

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.


Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.37.2.11>

Marijana Jeleč, Iris Spajić, Mia Zeko Panić

DISFUNKCIONALNOST OBITELJI I TRANSGENERACIJSKI PRIJENOS TRAUME U UBIJ SE, TATA MONIKE HERCEG I OSTANAK HANE KONSA*

dr. sc. Marijana Jeleč, Sveučilište u Zadru, Odjel za germanistiku
mjelec@unizd.hr  <https://orcid.org/0000-0002-8881-3975>

dr. sc. Iris Spajić, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet
ispajic@ffos.hr  <https://orcid.org/0000-0002-3435-9543>

Mia Zeko Panić
miazeko7@gmail.com

prethodno priopćenje

UDK 821.163.42.09-2Herceg, M.
821.163.42.09-2Konsa, H.

rukopis primljen: 14. rujna 2025; prihvaćen za tisak: 15. prosinca 2025.

Estetski odgovori na ekološke, političke, društvene i egzistencijalne krize na makro, ali i mikro razini, oblikuju tematski horizont recentne književne produkcije. Navedeno potvrđuju i tekstovi koji su još potkraj 20. stoljeća anticipirali zaokret prema narativima kolektivne i individualne ranjivosti. Unutar takvog diskursa, obitelj se ni u suvremenoj hrvatskoj drami ne prikazuje kao stabilizacijska jedinica društva, nego kao mikrokozmos krize i mjesto duboko ukorijenjenog nasilja. Obitelj kao utočište u dramama Ubij se, tata Monike Herceg i Ostanak Hane Konsa ne postoji, već je prikazana kao

* Ovaj je rad nastao u okviru Uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost.

hermetični sustav u kojem trauma i nasilje postaju predmeti nasljeđa. U tim se tekstovima ne traži pomirenje. Umjesto toga prikazuje se nemogućnost nadvladavanja naslijeđenih obrazaca. Obje su drame strukturirane oko likova odrasle djece – kod Herceg je riječ o trojici sinova, dok se kod Konse pojavljuju brat i sestra. Herceg tematizira toksičnu muškost kroz patrijarhalni model nasilnog oca i nemoć sinova pred njegovim autoritetom, dok Konsa dekonstruira majčinstvo prikazujući ženu kao nositeljicu moći i autoritet. Kroz retrospektivne scene i introspektivne monologe propituje se sam temelj roditeljske figure, razotkrivaju se slojevi obiteljske disfunkcionalnosti, rodne rigidnosti i manifestacije nasilja. Polazeći od teorijskih okvira koje su postavili Aleida Assmann, Carsten Gansel, Meera Atkinson, Judith Butler i Cathy Caruth, ovaj rad po prvi puta analizira navedene drame kroz prizmu transgeneracijske traume, rodne normativnosti i disfunkcionalnih obrazaca obiteljskih odnosa. Metodološki pristup temelji se na komparativnoj analizi tematskih, strukturnih i narativnih obilježja.

Ključne riječi: *suvremena drama; Monika Herceg; Hana Konsa; transgeneracijska trauma; kriza; nasilje*

1. Uvod

U suvremenoj europskoj književnosti pojavnosti krize, primjerice ekološke, zdravstvene, socijalne, političke ili ekonomske, zauzimaju središnje mjesto, što potvrđuju brojne recentnije studije (Frie/Meier 2014; Trexler 2015; Gansel 2020; Nagel 2021; Betz/Bosančić 2021; Wolting 2022; Baar/Maier 2022), ali i radovi nastali na prijelazu u novo tisućljeće koji su anticipirali tematski i estetski zaokret u književnosti (Gross 1994; Huntington 1996; Kaldor 2000). Književnost u tom kontekstu ne djeluje samo kao mjesto artikulacije krize i kritičke reinterpretacije stvarnosti, već i kao oblik suočavanja sa stvarnošću. Suvremena drama, kao specifični književni i izvedbeni oblik, također reagira na poremećaje u društvu i nerijetko to čini kroz prikaz intimnog prostora obitelji u kojem se prelamaju osobne i kolektivne traume.

Obitelj, kao temeljna zajednica u svim društvima, ima svoje funkcije, pravila, načine komuniciranja te načine suočavanja s određenim krizama i njihovim rješavanjem (Štalekar 2010). Pojam obitelji ne označava samo fizički i psihosocijalni prostor koji dijele njezini članovi, već i mjesto razvijanja osjećaja pripadnosti te oblikovanja identiteta. Istovremeno, obitelj može biti poprište traumatskih iskustava koja se prenose generacijski i destabiliziraju kolektivni i individualni identitet. Osjećaj pripadnosti obite-

lji, podrška, razumijevanje i suosjećanje ključni su u prevladavanju trauma i kriza u obitelji (Britvić 2010), dok njihov izostanak otvara prostor za mehanizme šutnje i zaborava koji, umjesto ozdravljenja, proizvode (nesvjesni) prijenos traume na nove generacije.

Teorija traume, kako je tumači Cathy Caruth, definira traumu kao ranu nanesenu umu (1996: 16), što se razlikuje od izvornog tumačenja traume kao fizičke ozljede, dok Meera Atkinson (2015) naglašava njezinu transgeneracijsku dimenziju, uvodeći pojam cikličkog proganjanja (*cyclical haunting*) za kružno proživljavanje traume kroz generacije (Atkinson 2015: 61). Da bi se razumjela važnost traume u interpretaciji prijenosa i odnosa unutar neke zajednice, napose obitelji, potrebno je osvrnuti se na tumačenje traume Aleide Assmann koja traumu promatra kao psihičku ranu koja se prenosi unutar zajednice, ali je definira i kao proces u kojem se izmjenjuju zaborav, šutnja ili naknadno sjećanje (Assmann 2006: 26). Iako njezin istraživački interes dominantno obuhvaća traume koje (pre)nose žrtve rata i koje pogađaju širi kolektiv, spomenuti mehanizmi mogu se prepoznati i u manjim društvenim jedinicama kao što je obitelj. Unutar obiteljskog konteksta obrambeni mehanizmi zaborava i šutnje aktiviraju se s ciljem prevladavanja traumatskog iskustva. Međutim, to ipak rezultira nesvjesnim prijenosom tereta traume na sljedeću generaciju i trauma persistira dulje vremensko razdoblje. Taj je fenomen od početka 21. stoljeća osobito često tematizirala književnost njemačkog govornog područja. Naime, suočavanje s prošlošću sastavni je dio njemačke, ali i austrijske kulture sjećanja (Assmann 2006), a tako i književnosti koja pokazuje neučinkovitost zaborava i šutnje u prevladavanju prošlosti i ističe da ono započinje tek suočavanjem i dijalogom. U suvremenoj hrvatskoj drami sjećanje posredovano kroz obitelj, međugeneracijski prijenos i nasljeđe traume predstavljaju prepoznatljive teme i ne pojavljuju se kao međusobno suprotstavljeni fenomeni, nego kao isprepleteni procesi, što se može sagledati i u svjetlu koncepta postsjećanja (*postmemory*). Razvila ga je Marianne Hirsch na izmaku 20. stoljeća kako bi opisala način na koji se sjećanja prenose na sljedeće generacije i povrh toga pokazuje kako nova generacija traumatična iskustva prethodnih generacija može internalizirati do te mjere da ona postaju dijelom njezina identiteta (2008: 103). Na tragu tog koncepta, treba istaknuti da se unutar obitelji ne prenose isključivo sjećanja, već i određeni obrasci ponašanja, traume i unaprijed dizajnirane strategije prevladavanja trauma.

Dodatnu dimenziju analizi disfunkcionalnosti obitelji i transgeneracijskog prijenosa traume pruža model stupnjevanja tzv. smetnja (*Störung*)

prema Carsten Ganselu, koji opisuje dijakrono (pro)padanje kolektiva tj. društva, grupe, obitelji te kolektivne i subjektivne identitete kroz tri stupnja: početna smetnja (*Störung*), potres (*Verstörung*) i uništenje (*Zerstörung*). U kontekstu kolektivnog sjećanja i traume, Gansel tumači jačinu smetnje kao pokazatelj disbalansa. Svaka se inicijalna smetnja (npr. šutnja ili nasilje) pretvara u kroničnu krizu koja se prenosi generacijski i destabilizira zajednicu, reproducirajući destruktivne obrasce bez razrješenja.

Suvremena književna produkcija u Europi već dugi niz godina otvara prostor za propitivanje dinamike obiteljskih odnosa, prikaz napetosti između proživljenog i naslijeđenog te osobnog i kolektivnog, pri čemu obitelj postaje ambivalentan prostor, odnosno istovremeno izvor sjećanja i mjesto pripadnosti, ali i mjesto trajne ranjivosti i konflikta, pa i destrukcije.

U hrvatskoj drami posljednja tri desetljeća obitelj sve češće zauzima središnje mjesto dramaturške analize. Početkom devedesetih godina prošlog stoljeća obitelj se profilira kao simbolički prostor u dramama *Mrtva svadba* (1991) Asje Srnc Todorović, *Posljednja karika* (1994) Lade Kaštelan, *Atentatori* (1999) Tomislava Zajeca, *Bakino srce* (1999) Ivana Vidića, a ta se tendencija nastavlja i u 21. stoljeću s dramom *Dirigent* Dore Delbianco iz 2001. ili *Prije sna* Lade Kaštelan iz 2004. Ljubić ističe da se obitelji u suvremenim hrvatskim dramama pridaje velika važnost i da je najčešće prikazana kao „žrtva loših gospodarskih i političkih uvjeta“ (Ljubić 2015: 168), što implicira da obiteljske odnose oblikuju i vanjski čimbenici. Tako na prijelazu u 21. stoljeće prevladava broj dramskih djela u kojima se zrcali utjecaj društvene zbilje na kompleksan, ali i fragilan obiteljski mikrokozmos, kao što je to u drami *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića objavljenog 2002., a navest se mogu i druge drame, poput *Jug II* Davora Špišića iz 2003., *Posmrtna trilogija* iz 2005. i *Balon Mate* Matišića iz 2009., *Dolina ruža* Ivana Vidića iz 2010., *Moj sin samo malo sporije hoda* Ivora Martinića iz 2011. ili *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca iz 2014. godine. Na to je ukazalo i 25. izdanje Krležinih dana, kao i zbornik radova koji je tom prigodom objavljen pod naslovom „Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu“ (2015). Premda naslov zbornika s uvođenjem dva oprečna pojma ukazuje na različite prostorne okvire – obitelj navodi na promišljanje o društvu u malom, dok globalizacija sugerira širi, javni prostor – radovi iz zbornika istražuju kako se unutar tog kompleksnog konteksta između mikro- i makrokozmosa pozicionira suvremena hrvatska drama. Tako primjerice Ljubić (2015: 162–168) ističe da suvremena hrvatska drama sve manje prikazuje obitelj kao konzervativnu jezgru društva, a sve više kao di-

namičan prostor u kojem su vidljive promjene u odnosima unutar obitelji i promjene u ulogama, zbog čega se propituje budućnost obitelji kao institucije.

U tom se kontekstu javljaju glasovi hrvatskih dramatičarki poput Monike Herceg i Hane Konsa. Naime, u drami Monike Herceg *Ubij se, tata* objavljenoj u 2022. godini u istoimenoj zbirici drama, i u drami Hane Konsa *Ostanak* objavljenoj 2023. u dramskom zborniku *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2022.* obitelj se razotkriva kao mjesto (auto)destrukcije. Oba dramska teksta posređuju svijet u kojemu obitelj nije utočište, već mjesto nasilja, trauma, boli i nerazumijevanja. Ovim je dramama zajedničko da prikazuju likove odrasle djece kao žrtve ili pasivne svjedoke nasilja, nemoćne da sami prevladaju naslijedene traume i prekinu destruktivne obrasce ponašanja. Posredstvom strukturalnih i narativnih tehnika poput introspektivnih monologa i retrospektivnih scena, otkrivaju se uzroci i prate se simptomi disfunkcionalnosti obitelji, ali problematiziraju i rodne uloge i društvena očekivanja. U tom kontekstu relevantna je i teorija rodne performativnosti Judith Butler, koja ističe da se rod „ne posjeduje“, već se „izvodi“, čime se destabilizira podjela na muško i žensko te otvara prostor za propitivanje normativnih uloga unutar obitelji (Butler 1999). U drama *Ubij se, tata* i *Ostanak* upravo se kroz narativne strategije i konstrukciju likova razotkrivaju ti mehanizmi rodne normativnosti, pri čemu se likovi opiru ili podliježu društvenim i obiteljskim očekivanjima, s posljedicama koje Štalekar (2010: 246) pripisuje disfunkcionalnim obiteljima u kojima, između ostalog, nailazimo i na majku zlostavljačicu. Tako upravo drama *Ostanak* razotkriva kako se moć i nasilje ne vežu isključivo uz muškost kao što prikazuje drama *Ubij se, tata*. I žena može biti nositeljica nasilja ako zauzme poziciju moći i dominantnog subjekta unutar svog sustava, dok je muškarac taj koji je podređen. Cilj je ovog rada pokazati kako suvremena hrvatska drama otvara prostor za propitivanje složene dinamike obiteljskih odnosa, međugeneracijskog prijenosa traume i njezinog destruktivnog utjecaja na oblikovanje identiteta i veza unutar obitelji. U okviru teorijskih okvira iz područja teorije traume, međugeneracijskog prijenosa i kulture sjećanja, rad istražuje na koji način drame *Ubij se, tata* i *Ostanak* artikuliraju obiteljsku krizu, nasilje, posredovani prijenos traume i internalizaciju rodni normi, kako kroz strukturu i naraciju, tako i kroz konstrukciju likova i njihovih međusobnih odnosa. Rad dodatno istražuje izostanak dijaloga kao dramaturšku i narativnu strategiju koja istovremeno reflektira otuđenost unutar obitelji i simbolizira proces postupnog raspada obiteljske zajednice

te posredno ilustrira posljedice traume i kontinuitet obiteljske disfunkcionalnosti.

2. Patrijarhalna obitelj kao prostor konflikta u drami *Ubij se, tata*

Drama Monike Herceg *Ubij se, tata* nagrađena je drugom nagradom za dramsko djelo „Marin Držić“ za 2020. godinu te je dvije godine kasnije objavljena u sklopu istoimene zbirke drama. U središtu radnje drame nalazi se nuklearna obitelj čiji su članovi otac, majka i tri sina. Već je iz prve scene u didaskalijama „*Obitelj kao obitelj. Ponor kao ponor*“ (Herceg 2022: 9), kao i samog opisa likova koji prethodi drami vidljivo da se radi o disfunkcionalnim pojedincima, a samim time i disfunkcionalnoj zajednici. Otac je opisan kao osoba koja se većinu vremena pokušava ubiti otkako se otrijeznio, obolio i ostario, Majka kao osoba koja većinu života nastoji preživjeti, Najstariji i Srednji sin kao najveći tereti samima sebi, a Najmlađi sin kao zadnja tišina. Dramska je radnja fragmentirana te se sadašnjost isprepliće s prošlošću, pri čemu se retrospekcija istovremeno koristi kao uvid u disfunkcionalno funkcioniranje obitelji za vrijeme djetinjstva sinova te refleksija, odnosno svojevrsan obračun sinova s Ocem za koji oni *en face* u sadašnjosti nisu voljni ili sposobni. Retrospektivne scene ključne su za razumijevanje disfunkcionalnosti obitelji jer pokazuju da je sadašnjost neraskidivo vezana uz prošlost, a svaka nova scena otkriva slojeve traume koji onemogućuju pomirenje. Korištenje retrospektivnih i introspektivnih fragmenata pritom nije samo narativna tehnika, već i dramaturški postupak koji stvara dojam zatvorenog kruga – prošlost ne prestaje nahrupljivati u sadašnjost, čime se onemogućuje mogućnost bijega. Promatrana iz perspektive teorije Aleide Assmann, obitelj u drami funkcionira kao mikrozaednica u kojoj se trauma ne razrješava, već cirkulira između zaborava, šutnje i fragmentiranog prisjećanja, pri čemu odsutnost otvorenog dijaloga dugoročno destabilizira i kolektivni i individualni identitet njezinih članova. Ovakva dramaturška struktura može se tumačiti i u skladu s teorijom traume Cathy Caruth, prema kojoj se traumatsko iskustvo ne može integrirati u linearnu naraciju, već se vraća u obliku ponavljanja i zakašnjelog prisjećanja, čime sama forma drame postaje izraz traumatskog iskustva.

Retrospektivni elementi jasno ukazuju na to da se u obitelji radi o patrijarhalnom ustroju u kojem autoritarni Otac vodi glavnu riječ, dok Majka biva prikazana kao drugotna, što potvrđuje monolog Najstarijeg sina: „Bila

je metla. Bila je krpa. / Bila je mašina za veš. / Ili ruka koja taj veš pere. / Bila je stroj za rađanje. [...] Nije mogla biti mama. / Nije smjela. / Meso. / Meso koje se tuče. / Meso na kojem se ostavlja bijes. / Meso koje je tu da šake izgube svoju napetost.“ (ibid.) Osim što monolog pokazuje kako je Majka svedena na objekt, prisiljena raditi, trpjeti i podčiniti se dominantnom Ocu, on ukazuje i na prisutnost (fizičkog) nasilja koje se kroz dramu provlači kao lajtmotiv te ukazuje na to da obiteljsko nasilje pogađa sve članove i ostavlja ih u nemoći i šutnji. Ovakva objektivizacija majke svodi je na „funkciju“ u kućanstvu, a ne na subjekt s vlastitim identitetom, čime drama prikazuje rodnu asimetriju moći unutar patrijarhalnog modela. Djeca, prije svega, bivaju žrtvom psihičkog i emocionalnog nasilja, kako kao prisilni pasivni promatrači nasilja koje Otac vrši nad majkom, tako i kao žrtve brojnih uvreda kojima ih Otac pokušava ukalupiti u okvire muškosti, pri čemu oni moraju biti jaki i ne pokazivati emocije:

OTAC: Samo si ih razmazila. Ništa ne znaju. Kakvo je to muško. Nikakvo. Tko će od njih muškarce napraviti? Ti? Marš! [...]

NAJSTARIJI SIN: [...] Tjerao nas je da glumimo muškarce. Tjerao nas je da hodamo kao muškarci. Tjerao nas je da trčimo kao muškarci. Tjerao nas je da ne plačemo. Tjerao nas je da šutimo kao muškarci. [...]

OTAC: Samo pičke plaču! Vi ćete biti muškarci! (ibid.: 27-28)

Ovakav Očev zahtjev potvrđuje pojam rodne performativnosti Judith Butler – sinovi moraju „izvoditi“ muškost kako bi opstali u obitelji, premda taj identitet ne osjećaju kao vlastiti, a prisila Oca da sinovi ‘budu muškarci’ stvara začarani krug toksične muškosti, pri čemu pokazivanje slabosti postaje sramota, a nasilje jedini dokaz snage. U tom se kontekstu teorija rodne performativnosti ne očituje kao prostor slobodnog oblikovanja identiteta, već kao prisilni režim u kojem Otac djeluje kao regulator normativne muškosti, a svako odstupanje od zadane izvedbe biva sankcionirano nasiljem. Zbog Očeva ponašanja sinovi počinju mrziti svoju rodnu ulogu i čeznu za time da budu bilo što osim toga, no kako ne bi dalje ispaštali to potiskuju i sami sebe počinju nazivati pičkimama kad iskazuju bilo kakvu emociju te se i sami, poput Oca, uvlače u krug toksične muškosti: „A onda smo učili kako ne plakati. Jer smo se mrzili. Ako plačemo. Onda smo slabi. Onda smo pičke“ (ibid.: 24). U sadašnjosti se Najstariji sin prisjeća kako je htio biti slab i plakati dok ne nestane nadajući se da bi, ako skonča, roditelji, posebice Otac, konačno shvatili koliko su mu nepravde nanijeli (ibid: 22–23). Preuzi-

manje tipične muške rodne uloge za sinove je vid preživljavanja, a ne karakteristika koju bi sami dobrovoljno preuzeli, jer Otac od sinova ne trpi neposluš, a svaki pokušaj suprotstavlja vodi do rigoroznih sankcija. Srednji i Najstariji sin prisjećaju se kako su, kad su se drznuli prozvati Oca zbog pijanstva, morali po hladnoći raditi sklekovce:

OTAC: Nisam ti ja stari. Ja sam ti otac, pička ti materina. Jesi čuo? Još pedeset! Odmah! [...] Ja sam ti otac, jesi me čuo, pička ti materina. I obraćat ćeš mi se s poštovanjem. Još dvadeset. Još! Što sam rekao!

MAJKA: Dosta! Razboljet će se. [...]

OTAC: Šuti, jebem ti mater. Šuti.

Otac krene prema Majci udariti je. Sinovi ga hvataju i drže.

NAJSTARIJI SIN: Tata, nemoj.

SREDNJI SIN: Nemoj, tata.

OTAC: Što nemoj! Što nemoj! Pokazat ću ja vama vašeg boga. (ibid.: 29)

Ovaj prizor jasno pokazuje kako se roditeljski autoritet temelji na disciplini pretvorenoj u brutalnost, pri čemu nasilje postaje jedini oblik održavanja kontrole. Drama vrvi primjerima nasilja koje Otac vrši nad suprugom i sinovima, pa tako retrospektivne scene mahom prikazuju sinove koji se tijekom odrastanja u strahu skrivaju pod stolom, pribojavaju kazne zbog problema u školi (ibid.: 23), Očeve nasilne postupke, grube riječi i geste te masnice na tijelima sinova (ibid.: 33, 55–57). Očevo ponašanje još više eskalira nakon povratka iz rata, što pokazuje da se kriza društva, odnosno politički prijevori u doba Domovinskog rata, prelijevaju u sustav obitelji koji je već nagrižen krizom zbog Očevog alkoholizma. Drama Monike Herceg tako pokazuje kako se ratna trauma ne zadržava u javnom prostoru, nego se prelijeva u privatnu sferu, oblikujući obitelj kao produžetak društvene krize. Rat samo produbljuje rane koje su već nastale unutar obitelji, dok se agresija neprestano seli iz privatnog u kolektivni prostor i obratno. Ova eskalacija može se već u toj fazi prepoznati kao prijelaz iz početne smetnje u stanje dubokog poremećaja obiteljskog sustava, u kojem nasilje prestaje biti incident, a postaje trajni obrazac odnosa. Očevo je psihičko stanje po povratku narušeno ratnim traumama, a obitelj, koja postaje brojnija za još jednog člana – Najmlađeg sina – tone u još veću krizu. Dok je Najstariji sin, nakon Majke, najčešća meta Očevih nasilnih ispada, Najmlađi

je sin zaštićen. Njegova se, uvjetno rečeno, povlašćena pozicija može tumačiti kao pokušaj Oca da s jednim sinom ostvari bolji odnos te preuzme zrelu i zdravu očinsku ulogu, potencijalno svjestan svojih pogrešaka sa starijim sinovima, no ta pozicija dovodi do narušenih odnosa između braće. Srednji i Najstariji sin isprva se vesele prinovi u obitelji i vide brata kao nadu: „NAJSTARIJI SIN: Braco. Mali braco. Nećemo više biti sami. Budemo ga čuvali mi. Od svega ovoga. [...] Imat će barem nas. Mi smo njegova velika braća. Naš mali braco.“ (ibid.: 45). Međutim, njihova ljubav ubrzo se pretvara u mržnju kad shvate da je njihov brat imao Oca kakvog oni nikad nisu imali. Iz retrospektivnih scena saznajemo da Otac nikad nije tukao Najmlađeg sina, već bi za sve njegove pogreške posljedice snosio Najstariji sin, dok je Otac istovremeno kupovao sinovu ljubav i odanost igračkama, uz uvjet da mu mora odati ako se bilo koji od braće bude loše ponašao (ibid. 32–33, 63). Upravo zbog takvih Očevih postupaka Najmlađi sin doživljava izopćenost od braće za čijom ljubavlju čezne, a istovremeno trpi njihovo nasilje, pa mu tako braća preotimaju igračke, udaraju ga šakama, polijevaju vrućom vodom, guraju u snijeg i guše (ibid.: 64–65, 73). Ova dinamika jasno razotkriva ambivalentnu poziciju starije braće – istodobno su žrtve Očevog nasilja i nesvjesni reproduktori istog obrasca, što ih čini dvostruko zarobljenima u ciklusu traume. Ponašanje starije braće može se objasniti činjenicom da djeca izložena fizičkom zlostavljanju često iskazuju nasilje prema braći i sestrama kao oblik reakcije i prerade vlastitog traumatskog iskustva (Eriksen i Jensen, 2009, prema Stevković 2022: 621). U kontekstu drame, taj se obrazac ne iscrpljuje na razini individualne reakcije, već poprima obilježja onoga što Atkinson opisuje kao cikličko proganjanje – zatvoreni krug u kojem se trauma vraća i reproducira unutar obiteljskog sustava, prenoseći se ne samo među generacijama nego i unutar iste generacije. Kroz međusobnu mržnju i nasilje, sinovi ne uspijevaju prekinuti destruktivni obrazac, nego ga prenose, pokazujući da obitelj postaje zatvoreni sustav bez izlaza. Zbog svojih postupaka, Srednji i Najstariji brat ponovno bivaju fizički kažnjeni, iako ih Najmlađi brat nikad nije odao. Oni u sadašnjosti objašnjavanju svoje postupke time da ga nisu mogli voljeti jer ga je Otac volio, dok su oni neprestano ispaštali: „Uvijek smo bili sve krivi. Mi smo uvijek bili sve krivi. Ali mi smo znali kakav je zapravo. Ti to nikad nisi vidio. Tebi nisu to dali. Ti si imao tatu. Mi smo imali čudovište“ (Herceg 2022: 65). Ovakva dinamika potvrđuje koncept cikličkog proganjanja, u kojem trauma funkcionira kao zatvoreni sustav koji se ne prenosi isključivo vertikalno između generacija, nego i horizontalno unutar iste generacije,

reproducirajući nasilje bez mogućnosti razrješenja. Ipak, oba su sina čeznula za Očevom ljubavlju i zadovoljavala se mrvicama, pa su čak i Očevo nasilje, zbog nedostatka drugačijeg oblika bliskosti, doživljavala kao oblik ljubavi, što je vidljivo u monologu Najstarijeg sina: „Ja sam prvi sin. Mislio sam godinama da je bitno doći prvi i zauzeti mjesto [...] Volio sam i tvoje udarce. Bili su mjesto našeg dodira. Naša spona. Bilo bi ti žao poslije. / Mrzio [sam te] jer ti je bilo žao / i nisam te mogao / ne voljeti“ (ibid.: 34). Slična promišljanja ima i Srednji sin: „Volio sam te. / Tvoje jake šake kojima bi popravio sve pokvarene stvari. / Ljubav nitko ne nauči. [...] Morao sam te voljeti. / Morao sam te voljeti dok sam te mrzio. / Morao sam čekati da mržnja / nagriže tu ljubav. / Ali to se nikad nije dogodilo“ (ibid.: 56). Najmlađi sin dijeli isto iskustvo kao i Srednji sin (ibid.: 75) uz dodatak „A ja sam samo htio da me voli“ (ibid.), što potvrđuje da, poput starije braće, i on žudi za Očevim prihvaćanjem. Iako uživa povlašteni položaj, Najmlađi sin živi u strahu da bi mogao izgubiti Očevu ljubav ako ikad pokaže neposlušnost, bojeći se da će ga tad zadesiti ista sudbina kao njegovu braću: „Bojim se jer ti nikad ne mogu reći ne. Bojim se toga da me nećeš voljeti. Oni mi to govore. [...] Sutra će biti taj dan kad ćeš me prestati voljeti. Tako si i njih. Ja im vjerujem. Jer ih toliko boli. Ne znaju lagati. Znaju samo plakati noću. Vrištati.“ (ibid.: 71). Taj strah u njemu rađa mržnju prema Ocu i braći jer se osjeća kao da nikome od njih istinski ne pripada i da im ne može vjerovati, zbog čega se osjeća duboko usamljenim i nevoljenim.

Najmlađeg sina isti osjećaj nastavlja pratiti i u odrasloj dobi, što ukazuje na to da submisivnošću i dalje nastoji zadržati Očevo odobravanje i ljubav, stoga kreće Očevim stopama i odlazi u vojsku gdje u potpunosti gubi sebe: „Ostao sam samo rat. / Ono što ostane kad splasne pobjeda, slavlje i sve ono u što već svi žele povjerovati. / Ja sam ono što ostaje poslije. / Svi mrtvi u tijelima živih“ (ibid.: 74). Odlazak Najmlađeg sina u rat može se shvatiti kao nastavak obiteljskog nasilja na širem planu – sin prenosi Očev obrazac agresije u kolektivno nasilje, potvrđujući da se naučeno nasilje ne gubi, već samo mijenja oblik. Najmlađi se sin pritom može čitati kao figura neuspjelog prijenosa traume jer, iako formalno pošteđen fizičkog nasilja, on internalizira strah, šutnju i lojalnost kao dominantne oblike preživljavanja, čime trauma poprima tihi, ali jednako destruktivan oblik. Često se događa da žrtve nasilja imaju poteškoće u suočavanju s izazovima svakodnevnog života, gube povjerenje u sebe, samopoštovanje, osjećaju se uskraćeno i nesposobno za uravnotežen i kvalitetan osobni razvoj, što negativno utječe na kvalitetu njihova života (Žilić i Janković 2016: 71). Isti problem prepo-

znaje se i kod Srednjeg sina, koji i u odrasloj dobi proživljava traume iz djetinjstva. Dok je Najstariji sin glas najdublje potisnutih rana, Srednji sin otkriva kako se iste rane prenose i u svakodnevicu odraslog čovjeka: „Ali ja sam i dalje tamo. Mokra se posteljina lijepi za moje tijelo i toliko se bojim da imam osjećaj da ništa osim tog straha ne postoji. Znaš, mogao bih uništiti svijet i ne trepnuti. Ta bol toliko je jaka da sam postao imun na sve druge boli“ (Herceg 2022: 15). Simbolika mokre posteljine odražava strah koji je Otac usadio u Srednjeg, ali i Najstarijeg sina, koji i kao odrasli muškarci i dalje snažno osjećaju posljedice proživljenih trauma. Ovakvi retrospektivni motivi funkcioniraju i kao dramatizacija Hirschina „postsjećanja“ – sinovi ne samo da se sjećaju prošlosti, nego je nastavljaju živjeti kao sastavni dio vlastitog identiteta. Time se pokazuje da postsjećanje u drami ne djeluje samo kao prijenos sjećanja, nego kao internalizacija obrazaca nasilja i emocionalnih reakcija koje sinovi preuzimaju kao sastavni dio vlastitog identiteta. Najstariji sin naglašava da ga traume iz djetinjstva u odrasloj dobi bole još jače i sprječavaju ga da krene dalje. Kod njega se jasno vidi kako je nasilje kojem je bio izložen od Oca postalo dijelom njegova identiteta, pa i sam pokazuje sklonost agresiji – prema drugima, ali i prema sebi: „Ja sam tukao vreće. Zidove. Vrata. Nekad i ljude. Često i ljude. Treba puno energije. Treba puno snage. Za sve te batine“ (ibid.: 33). Nasilno ponašanje vidljivo je i kod Srednjeg sina koji je zbog fizičkog nasilja prema šefu dobiva otkaz (ibid.: 36). Navedeni primjeri govore u prilog teorijskim spoznajama koje ističu kako nasilje i neadekvatni obrasci ponašanja postaju transgeneracijski problem (usp. Janković 1994; Žilić i Janković 2016), odnosno tumačenju da novoj generaciji traumatična iskustva postaju sastavnim dijelom identiteta (usp. Hirsch 2008). Iako Najstariji sin ponekad zamišlja kako bi oprostio Ocu i rekao mu da je sve u redu, ne uspijeva nadići nanesene traume, pa jasno ističe: „ja sam tu da te mrzim jer nisi mogao biti dobar otac“ (Herceg 2022: 34). Prikaz sinova kao odraslih muškaraca jasno pokazuje da nasilje i traume ne nestaju s djetinjstvom, već se prenose dalje, oblikujući njihove identitete i odnose s drugima. Može se reći da sinovi zrcale Očevu ponašanje i postaju stalni podsjetnik na njegove roditeljske promašaje. Iako su sinovi primarno žrtve, njihova destruktivna aktivnost – agresija prema sebi i drugima – otkriva da nisu posve pasivni, već da nesvjesno nastavljaju Očev obrazac nasilja.

Premda kod lika Oca u sadašnjosti dolazi do promjene u ponašanju uslijed prestanka konzumiranja alkohola, u njegovom odnosu sa sinovima nije vidljiv napredak, što potvrđuje monolog Srednjeg sina: „I pijemo vode.

Litre, svakodnevno. Da isperemo taj talog. Da pročistimo krv koja se podiže u valove bijesa. [...] On misli da je moguće izvući se nakon svega. Reći sebi da je dosta. Da sad ovdje sve može stati i da se možemo opet izmisliti. Ali ja sam i dalje tamo“ (ibid.: 15). Iako se Otac u sadašnjosti pokušava prikazati kao promijenjen čovjek, sinovi svojim monolozima pokazuju da se prošlost ne može tek tako izbrisati, a pomirenje unutar obitelji ostaje nemoguće. Sinova uporaba motiva vode simbolizira njihov pokušaj metaforičkog čišćenja od slojeva ljutnje i boli koje su se u njima godinama taložile, naglašavajući njihovu težnju za ozdravljenjem. Očevo ponašanje u njima budi bijes jer on, na neki način, očekuje da se prošlost – obilježena primarno posljedicama njegovih ratnih trauma – u potpunosti izbriše i da svi započnu ispočetka, no sin ističe da je „i dalje tamo“, čime razotkriva svoju unutarnju borbu i nemogućnost da prevlada traume i odvoji prošlost od sadašnjosti, pokazujući kako ratne posljedice prodiru u obiteljske odnose i nastavljaju oblikovati svakodnevni život i nakon završetka sukoba. Ponavljanje motiva vode pokazuje očajničku želju za ‘ispiranjem’ bola i bijesa, no unatoč toj simboličkom pročišćenju, sinovi ostaju zarobljeni u vlastitim traumama, jer nitko od njih ne uspijeva istinski izići iz kruga nasilja i mržnje. Na nemogućnost bijega od traume ukazuje i sam završetak drame, koja kulminira samoubojstvom Najmlađeg sina. Time sin zadaje posljednji udarac, tim više što Otac tijekom cijele drame tek prijetnjama i glumljenim pokušajima samoubojstva nastoji privući pažnju, dodatno opterećujući obitelj i produbljujući njihove traume. Ova nemoć odrasle djece odgovara Ganselovoj fazi *Verstörung* (potres), gdje smetnja eskalira u duboki disbalans obiteljskog kolektiva, reproducirajući traumu bez razrješenja. Drama kulminira u *Zerstörung* (uništenje) samoubojstvom sina, simbolizirajući potpuni raspad. Samoubojstvom Najmlađeg sina, simbolički nazvanog „zadnja tišina“, drama završava u tišini koja ne označava smirenje ili katarzu, nego odjek neizgovorene i neiscijeljene traume, potvrđujući da bez suočavanja i dijaloga nasilje ne prestaje, već se transgeneracijski prenosi, sve do samouništenja.

3. Matrijarhalna dominacija i kriza obitelji u drami *Ostanak*

Drama Hane Konsa *Ostanak* nagrađena je trećom nagradom za dramsko djelo „Marin Držić“ za godinu 2022. te je godinu dana kasnije objavljena u sklopu istoimene zbirke drama. *Ostanak* je psihološka drama suvremenog teatra koja kroz linearnu radnju i retrospektivne fragmente istražuje slojeve ljudske psihe i kompleksnost međuljudskih odnosa unutar obitelji.

Fragmentirani se likovi retrospektivno vraćaju temeljima odrastanja, ostajući zarobljeni u djetinjstvu koje i u poznijoj dobi pokušavaju izliječiti. U središtu dramske radnje nalaze se Brat i Sestra koji se susreću u pedesetim godinama života, a diskurzivna strategija otkriva razorne posljedice emocionalnog i psihičkog nasilja koje je proizašlo iz njihove zajedničke prošlosti djetinjstva.

Drama prikazuje pojedince unutar disfunkcionalne obitelji čijoj je devijaciji uzrok dominantan i sebeljubiv lik Majke koji kontrolira živote svih članova. S druge strane, lik Supruga, odnosno oca, opisan je kao plah i šutljiv, sklon trpljenju i podređen moći supruge, a dramaturška determinanta oca kao „Supruga“ simbolizira njegovu marginalnu roditeljsku ulogu. Već u samoj tematskoj osnovi, drama se izdvaja iz standardnog obrasca prikaza zlostavljачke dinamike. U središtu dramske radnje nije nasilni otac nego majka – žena koja postaje izvor patnje i začetnik trajnog emocionalnog i psihološkog rastrojstva svoje djece.

Za razliku od Herceg, koja nasilje prikazuje kao produžetak patrijarhalnog autoriteta, Konsa razbija taj model uvođenjem majke kao nositeljice destruktivne moći. Na taj način pokazuje da trauma nije vezana uz jedan rodni obrazac – i majčinstvo može biti izopačeno, pretvarajući zaštitnu figuru u glavnog pokretača destrukcije. Konsa pritom lik Majke oslanja na dramaturški obrazac koji korespondira s konceptom „shizofrenogene majke“ njemačke psihijatrice Friede Fromm-Reichmann. Takva majka pokazuje dominaciju, hladnoću, odbacivanje i kontradiktornu komunikaciju, čime u djetetu stvara emocionalnu nesigurnost i kognitivnu disonancu (2010: 245). Upravo to prepoznajemo u scenama u kojima Majka govori djeci: „Ne možeš ići u školu, u kazni si. Nikad nemojte imati djecu. Lijena si. Brat je propalica. Kosu ću ti izbrijati. [...] Danas kad se vratiš iz škole, sjest ćeš na otirač i čekati da ti otvorim vrata! [...] Kurva si. Zbog vas nisam otišla s čovjekom kojeg sam voljela. Završit ćeš na vješalima“ (2022: 183) ili pak: „Ako se iseliš, platit ću da te siluju u podrumu“ (ibid.: 193). Lik majke manipulativan je, agresivan, destruktivan i frustriran propuštenim životnim prilikama, a njezina ogorčenost pretače se u mržnju prema vlastitoj djeci. Takva figura majke simbolizira izopačenje roditeljske uloge, što posebno dolazi do izražaja u trenucima kad pokušava racionalizirati vlastito nasilno ponašanje ili ga koristi kao sadistički instrument moći. Jedan je od upečatljivijih primjera scena u kojoj se Brat, koji se ranije odselio upravo zbog Majčina toksičnog ponašanja, nakon dugo vremena vraća kući. Umjesto da ta prilika posluži kao trenutak pomirenja, Majka postaje agresivnija i prijeti Sestri da će ju

izbaciti iz stana ako nekoga primi, a posebno Brata. Ovakvo ponašanje ne odražava samo njezinu emocionalnu nestabilnost, već i duboko ukorijenjenu potrebu za kontrolom i ponižavanjem, što dodatno produbljuje dojam njezine moralne izopačenosti. „Majka: Ako ja čujem da je ikada itko došao, letiš van! Nikakve kave, druženja, kurvarluk! Pogotovo ne brat. [...] Nećeš dočekati noć u mom stanu“ (2022: 173). U sceni kad Brat posjećuje bolesnog oca na samrti, umjesto iskaza empatije, ona koristi očevu smrt kao sredstvo manipulacije i osвете. „Brat: Išao sam po hranu. Kad sam se vratio, pred ulazom me čekao policajac. Legitimira me i govori da me prijavila za kućno nasilje. [...] Pitao sam ga mogu li se makar javiti ocu [...] Bacila je moj kovčeg na stubište. Nisam smio ući u stan“ (ibid.: 181). Njezina zabrana ujedno je i potreba za zadržavanjem kontrole nad situacijom i kažnjavanjem sina zbog prethodnog udaljavanja. Time pokazuje potpunu ravnodušnost prema emocionalnim potrebama vlastite djece i izostanak ljudskosti. Nakon što otac premine, Sestra priznaje Bratu kako je Majka tražila od nje da mu ne javi tu vijest (ibid.: 186). Takvo ponašanje pokazuje do koje mjere Konsa dekonstruira majčinsku figuru – ona nije utočište, već hladni, sadišćki autoritet.

Drama prikazuje disfunkcionalnu dinamiku u kojoj je obitelj organizirana oko matrijarhalne moći, ali taj pomak ne donosi oslobođenje. Umjesto toga, rodna asimetrija samo je preokrenuta, a autoritet ostaje jednako destruktivan. Dok u dramskom tekstu Monike Herceg sinovi moraju „izvoditi“ muškost kako bi preživjeli, u dramskom tekstu Hane Konsa Sestra uči šutjeti i poviti se kako bi izbjegla napade, što možemo čitati kroz Butlerin koncept rodne performativnosti. Konsa stoga prikazuje Majku na veoma surov način, a koji je prožet definicijom rodne performativnosti i slobodnog oblikovanja identiteta. Majčin lik se kao rodna uloga ne shvaća kao stabilna ili biološki zadana kategorija nego isključivo kao efekt repetitivnih praksi, diskursa i društveno normiranih činova, dok je lik Sestre subjekt oblikovan traumatskim iskustvom koji ne pronalazi mogućnost simboličke artikulacije. Šutnja time postaje odgovor na autoritativni diskurs koji ne otvara prostor za dijalogom. Šutnja postaje njezin oblik rodnog „izvođenja“, jednako destruktivan kao i lažna muškost trojice sinova kod Herceg. Štalekar (2010: 246) tumači kako disfunkcionalna obitelj nije više u mogućnosti provoditi funkciju obuzdavanja (*containment*). Prema tome, ne može se dezavuirati činjenica da konstrukt majke ne ispunjava tu funkciju odnosno sposobnost roditelja da obradi, prihvati i emocionalno regulira osjećaje svoje, već odrasle, djece. Potpuni izostanak

emocionalnog obuzdavanja kod Majke, Konsa prikazuje u jednom od najvažnijih trenutaka drame kad, na samrti, odbija bilo kakav pokušaj pomirenja i zbližavanja sa sinom. Premda joj sin prilazi u tišini, s empatijom i pruženom rukom, Majka ga odbija s hladnim i odbojnim: „Mrš! Odlazi! [...] Mi smo si sve rekli.“ (str. 196). U trenutku u kojemu se očekuje posljednja mogućnost pomirenja, Majka umjesto suosjećanja bira prijezir. Sinova reakcija: „Zašto? Zašto, majko? [...] To nisi ti. Nešto ružno u tebi to govori, ali to nisi ti...“ (str. 197), što dodatno naglašava dubinu emocionalne praznine u njihovom odnosu. On pokušava pronaći trag ljudskosti u njoj, kao da traži opravdanje za sve što je učinila, no njezina hladnoća potvrđuje kako ne postoji prostor za obnavljanje odnosa. U toj sceni prikazan je i konačan slom obitelji – majka nije sposobna ispuniti temeljnu roditeljsku funkciju i prepoznati, prihvatiti i obuzdati emocije svojeg djeteta. Konsa prikazuje Brata kao figuru koja se često trudi revitalizirati ljubav između njih i Majke, otkriti razlog pa čak i oprostiti. S druge strane, Sestra je rezignirana i objašnjava Bratu: „Dogodilo se. Nema oprost. [...] Ti ne znaš koliko nam zla može nanijeti ako je budeš uznemiravao. Miran budi!“ (ibid.).

Ključni je dramaturški mehanizam korištenje videoprikaza prošlosti koji funkcioniraju kao nositelji traumatskog iskustva, a u drami su predstavljeni kroz didaskalije. Retrospektivne slike nisu samo sjećanja, nego, u kontekstu Hirschina koncepta „postsjećanja“, oblik nastavka života u traumi. Ciklički prijenos traume poput rane koja se neprestano prenosi i kružno proživljava unutar obiteljskog sustava, potvrđuje da je trauma proces obilježen šutnjom, zaboravom ili naknadnim sjećanjem. U tom se okviru očituje neučinkovitost zaborava i šutnje, osobito kroz koncept postsjećanja: trauma se ne može u potpunosti nadići, već postaje sastavnim dijelom identiteta. Retrospektivne slike postaju vizualni nositelji traume uzrokovane majčnim autoritarnim i frustriranim entitetom. Videoprikazi prošlosti disfunkcionalne obitelji pružaju uvid u traumatično opisano djetinjstvo likova Sestre, Brata i Supruga (oca) s Majkom te konstrukcije njihova identiteta. Likovi Brata i Sestre nisu isključivo žrtve prošlosti nego i sadašnjosti. Premda su biološki odrasli, emocionalno ostaju zarobljeni u vremenu kad su bili djeca. Drugim riječima, može se reći kako se radi o prikazu trajanja traume u kojoj vrijeme ne liječi rane nego ih produbljuje.

Konstrukcija subjektivnosti temelji se na traumatskom prijenosu unutar obiteljskih odnosa, gdje ovisnost djeteta postaje temelj prijenosa. Trauma nije vanjski poremećaj, nego dio same strukture njihove psihe (Atkinson

2017, prema Laplancheu 1999: 109). To se jasno očituje u odnosu Brata i Sestre prema Majci, čija prisutnost, premda fizički možda distancirana, ostavlja snažan trag u njihovim emocionalnim i identitetskim obrascima. Drugim riječima, likovi Brata i Sestre pokazuju kako je njihov osjećaj jastva duboko oblikovan traumom iz djetinjstva. Može se reći kako se u likovima Brata i Sestre traumatski prijenos vrši kroz traumatične procese interpretacije poruka koje dolaze od roditelja, često nejasnih, nerazumljivih i kontradiktornih.

Retrospektivni elementi ukazuju na to kako trauma ne prestaje s djetinjstvom, a retrospekcija u drami predstavlja manifestaciju posttraumatskog iskustva. Time se potvrđuje da je trauma temeljna identitetna odrednica likova koja oblikuje njihov odnos i način na koji sami sebe doživljavaju. To se jasno prepoznaje i u izjavi koju Brat upućuje Sestri: „Ti i ja kao ratni drugovi. Nitko osim nas ne zna što smo prošli“ (ibid.: 201). Konsa upotrebljava riječ rat kao metaforu zajedničkog djetinjstva ispunjenog emocionalnim nasiljem gdje bliskost ne proizlazi iz ljubavi nego iz zajedničkog preživljavanja, ali i da pokaže kako obiteljska trauma nije jednokratni događaj, već stanje trajnog „rata u miru“. Značenje traume za njih dvoje vezivo je koje ih čini bliskima, ali i barijera koja im priječi put do ozdravljenja i zaborava. Brat i Sestra ne nose sjećanje na traumu, nego žive njezine trajne posljedice koje se smatraju kroničnim posttraumatskim stanjem (Atkinson 2017, prema Herman 1997). Upravo to potvrđuju i scene u kojima je jedan od likova zamišljen dok se prisjeća scene iz djetinjstva. Opis traume bez koherentne potrebe za naracijom unutar videoprikaza njihovog djetinjstva vrlo su deskriptivni te su označeni kao (iz)nositelji traumatskog iskustva kroz slike, emocije, sjećanja. Teorija Aleide Assman potvrđuje kako trauma neprekidno kruži unutar fragmentiranog mikrosustava te kako je dio kolektivnog pamćenja. Tako u drami psihička rana unutar obiteljskog sustava nema mogućnost neposredne integracije u narativ pamćenja. Umjesto nestanka, trauma je kroz repetitivne elemente: afekte, geste, odnose i tjelesne reakcije repetitivna i slikovita. Deskriptivna trauma prikazana je unutar fragmentiranih scena njihova djetinjstva te je usmjerena na njihovo ranije iskustvo i osjećaje s Majkom. Tako Konsa opisuje scenu: „*Brat i Sestra zaključani su u kavezu, Brat se oslobađa iz kaveza i vješa o nj kao majmunče, a u to dolazi majka: Žena dolazi do Dječaka, udara ga snažno šakom više puta po licu i tijelu. Dječak se umiri. Žena je čitavo vrijeme kao robot, bez ikakva izraza lica. Videoprikaz završava*“ (2022: 174). Već u ovoj sceni razvidno je kako je Brat s Majkom prolazio kroz brojčano više nasilnih trenutaka nego Sestra:

BRAT: Tebi je lako progutati.

Prema tebi nikada nije bila kao prema meni.

Nikada te nije udarila.

Na meni je slomila kuhača i kuhača (*glas mu postaje plačan, ganutljiv*).

Premlaćivala me (*ibid.*).

Majčino nasilje prema Bratu bilo je izraženije nego prema Sestri, što uspostavlja asimetričnu obiteljsku dinamiku u kojoj on preuzima ulogu glavnog objekta njezine agresije. Takav odnos za Brata ne znači samo fizičku i emocionalnu povredu, već i duboko narušenu sliku o sebi. On počinje internalizirati majčinu mržnju, pitati se što je toliko pogrešno u njemu da zaslužuje takvo ponašanje. Premda u više navrata traži njezino priznanje ili makar ljudski dodir, zauzvrat dobiva odbijanje, šutnju ili izravno poniženje, čak i u majčinih posljednjim trenucima, on biva odbačen. Ta selekcija, međutim, ne stvara u njemu mržnju prema Sestri, nego dodatno produbljuje njegov osjećaj nepripadanja. On ne doživljava Sestru kao suparnicu, već kao jedinu osobu koja može razumjeti kroz što je prošao, dok se u dramskom tekstu Monike Herceg dinamika nasilja starije braće odvija ciklički, odnosno reprodukcijom očeva nasilnog obrasca prema najmlađem bratu, postavljajući ga tako u položaj izopćenika. U sceni u kojoj naziva Sestru „ratnom drugaricom“, jasno je da njih dvoje dijele zajedničku traumu, iako je ona kod njega bila izravnija, brutalnija. Brat se ne bori protiv Sestre, već protiv vlastitog osjećaja bezvrijednosti, što ga čini emocionalno krhkim i ranjivim. Za Sestru, svjedočenje Majčina nasilja prema Bratu donosi mješavinu tuge, krivnje i nemoći. Ona se ne osjeća pošteđenom jer trauma nije selektivna. Iako je možda bila manje izložena izravnom nasilju, bila je svjedokom nepravde, i to ju jednako oblikuje. Njezina racionalnost i prividna emocionalna distanca često su mehanizam obrane, ali i pokušaj da bude stabilna „točka“ u obiteljskom kaosu. Osim toga, konstelacija traume predstavljena je i u otvorenom prijenosu između odraslih i djece, primjerice poput fizičkog napada ili zanemarivanja (*ibid.*: 61). Tako se u snu Sestre prikazuje video prošlost: „*Majka premlaćuje Dječaka, žestoko. Djevojčica sklapa ruke u molitvu i gleda prema Majci. Nemoj mene, molim te. Bit ću dobra* (*ibid.*: 180). *Brat, pretučen, jauče na podu. Djevojčica mu želi prići, no Majka je uzima za ruku i naređuje: „Idi u sobu.“ Dječak jecajući bježi iz stana*“ (*ibid.*).

Brat i Sestra pokušavaju razumjeti zašto je Majka takva, mogu li joj oprostiti ili barem nastaviti živjeti nakon traumatičnog djetinjstva koje ih

je oblikovalo. Lik Sestre u drami nosi teret majčinog nasilja, ali i društvenih očekivanja te je nerijetko u scenama emocionalno pasivna. Ona se ne suprotstavlja glasno nego nosi teret boli u sebi te opominje Brata kako mora malo više šutjeti kako bi izbjegao neželjene napade Majke:

SESTRA: Molim te, možeš li barem ovaj put...

BRAT: (*nadmerno, rugajući se*): Što, mogu li...?

SESTRA: Ne suprotstaviti se [...]

Budi logičan, molim te makar jednom u životu budi praktičan.

Ona neće trpjeti ako ne bude sve kako naredi

(*ibid.*: 174).

Ta je šutnja simptom duboke unutarnje represije, a njezin lik govori o nevidljivosti ženske boli, o društvu koje očekuje da žene izdrže, da ne prigovaraju, da oprostite. Prema tome, Sestra nije samo žrtva Majke, već i žrtva rodnog ideala o dobroj kćeri i ženi koja trpi. S druge strane lik Brata prikazuje slom muške uloge pod pritiskom Majčine moći. U patrijarhalnim modelima, muškarac je onaj koji štiti, kontrolira, vodi. U drami, Brat je ranjiv, psihološki oštećen, nesiguran. Njegov identitet nije izgrađen na moći, već na porazu. On je primjer muškarca koji je emocionalno dekonstruiran te se njegova pozicija promatra kao ranjiva i podložna patnji.

Dijalozi Brata i Sestre unutar drame vrlo su emotivni, bolni i reflektivni razgovori između dvoje ljudi koji su odrasli u disfunkcionalnoj i nasilnoj obitelji. Trauma i transgeneracijska bol prisutne su u njihovu razgovoru pa tako Sestra postavlja pitanje: „Je li ti neugodno što nismo ništa stekli? [...] Jako sam željela djecu, obitelj...“ (*ibid.*: 189). Sestra ovim pitanjem opisuje duboku tugu jer nisu imali mogućnost stvoriti ono što nikad nisu ni imali, a to je sigurna i voljena obitelj. Može se reći kako im je trauma oduzela temelje za izgradnju zdravog načina življenja. Brat odgovara na Sestrinu izjavu rečenicom: „Polomljenih nogu se ne trči“ (*ibid.*) što može važiti za metaforu nespremnosti za životnu utrku, tj. za funkcionalniji život jer su temelji suviše oštećeni. Osim toga, tijek drame opisuje Brata i Sestru kao unaprijed determinirane likove koji nemaju priliku za bijeg iz traume. Sestra: „Nismo imali nikakvu šansu od samih početaka“ [...]. S obzirom na to kako Konsa opisuje život likova djece u teško disfunkcionalnoj obitelji, opisuje također i ono za čime ti likovi čeznu, a to su ljubav i „normalna obitelj“:

SESTRA: [...] Nismo znali koliko smo različiti od drugih.

BRAT: Kojih drugih?

SESTRA: Normalnih, sredenih obitelji. Tamo gdje su djeca oprana, gdje se s njima uči, vodi ih se na satove klavira, baleta, sport, jezike, ili im se makar da da se igraju s drugom djecom. [...] Djeca koja se smiju, djeca koje ne moraju gledati kako majka lomi kuhaču premlaćujući brata [...] Djeca čija majka nije oca ubola nožem... (ibid.).

Brat i Sestra utjelovljuju dvije različite reakcije na nasilnu majčinsku figuru. Brat preuzima ulogu glavnog objekta njezine agresije, internalizira majčinu mržnju i postaje emocionalno krhak, dok Sestra razvija strategiju šutnje i racionalizacije. Oboje, međutim, ostaju zarobljeni u djetinjstvu, nesposobni ostvariti „normalnu obitelj“ o kojoj Sestra govori. Likovi Brata i Sestre prikazani su kao nositelji transgeneracijske traume, oblikovane kroz djetinjstvo obilježeno emocionalnim i fizičkim nasiljem. Njihova egzistencija oblikovana je neprestanim pokušajima osvještavanja i oslobađanja od Majčina destruktivnog utjecaja koji je ostavio duboke tragove u njihovoj psihi. Autorica prikazuje njihovu potragu za unutaršnjim mirom kao procesom koji nije linearan, već prožet krivnjom, bijesom i šutnjom. Vrhunac emocionalne tenzije dolazi nakon Majčine smrti, koja ne izaziva tugu, nego neočekivano olakšanje i osjećaj oslobođenja, ali ne iscjeljenje, čime drama potvrđuje kako trauma ne završava fizičkim nestankom nasilne figure. Sestra tad izgovara: „Možeš li zamisliti da smo mi živi, a da nas ona više ne može uvrijediti? Napokon je mrtva” (ibid.: 199). Ovakav narativ snažno artikulira oslobađanje od nasilne roditeljske figure, ali i prekid ciklusa psihičkog ranjavanja. Majčina smrt ne donosi samo kraj jednog života, nego simbolizira prekid transgeneracijskog lanca potiskivanja, srama i boli. S time dolazi i mogućnost rekonstrukcije vlastitog identiteta, neovisnog o obiteljskoj traumi. Ipak, prisutna je i nelagoda, a to je radikalna sreća zbog Majčine smrti koja razotkriva dubinu povrede i neprirodnost dinamike u kojoj ljubav i nasilje koegzistiraju. Jedan od najpotresnijih trenutaka drame pojavljuje se u sceni u kojoj Sestra, gotovo rezignirano, izgovara: „Znaš... sve je tako jednostavno. Nije nas voljela. Na nama je samo to da prihvatimo, na što Brat tužno odgovara: „Samo to...” (ibid.: 201). Ova kratka, ali snažna razmjena sažima emotivnu istinu koju djeca konačno izgovaraju naglas, a to je svijest da su odrasli bez majčine ljubavi. Sestra, unatoč bolnoj istini, pokušava u riječima pronaći neku vrstu racionalnog mira, dok Bratov odgovor nosi težinu tuge, ogorčenosti i nemoći. Upravo u tom kontrastu,

između spoznaje i emocionalne boli, dolazi do izražaja dubok trag koji je Majčina izopačenost ostavila na njima. Ova matrijarhalna dominacija ilustrira Ganselov princip stupnjevanja *Störung* – od početne smetnje (manipulacija) preko *Verstörung* (šutnja i krivnja djece) do *Zerstörung* raspada obiteljskih veza bez pomirenja. Odsustvo ljubavi nije samo temelj njihovih trauma, već i razlog emocionalne blokade, udaljenosti i potrebe za bijegom. Ovaj dijalog utjelovljuje konačnu istinu koja ne donosi oslobođenje, već tišinu i prihvaćanje nepravde koja se ne može popraviti, što pojačava tragičnost njihova odnosa s Majkom. Na taj način Konsa pokazuje da matrijarhalni model ne znači automatsko oslobođenje od nasilja, već da se zlouporaba moći može ogledati u bilo kojoj roditeljskoj ulozi.

4. Zaključak

Može se zaključiti da obje drame snažno problematiziraju obitelj kao prostor krize, ranjivosti i prijenosa traume. Usporedno čitanje pokazuje da različiti modeli roditeljstva – patrijarhalni i matrijarhalni – imaju identičan obrazac, pri čemu se obitelj razotkriva kao mjesto u kojem se trauma ponavlja i prenosi. Drama *Ubij se, tata* Monike Herceg snažno pokazuje kako trauma, nasilje i toksični obiteljski odnosi ostavljaju dugoročne posljedice na identitet i životne izbore djece. Likovi odrasle djece i dalje su zarobljeni u traumama prošlosti koje se, unatoč pokušajima „čišćenja“, ne mogu izbrišati. Umjesto iscjeljenja, obiteljski sustav reproducira nasilje i mržnju, a sinovi, koji bi mogli biti nada za prekid obrasca, postaju tek novo zrcalo Očevih neuspjeha. Kroz fragmentiranu strukturu i retrospektivne scene, Herceg pokazuje da se prošlost ne može odvojiti od sadašnjosti jer, kako kaže Srednji sin: „Svi smo mi pokušaj sadašnjosti opterećen prošlim koracima“ (Herceg 2022: 36), a obitelj i nakon završetka rata ostaje bojno polje na kojem nema pobjednika ni istinskog pomirenja. Samoubojstvo Najmlađeg sina simbolički zatvara taj krug, ostavljajući za sobom samo „zadnju tišinu“. Drama *Ostanak* Hane Konsa prožeta je složenom obiteljskom dinamikom i odnosima unutar nje. Drama jasno oslikava disfunkcionalnost obitelji koja, umjesto mjesta zaštite, lako postaje poligon za tihu i trajnu traumu. Kroz likove Brata i Sestre, autorica prikazuje kako djeca, čak i kad odrastu, ostaju zarobljena u matrici šutnje, krivnje i neizrečenog nasilja koje oblikuje njihov identitet. Unatoč pokušajima emocionalnog distanciranja od obiteljske prošlosti, njihovi su životi i dalje obilježeni onim što im je uskraćeno. Premda Majčina smrt formalno donosi kraj jednog poglavlja, ne

znači potpuno oslobođenje nego i početak bolnog suočavanja s vlastitim ranama. Bratovo pitanje: „Jesmo li uopće preživjeli?“ na koje Sestra sa sigurnošću odgovara „Nismo zli.“ (Konsa 2022: 201) ne determinira samo preživljavanje nego i pobjedu nad naslijeđenom traumom. Likovi Brata i Sestre time potvrđuju očuvanje vlastite ljudskosti. Kroz minimalistički, gotovo ogoljen jezik i intimnu dramsku strukturu, Konsa pokazuje kako obitelj nije nužno mjesto iscjeljenja. Ona je često prostor u kojemu se transgeneracijska trauma prenosi bez riječi, tiho, ali razorno. *Ostanak* ne donosi katarzu ni razrješenje, već tiho i nemilosrdno pokazuje kako se transgeneracijske traume urezuju u tijelo, govor i šutnju te kako, čak i kad „ostanemo“, ostajemo ranjeni. Može se zaključiti da se obitelj više ne prikazuje kao stabilizacijsku jezgru društva, nego kao prostor krize i trajne ranjivosti. Herceg i Konsa oblikuju dva različita, ali jednako potresna modela disfunkcionalne obitelji – u jednome nasilje proizlazi iz patrijarhalnog autoriteta oca, a u drugome iz matrijarhalne dominacije majke. Oba modela potvrđuju teorijske uvide Aleide Assmann, Carstena Gansela, Meere Atkinson, Cathy Caruth i Judith Butler o mehanizmima transgeneracijske traume, dubokog poremećaja, šutnje, rodne performativnosti i postsjećanja. Polazeći od osnovnog uvida da suvremena književnost reagira na različite oblike krize te da obitelj često funkcionira kao njezin najosjetljiviji mikroprostor, analizirane drame potvrđuju da se kriza ne pojavljuje kao izniman poremećaj, nego kao trajno stanje. U tom se smislu teorijski okvir uveden u uvodnim poglavljima rada, osobito model stupnjevanja smetnje Carstena Gansela, pokazuje ne samo kao analitički alat, nego i kao ključ za razumijevanje dijakronog raspada obiteljskog kolektiva. Početna smetnja, u obliku nasilja, šutnje ili emocionalne manipulacije, u oba se dramska teksta postupno transformira u duboki poremećaj odnosa, da bi kulminirala u potpunoj destrukciji obitelji. Analizirani tekstovi ne nude katarzu ni razrješenje, nego umjesto toga otkrivaju nemoć odrasle djece da prekinu naslijeđene obrasce i grade zdrave odnose. Obitelj se pritom ne prikazuje kao utočište, već kao hermetični sustav u kojem se trauma reproducira i prenosi. Time ove drame doprinose širem europskom i svjetskom diskursu o obitelji kao prostoru krize, ali i potvrđuju relevantnost suvremene hrvatske drame u otvaranju pitanja o nasilju, sjećanju i ranjivosti.

Literatura

- Assmann, Aleida (2006) „Die Kollektivschuldthese – ein deutsches Trauma“, *Gedächtnis–Identität–Interkulturalität Ein Kulturwissenschaftliches Studienbuch*, ur. Andrea Horváth, Debrecen/Budapest, str. 26–41.
- Atkinson, Meera (2015) „Transgenerational Trauma and Cyclical Haunting in Pat Barker’s Regeneration Trilogy“, *Cultural Studies Review*, 21, 1, str. 58–75.
- Baar, Robert/Maier, Maja S. (2022) *Familie, Geschlecht und Erziehung in Zeiten der Krisen des 21. Jahrhunderts*, Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Betz, Gregor J./Bosančić, Saša (2021) *Apokalyptische Zeiten. Endzeit- und Katastrophenwissen gesellschaftlicher Zukünfte*, Beltz Juventa, Weinheim.
- Britvić, Dolores (2010) „Obitelj i stres“, *Medicina Fluminensis*, 46, 3, str. 267–272.
- Butler, Judith (1999) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York/London.
- Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, London.
- Frie, Ewald/Meier, Mischa (2014) *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*, Mohr Siebeck, Tübingen.
- Gansel, Carsten (ur.) (2020) *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘: Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte)*. De Gruyter, Berlin.
- Gross, Peter (1994) *Die Multioptionsgesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Hećimović, Branko (2015) *Krležini dani u Osijeku 2014. – Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, 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, Osijek.
- Herceg, Monika (2022) „Ubij se, tata“, *Fraktura*, Zagreb.
- Hirsch, Marianne (2008) „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today*, 29, 1, str. 103–128.

- Huntington, Samuel P. (1996) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, New York.
- Kaldor, Mary (2000) *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Konsa, Hana (2023) „Ostanak“, *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2022*, Disput, 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*, ur. Branko Hećimović, Osijek, str. 162–168.
- Nagel, Alexander-Kenneth (2021) *Corona und andere Weltuntergänge. Apokalyptische Krisenhermeneutik in der modernen Gesellschaft*, transcript Verlag, Bielefeld.
- Štalekar, Vlasta (2010) „Dinamika obitelji i prvi teorijski koncepti“, *Medicina Fluminensis*, 46, 3, str. 242–246.
- Trexler, Adam (2015) *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, University of Virginia Press, Charlottesville and London.
- Wolting, Monika (2022) *Konflikte: Literarische Auseinandersetzungen mit Gegenwart und Zukunft*, V&R unipress, Göttingen.

SUMMARY

Marijana Jeleč, Iris Spajić, Mia Zeko Panić
FAMILY DYSFUNCTION AND TRANSGENERATIONAL
TRANSMISSION OF TRAUMA IN THE PLAYS *UBIJ SE*, *TATA* BY
MONIKA HERCEG AND *OSTANAK* BY HANA KONSA

Aesthetic responses to ecological, political, social, and existential crises on both the macro and micro level shape the thematic horizon of recent literary production. This is confirmed by texts that, as early as the late 20th century, anticipated the shift toward narratives of collective and individual vulnerability. Within such a discourse, family, even in contemporary Croatian drama, is not depicted as a stabilizing unit of society but rather as a microcosm of crisis and a site of deeply rooted violence. In the plays *Ubij se, tata* by Monika Herceg and *Ostanak* by Hana Konsa, family as a refuge does not exist; instead, it is portrayed as a hermetic system in which trauma and violence become inherited legacies. These texts do not seek reconciliation. Rather, they depict the impossibility of overcoming inherited patterns. Both plays are structured around the characters of adult children – in Herceg's play the central characters are three sons, while Konsa's play features a brother and a sister. Herceg explores toxic masculinity through the patriarchal model of the violent father and the sons' powerlessness in the face of his authority, whereas Konsa deconstructs motherhood by portraying the woman as a bearer of power and authority. Through retrospective scenes and introspective monologues, the very foundations of the parental figure are questioned, exposing layers of family dysfunction, gender rigidity, and manifestations of violence. Drawing on theoretical frameworks established by Aleida Assmann, Meera Atkinson, Judith Butler, and Cathy Caruth, this paper analyses these plays for the first time through the lens of transgenerational trauma, gender normativity, and dysfunctional patterns of family relationships. The methodological approach is based on a comparative analysis of thematic, structural, and narrative characteristics.

Keywords: *contemporary drama; Monika Herceg; Hana Konsa; transgenerational trauma; crisis; violence*