Kaštelan.

Lyotard kao poststrukturalist ne može prihvatiti simplifikaciju svođenja sadržaja (pojava i događaja) na forme (načine na koji su događaji strukturirani). Sadržaj se ne može, tobože kauzalnim vezama, jednoznačno iščitati iz forme kao površinske manifestacije događaja. Lyotard vodi rat protiv totaliteta kao svih vrsta zatvorenih sustava, što izričito i kaže u *Postmodernom stanju* (1979). U *Libidinalnoj ekonomiji* (1993) ukazuje na *disimulaciju*: bavi se načinima na koji svaki sustav, npr. lingvistički, u sebi skriva druge sustave, singularnosti, afekte i intenzitete koji pokazuju nedosljednost ne samo u vezi sa sustavom kojem pripadaju, nego i između sebe. Sustav pokušava spriječiti promjenu i propisuje ograničenja za svoje elemente, ali što je ograničenje jače, to je veća mogućnost za *linije bijega* koje neprekidno pomiču značenje sustava jer, po Lyotardu, znakovni prostor je dinamičan prostor djelovanja pa se tu ne ostvaruju samo poveznice nego mogu postojati i prazni *intenziteti u egzodusu*.

Osim spomenutog, treba imati na umu, da su u Lyotardovom sustavu mišljenja idiomi vezani uz tijelo *egzistencije* nabijene afektima. Međutim, termin

fraza-afekt kod Lyotarda ne smijemo iz domene filozofsko-socijalne kritike (inicijalno inspirirane Freudovim teorijskim konceptima vezanim uz libido) olako prebacivati u domenu teorije afekata, ni onu koju bismo mogli nazvati teorijom političkih afekata, a nikako ni afekt-skript teoriju Silvana S. Tomkinsa⁴. Ne bismo taj pojam trebali vezati ni uz pokušaje uspostavljanja odnosa teorije žanrova i afektivnih stanja (npr. kao što Duncan Lucas povezuje žanr tragedije s afektom gađenja).

Pod *frazom* Lyotard ne podrazumijeva samo jezični iskaz nego i gestu i tišinu. Ali za razliku od kazališne izvedbe gdje čitav univerzum uzajamno povezanih fraza pretpostavlja određenu publiku sposobnu uspostaviti vezu s tim svemirom i tako proizvesti u određenoj mjeri očekivan emocionalni odgovor – *fraza-afekt* nema adresata ni anticipiranu poveznicu. Međutim, promišljanjem izvedbene umjetnosti ona ipak može zadobiti značaj. Dalo bi se, s određenom dozom naknadnog učitavanja u Lyotarda, ustvrditi da je *fraza-afekt* postojeća jedino u sklopu dramaturgije izvedbe kao pokušaj izvedbe mišljenja o nečemu što samo po sebi nije u domeni artikuliranog iskaza, što izmiče riječima. Ali, ako je riječ o nekoj vrsti dramaturgije mišljenja, tada tvrdim da ona počiva na *auto-tematizaciji traume* koja je nastala u trenu mimoilaženja izrecivog i neizrecivog, artikuliranog i neartikuliranog.

Pogledajmo kako to objašnjava sam autor pojma. *Fraza-afekt* je neartikulirana i Lyotard misli da upravo iz te osobine proizlaze neka njena izvanredna svojstva:

⁴ Tomkinsova teorija afekata tvrdi da emocionalni odgovori ljudskih bića na podražaje ulaze u kategorije koje se nazivaju »afekti«. Daljnjim razvojem te teorije dolazi do teorije scenarija. Osnovna jedinica analize za razumijevanje osoba u toj teoriji je scena i odnosi između scena, poredani skupovima pravila koje je definirao kao scenarije. Scenariji (skriptovi) su skupovi pravila za tumačenje, procjenu, predviđanje, proizvodnju ili kontrolu scena. Neki skriptovi su urođeni, ali većina je urođena i naučena. Naučeni skriptovi potječu iz urođenih, ali karakteristično radikalno transformiraju jednostavnije, urođene scenarije. Najraniji (neonatalni) promatrani scenarij je krik uznemirenosti pri porodu i mlataranje rukama i udovima, kao odgovor ili na pretjeranu stimulaciju promjene scene ili na pljesak po stražnjici. Tomkinsova teorija usložnjava se kroz mehanizme medija i skriptove s varijablama i alternativama, posjeduju modularnost (npr. sposobnost rekombinacije), hijerarhijske odnose skripta i podskriptova.

1. Ne dopušta da bude povezana prema pravilima bilo kojeg žanra diskursa; pojavljuje se, upravo suprotno, samo da bi mogla obustaviti ili prekinuti veze, kakve god one bile; 2. Fraza-afekt povređuje pravila žanrova diskursa; stvara štetu; 3. Ova šteta sa svoje strane ustupa mjesto nepravdi, jer se šteta koju je pretrpio diskurs može raspravljati unutar pravila, ali je argumentacija u svakom slučaju neprimjerena frazi-afektu, ako je istina da ne dovodi do nastanka žanra i ne otvara se argumentaciji. Tako se šteta (dommage) koju žanrovi diskursa trpe zbog fraze-afekta pretvara u nepravdu koju trpi fraza-afekt. Oformljena fraza i fraza-afekt mogu se »susresti« samo u mimoilaženju. Iz njihova raskola (franc. *différend*) proizlazi nanesena nepravda (franc. *tort*). Ako su artikulacija i neartikulacija nesvodive jedna na drugu, moglo bi se reći da je riječ o radikalno krivome. (Lyotard 2001: 235, prevela S. P.)

Neartikulirano signalizira samo osjet: zadovoljstvo i/ili bol. Fraza-afekt je istodobno i afektivno stanje zadovoljstva ili bola i znak toga stanja. Lyotardu je bitno napomenuti da Freud odvaja afekte od prikaza stvari ili riječi: da su afekti svjedočanstva, ali »svjedočanstva koja nikome ništa ne predstavljaju« (usp. Lyotard 2001: 236). Dok je primjere fraze-efekta držao u prostoru ljudske intime, malo tko se bavio tim pojmom izvan užeg kruga zainteresiranih filozofa, ali kad je Lyotard pokušao isti mehanizam djelovanja iskušati na poligonu dramaturgije društvenih izvedbi, konkretno na primjeru holokausta, primio je kritike.

U predavanju »Inarticulé ou le *différend* même« (1990), koje je poslije uvršteno kao dodatak temi »raskola« prethodno obrađenoj u knjizi *Le Différend* (1983), pa potom objavljeno postumno u *Misère de la philosophie* (Lyotard 2000) pod naslovom »La Phrase-Affect (D'un supplément au *Différend*)«, Lyotard tvrdi ovako:

Jedna ili više artikuliranih fraza mogu uzeti frazu-afekt kao svoj referent. Putem takvog referenta mogu izazvati zadovoljstvo ili bol: »spektakl ove bijede bio je nepodnošljiv«; I smjestiti ih u os odredišta: »ta mala primjedba vašeg prijatelja bila je dovoljna da se osjećam poniženo«. Tako je afekt atribuiran i adresiran na isti način kao kognitivno značenje. – Čini se da je ova transkripcija neizbježna, makar samo zato što je fraza-afekt neumjesna, nepristojna, pa čak i uznemirujuća u redoslijedu diskursa. Pokazalo bi se da su vaša radost, vaša patnja, usprkos svemu, došle same po sebi, da su bile

legitimne, da su uznemirile samo zato što se krivo shvatila njihova »logika«. Gotovo bi se moglo reći da fraza-afekt zahtijeva da se tako artikulira, pa čak i argumentira – kao da skandal koji iz diskursa pribavlja nije održiv. Diskurs se samo čini sposobnim poduprijeti neartikulirani i neargumentirani ostatak koji ostaje izvan njegova doseg. (Lyotard 2001: 236, prevela S. P.)

Fraza-afekt ima mogućnost da bude artikulirana (npr. u dramskom pismu Zajeca i Kaštelan) i da bude argumentirana (npr. u analizi ovdje odabranih drama), ali to je ostvarivo samo iz onoga što je u neprekidnom izmicanju; onoga što se, lyotardovski rečeno, svodi na *neargumentirani ostatak*. Taj ostatak je uznemirujući jer temelji svoju dramsku logiku na vanjskim manifestacijama traume čija unutrašnja bit izmiče logici. Umijeće Zajeca i Kaštelan je sadržano u tome da se – kod svakog od njih dvoje na potpuno različit način, ali jednako umješno – prevede neargumentirani ostatak traumatskog duševnog bola u dramski zaplet o nemogućnosti izražavanja traume.

Kod Zajeca je to – na jednoj, reklo bi se glavnoj liniji dramske radnje – pokriveno metaforom »igre nestajanja« koja iz pozicije žrtve pedofilije kao traumatskoga iskustva razvija efekt ponavljanja obrasca traumatskog događaja kroz »samo sam htio da nekog drugog boli, pa da mene prestane boljeti«. Na drugoj razini to je trauma u odnosu između roditelja (intelektualno priznatog i poznatog) i djeteta (koje se osjeća zapostavljeno, neshvaćeno, ili je doslovce zaboravljeno u automobilu gdje se skoro ugušilo, gotovo ubijeno iz očeva nehata).

Kod Lade Kaštelan tematizira se mogućnost ili nemogućnost katarze u psihodramskom postupku liječenja u grupi. Repliku: »Htjela sam, samo sam htjela da vidiš te prazne stolce, htjela sam da te boli da znaš da mogu bez tebe da mogu sama da sve mogu sama« – tu tipičnu repliku ponavljanja obrasca traume – izgovara Simona (kći poznatog kazališnog redatelja) u trenutku kad se transfer s voditelja gupe, profesora Blau, prenese u odsutnoga oca. Do lažne katarze dolazi kad, kao po psihodramskom priručniku, jedna od sudionica psihodramske grupe ponudi Simoni da preuzme ulogu svojega oca. Simona to i čini, dok Zdenka ulazi u njezinu, Simoninu ulogu, kako bi izvanjštinila i na taj način pokušala za Simonu izreći što ona nije u stanju: artikulirati njezino neartikulirano – izvesti Simononu traumatsku *frazu-afekt*.

Zdenka uzme stolac, postavi ga pokraj Profesora.

ZDENKA

Budi svoj tata.

Simona, nakon dugog oklijevanja, ipak ustane.

Sjedne u stolac. Zauzme, na stolcu, držanje tijela svog oca.

Zdenka se postavi u položaj iz kojeg je Simona maloprije govorila.

ZDENKA

Tata, jesi li znao? Jesi li znao koliko//

Koliko te//

Simona, u ulozi svog oca, kima glavom.

ZDENKA

I dalje u Simoninoj ulozi.

Reci mi.

Simona, u ulozi oca, ponovno potvrdno kima glavom.

Zdenka se digne, pokaže gestom Simoni da se vrati u svoj položaj. Zdenka sjedne u položaj Simonina oca.

ZDENKA

(U ulozi oca.)

Znao sam, Simona.

Znao sam koliko me/

Simona jecajem prekine rečenicu, Zdenka joj prilazi.

Simona joj se baci u zagrljaj. Zdenki – svom ocu.

Simona još malo plače, u zagrljaju, zatim se smiri.

Ostanu zagrljene.

Na podu, pokraj Profesora.

Kao neka obitelj. (Kaštelan: 2015: 100-101)

Uznemirujući *neargumentirani ostatak* Simonine afekt-fraze preveden je u gestu zagrljaja, a zatim opet u *afekt-frazu* krikova i jecaja koje, na kraju drame, Lada Kaštelan ipak nastoji interpretirati u smjeru pozitivnog katarzičnog učinka – napisavši u didaskaliji da su neartikulirani zvuci bola kod Simone srodni zvukovima kao kad se osoba »tek uči plakati«.

Svali se na pod, blizu Profesora, i počne plakati, prvo bezglasno, cijelim tijelom, mješavinom bijesa i očaja, zatim počne puštati krikove i jecaje – kao da se tek uči plakati. (Kaštelan 2015: 121)

Promotrimo kako je srodna tema obrađena kod Zajeca. Iznevjereno povjerenje osobe koja je trebala ostati u poziciji moralnog i pedagoškog autoriteta dovodi do ponavljanja obrasca nasilja. Pa tako u žrtvi, gluhome dječaku koji je sazio u naizgled funkcionalnog oca obitelji, dovodi prvo do zanemarivanja vlastitog novorođenog sina, gotovo podsvjesnog ubojstva iz nehata, a na koncu i do ubojstva zlostavljača, ostarjelog profesora.

Obračun s roditeljskim autoritetom – ovaj put kao intelektualno sljedništvo i izdaja toga sljedništva – događa se u drami Lade Kaštelan, ali i kod Zajeca, također i po ženskoj liniji iskazuje se kroz odnos kćeri Tee prema majci Vjeri. Emocionalna okrutnost utkana je u naglašeno intelektualistički dijalog:

TEA: Nemam ja problem s estetikom, nego s ideologijom koja se sakrila iza nje. Iza Schillera i –

VJERA: Schielea, ako već hoćeš. I mila, ideologija je idealan alat za osporavanje estetike.

TEA: Ali što je estetika bez ideološkog pozicioniranja? Znaš što?

VJERA: Zašto se ja uopće sad branim

TEA: Majka bezličnog kozmopolitizma.

Vjera se nasmije. (Zajec 2023: 201)

U drami Lade Kaštelan bore se dva stava: s jedne strane je lyotardovski koncept *fraze-afekta* kao onoga traumatski neartikuliranog i prešućenog, čemu treba pridodati i bolnu hiperartikuliranost (kao drugu stranu Janusova lica šutnje) koja neumjesnošću i nepristojnošću uznosi nemir u redosljed diskursa i vodi ga na tanku granicu skandala. S druge strane, razvija se psihodramska ideja da je čovjek u svojoj biti kreativno biće koje se nikako ne može promatrati izolirano nego uvijek iz uronjenosti u međuljudske odnose u kojima igra različite uloge. Je li Profesorova smrt inscenacija samoubojstva s katarzičnom funkcijom, ili je to nesretan stjecaj okolnosti koji intervenira u naizgled skladnu grupu ljudi koji su pristali na pravila psihodramske igre? U svakom slučaju, ta iznenadna okolnost pojavljuje se poput drevnog motiva ulaska Smrti u Arkadiju – *Et in Arcadia ego*

(I u Arkadiji ja) – pouka je koju izgovara Smrt u prvome licu. Učitelji psihodrame uobičajeno će tvrditi da spontanost i kreativnost mogu biti poljuljani ili zamrznuti usred traumatičnih iskustava ili nedostataka u odnosima, ali su i dalje prisutni i moguće ih je oživjeti i ponovno osvijestiti, te da se čovjek u psihodramskom procesu oslobađa tvrdokornih obrazaca uloga i struktura razvijanjem kreativnosti i spontanosti, razvijajući pritom nove oblike ponašanja i odnosa koji su ključ kvalitetnijeg života. No je li to baš tako? U jednome sloju radnje ključ se doslovce zaglavio i vrata se ne mogu otvoriti. Metafora psihodramskog ključa se depetrificirala u doslovnost koja je, nadalje, dramaturškom vještinom i autoričinim autoironijskim potezom, sasvim neočekivano, otvorila (namjerno neiskorišten) prostor za čitav spektar žanrovskih mogućnosti zapleta katastrofe, od onih koji nemogućnost otvaranja vrata smještaju u okvire scenarija što nudi svoje odgovore u žanrovskim općim mjestima filma katastrofe, ili znanstvene fantastike, ili čak folklorne mistike vezane uz simbol mjeseca. Tu bismo zaseban odvojak teksta (za što ovom prigodom nema mjesta) mogli posvetiti intertekstualnim i intermedijalnim referencama kojih, uzgred rečeno, ne nedostaje ni kod Zajeca.

U Zajecovoj drami, osoba koju se zove Mladićem s ekrana traži društvo, reklo bi se muško društvo preko društvenih medija, ali zapravo želi pronaći svjedoka za konačni obračun s vlastitom sjenom. Na internet postavlja enigmatičnu poruku koja iz metafore nestajanja i reference na spaljenu zemlju skriva stvarnu lokaciju djetinje traume. Javlja se Marko koji, fatalno privučen lozinkom dijeljene traume odgovara na virtualni izazov još jedne pedofilske žrtve:

MARKO: Tražim nekoga tko je nestao na spaljenoj zemlji.

DEČKO S EKRANA: Da, da, to sam ja, braco moj. To sam ja napisao. Samo to. Tražim nekog tko je nestao na spaljenoj zemlji. Ništa više, samo to. Samo to. Svako malo ja to pustim negdje na mrežu, Instagram, Facebook, Twitter, pizde materine, kao neki signal iz prošlosti. Ili iz budućnosti, ne znam. Jebeni svjetionik, samo ovaj ne daje svjetla. Nitko se ne može pronaći, nema puta, nema izlaza, zašto si se javio?

MARKO: Ja sam prvi?

DEČKO S EKRANA: Da, da. Nitko drugi, nitko dosad, ponekad mi se čini da je sve to jebeno uzalud, ali sam se cijelo vrijeme nadao da ipak nije, a onda si se ti javio. Ti si se javio. Ti znaš što je nestajanje i gdje je spaljena zemlja.

MARKO: *Znam.*

DEČKO S EKRANA: *Ti znaš. Jebote. Kad si bio tamo?*

MARKO: *Prije dvadeset godina. S jedanaest. (Zajec 2023: 211)*

U njihovom kratkom medijatiziranom i seksualiziranom odnosu nije toliko važno naći nekoga tko je prošao isto traumatično iskustvo. Razgovor o tome iskustvu ostaje neartikuliran čak i za one koji su prošli kroz istu igru nestajanja. Bitno je biti promatran dok se izvodi *fraza-efekt* samoubojstva pred svjedokom koji nikad nije prestao biti »ranjivi svjedok« jer nije prerastao djetinju traumu. Čak i oni koji su traumatiziranima najbliži zapravo pridonose traumi voljenih, nehotice je pojačavaju skandalom pogrešnog tumačenja promatranih *fraza-afekata*. Iz čiste ljubavi promašuju metu: tumačenje tuđeg bola pretvara se u gestu koja grli ono što je već izmaknulo ili, kao što bi rekao Lyotard: »Diskurs se samo čini sposobnim poduprijeti neartikulirani i neargumentirani ostatak koji ostaje izvan njegovog dosega« (Lyotard 2001: 236). Potkrijepit ću to cijelim ulomkom iz monologa kojim Baka opravdava Markovo zaboravljanje njegovog vlastitog sina, uzrastom još bebe, u zaključanom automobilu:

BAKA: Bilo bi puno bolje da mi, ljudi, ne pamtimo ništa. Barem ja tako mislim. A možda sve ono ružno baš treba zapamtiti do posljednjeg detalja, samo da bi se napravilo mjesta za ono lijepo. Jer sjećanje nije stvar naše svjesne odluke. To je mala mašinicica prepuna još manjih kratkih spojeva. Aktiviraj jedan i zaboravit ćeš mobitel ili ključeve. A onda neki drugi i zaboravit ćeš tko si. A kod stvari koje su poznate i svakodnevnne, jednostavno uključiš autopilot. Svjesni zaborav i rutinsko odrađivanje života. I zato se ponekad ne možeš sjetiti kako si stigao s jednog mjesta na drugo. Znaš da si krenuo. Znaš da si stigao. Ali između? Ništa. Barem ja tako mislim. A svaki sat umora i svaki komadić napora guraju te sve dublje prema rutini i prema zaboravu. To nema nikakve veze s ljubavlju. Ili brigom. Ili odgovornostima. To je samo prekinuta mehanika, kompjutorski program u nama koji je prebrisan od umora, a nije bilo vremena da se ponovno ispiše novi. I zato si ga ostavio u autu. Što god drugi rekli, jednostavno je zaspao u svojoj sjedalici, utihnuo samo na trenutak i nestao iz tvog upisanog programa. A ti si izašao i zaključao vrata. Kad bi barem zaborav učinio da se tako prebrišu sve one nepotrebne stvari

koje stalno vučemo za sobom kao vreće. Da imam to u sebi, sigurno bih te zagrlila. Ovako šutim i samo te promatram. U tebi je nešto tako toplo da privlači poput sunca, ali to je toliko duboko unutra da zapravo ne čini ništa drugo nego otapa tebe samoga. Pretvara te u čovjeka koji nestaje. Jede te iznutra i teško da će ikad prestati. Postoji nešto neobično slatko u vlastitom nestajanju. Barem ja tako mislim. (Zajec 2023: 202).

U Zajecovoj drami trauma ne može biti pobijeđena. Afekt dobiva kognitivno značenje samo kroz pokušaj razumijevanja mehanizma u kojem trauma preživljenih izaziva osjećaj krivnje. To je još jedan od primjera za koji sam pred skoro deset godina skovala naziv »kazalište srama«. Ta sintagma (za koju sam dobila poticaj u Agambenovom djelu *Ono što ostaje od Auschwitza. Arhiv i svjedok*) odnosi se na dramaturgiju »mjesta događanja nemogućeg«; na dramatizaciju nemoći svjedočenja i na izvedbu tišine onih koji su iskusili tihi sram od toga što su ljudi i koji su – da parafraziram Agambena – potisnuvši vezu s političkom snagom u kojoj žive, dopustili da taj sram nahrani njihove misli i stvori početak revolucije i egzodusa kojemu se jedva naslućuje kraj. Međutim, snaga dramskoga glasa, čak i kad tematizira sram zbog nemogućnosti svjedočenja traumatskog iskustva, najviše dolazi do izražaja u prostoru intime, izvan arene političkih zbivanja, tamo gdje se neargumentirani ostatak afekt-fraze još može – barem potencijalno – prevesti u jednostavnu gestu zagrljaja.

BIBLIOGRAFIJA

- Agamben, Giorgio. 1998. *Quel che resta di Auschwitz L'archivio e il testimone Remnants of Auschwitz*. Bollati Boringhieri, Torino
- Agamben, Giorgio. 2008. *Ono što ostaje od Auschwitza Arhiv i svjedok* (Homo sacer III). Prev. Mario Kopic. Antibarbarus, Zagreb.
- Caruth, Cathy (ur.). 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. The John Hopkins University, Baltimore and London Press.
- Eder, David Montague. 1917. *War-Shock, the Psycho-Neuroses in War*. William Heime-mann, London.
- Freud, Sigmund. 1914. »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II«, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 2 (6), str. 485-91.

- Freud, Sigmund. 1923. *Jenseits des Lustprinzips*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien, Zürich.
- Freud, Sigmund. 1937. »Konstruktionen in Der Analyse«, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 23 (4), str. 459-69.
- Freytag Gustav. 1863. *Die Technik des Dramas*. S. Hierzel, Leipzig.
- Kaštelan, Lada. 2015. »Dva i dvadeset«, u: *Dva i dadeset/ Projekcije*. Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 7-108.
- Konopik, Debra A. and Cheung Monit. 2013. »Psychodrama as a Social Work Modality«, *Social Work*, vol. 58, br. 1, str. 9-20.
- Lehmann, Hans-Thies. [1999] 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. Kiril Miladinov. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Lucas, Duncan A. 2018. *Affect Theory, Genre, and the Example of Tragedy. Dreams We Learn*. Palgrave Macmillan, London.
- Lyotard, Jean-Francois. 1973. *Des dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Éditions, Paris.
- Lyotard, Jean-Francois. 1979. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris.
- Lyotard, Jean-Francois. 1982. *Le Différend*, Minuit, Paris.
- Lyotard, Jean-Francois. 1993. *Économie libidinale*, Minuit, Paris.
- Lyotard, Jean-Francois. 2000. »La phrase-affect: d'un supplement au 'Differend'«, u: *Misere de la philosophie*. Galilée, Paris, str. 43-44.
- Lyotard, Jean-François. 2001. »The Phrase-Affect (From a Supplement to the Differend)«, prev. Keith Crome, *Journal of the British Society for Phenomenology*, 32, 3, str. 234-241.
- Moreno, Jacob Levy. 1924. *Das Stegreiftheater. Ein Regiebuch für Stegreifspiele*. Verlag des Vaters / Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.
- Petlevski, Sibila. 2015. *Kazalište srama. Novoteatrološki ogledi*. Leykam international, Zagreb.
- Sierz, Aleks. 2001. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber & Faber, London.
- Tausk, Viktor. 1916. »Diagnostische Erörterungen auf Grund der Zustandsbilder der sogen. Kriegspsychosen«. *Wiener med. Wochenschr*, br. 37 und 38 ex 1916; engl. prijevod u: Tausk, Victor. 1969. »Diagnostic Considerations Concerning the Symptomatology of the So-Called War Psychoses«, *The Psychoanalytic Quarterly*. 38, 3, str. 382-405.
- Tomkins, Silvan S. 1979. »Script Theory: Differential Magnification of Affects«, *Nebraska Symposium on Motivation 1978. Human Emotion*, ur. Herbert E. Howe, Jr and Richard A. Dienstbier. University of Nebraska Press, Lincoln, NE.
- Tomkins, Silvan S. 1962. *Affect Imagery Consciousness: Volume I, The Positive Affects*. Tavistock, London.

- Tomkins, Silvan S. 1963. *Affect Imagery Consciousness: Volume II, The Negative Affects*; Tavistock, London.
- Tomkins, Silvan S. 1991. *Affect Imagery Consciousness Volume III. The Negative Affects: Anger and Fear*. Springer, New York.
- Zajec, Tomislav. 2012. *Pravila igre – Od prve ideje do prvog dramskog teksta*. VBZ, Zagreb.
- Zajec, Tomislav. 2023. »Nestajanje«, *Kazalište*, sv. XXVI, br. 93/94, str. 195-224.

TRAUMA: THE PHRASE-AFFECT IN CROATIAN DRAMA

Abstract

In this text, the theoretical framework is only indicated, since in previous research we have already dealt with the legacy of Moreno's ideas, Freud's and Tausk's approaches to trauma, and we have also repeatedly referred to the dramaturgical and directorial potentials of this issue in *Kazalište srama* (Petlevski 2015). For this reason, the focus of our interest here has shifted to thematizations of trauma in drama. From the corpus of recent Croatian dramatic writing, we examine Tomislav Zajec's *Nestajanje* (2023), and we also deal with the dramaturgical effects of »returning« the psychodramatic to the dramatic, using the example of Lada Kaštelan's *Dva i dvadeset* (2015). In Lyotard's system of thought, idioms related to the body are existences charged with affects. However, the term phrase-affect in Lyotard should not be lightly transferred from the domain of philosophical-social criticism (initially inspired by Freud's theoretical concepts related to libido) to the domain of the theory of affects: neither to the theory of political affects, nor the affect-script theory of Silvan S. Tomkins. The phrase-affect has the possibility of being articulated (e.g. in the plays of Zajec and Kaštelan) and of being argued (e.g. in the analysis of the plays selected here), but this is only possible from that which is in constant evasion and which, in Lyotardian terms, is being reduced to an unargued residue. This »residue« is disturbing because it bases its dramatic logic on the external manifestations of trauma whose inner essence escapes logic. The dramaturgical skill of Zajec and Lada Kaštelan lies in the fact that in the plays of these Croatian writers, the unargued residue of traumatic mental pain is translated – equally skillfully, although in different ways – into a dramatic plot about the impossibility of expressing trauma.

Key words: the phrase-affect; Croatian drama; Kaštelan; Lyotard; Zajec