

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET



Iris Spajić

**KRIZA OBITELJI U NJEMAČKOJ, HRVATSKOJ I ENGLESKOJ DRAMI  
PRVE ČETVRTINE 21. STOLJEĆA**

Doktorski rad

*Privremena verzija / Temporary Version*

Osijek, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET

Iris Spajić

**KRIZA OBITELJI U NJEMAČKOJ, HRVATSKOJ I ENGLESKOJ DRAMI  
PRVE ČETVRTINE 21. STOLJEĆA**

Doktorski rad

Osijek, 2024.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK  
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Iris Spajić

**FAMILY CRISIS IN GERMAN, CROATIAN AND ENGLISH DRAMA  
OF THE FIRST QUARTER OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY**

Doctoral thesis

Osijek, 2024

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET

Iris Spajić

**KRIZA OBITELJI U NJEMAČKOJ, HRVATSKOJ I ENGLESKOJ DRAMI  
PRVE ČETVRTINE 21. STOLJEĆA**

Doktorski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2024.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK  
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Iris Spajić

**FAMILY CRISIS IN GERMAN, CROATIAN AND ENGLISH DRAMA  
OF THE FIRST QUARTER OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY**

Doctoral thesis

Humanities, Philology, History and Theory of Literature

Supervisor: Dr Sonja Novak, Associate Professor

Osijek, 2024

## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi doktorskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

Mjesto i datum  
Osijek, 19. veljače 2024.

Potpis doktoranda



# SADRŽAJ

1	UVOD .....	1
2	POGLED IZA KULISA: PREGLED TEORIJSKIH SPOZNAJA I TEORIJSKI OKVIR ISTRAŽIVANJA .....	6
2.1	Sustav obitelji i manifestacije krize u književno-povijesnom kontekstu.....	6
2.2	Povratak klasičnog dramskog sukoba kroz prikaze krize obitelji: dramsko-teorijski koncepti	30
2.3	Pogled na pojmove <i>kriza</i> , <i>sustav</i> i <i>obitelj</i> iz perspektive društveno-humanističkih znanosti..	36
2.4	Dramatološko-sociološki teorijski okvir za analizu korpusa.....	71
3	RAZOTKRIVANJE KRIZE OBITELJI: ANALIZA KORPUSA SUVREMENE NJEMAČKE, HRVATSKE I ENGLJSKE DRAME .....	79
3.1	Lukas Bärfuss: <i>Die sexuellen Neurosen unserer Eltern</i> .....	79
3.2	Lukas Bärfuss: <i>Malaga</i> .....	91
3.3	Anja Hilling: <i>Monsun: Ein Stück in fünf Akten</i> .....	102
3.4	Marius von Mayenburg: <i>Das kalte Kind</i> .....	109
3.5	Marius von Mayenburg: <i>Freie Sicht</i> .....	119
3.6	Roland Schimmelpfennig: <i>Die Frau von früher</i> .....	127
3.7	Monika Herceg: <i>Ubij se, tata</i> .....	134
3.8	Nina Horvat: <i>Do posljednje kapi krvi</i> .....	142
3.9	Ivor Martinić: <i>Dobro je dok umiremo po redu</i> .....	149
3.10	Milko Valent: <i>Mala klaonica nježnosti</i> .....	157
3.11	Tomislav Zajec: <i>Ono što nedostaje</i> .....	166
3.12	Marina Carr: <i>Ariel</i> .....	176
3.13	Caryl Churchill: <i>Ding Dong the Wicked</i> .....	190
3.14	Mark Ravenhill: <i>The Cut</i> .....	197
3.15	debbie tucker green: <i>born bad</i> .....	211
4	IZA ZATVORENIH VRATA: RASPRAVA O ANALIZIRANOM KORPUSU SUVREMENE NJEMAČKE, HRVATSKE I ENGLJSKE DRAME .....	222
5	ZAKLJUČAK .....	242
	POPIS LITERATURE .....	246

# 1 UVOD

Iako nedvojbeno fikcija, drama se od svojih početaka pa sve do danas u mnogočemu može promatrati kao odraz ljudskog iskustva, ali i svojevrsno ogledalo koje zrcali duh vremena i propituje društveni kontekst. Međutim, kako ističe John Jones, iako nam književni likovi omogućuju promišljanje o tome da bi se situacije koje nalazimo u djelima mogle dogoditi nama, oni nisu odraz istinske stvarnosti iako su u mnogočemu nalik nama (1980, str. 40). Budući da se u središtu radnje u pravilu nalaze upravo likovi, njihove emocije, međusobni odnosi i sukobi, ne čudi kako je tema obitelji kao temeljene jedinice društva (p)ostala bezvremena inspiracija brojnih autora. Drama tako zadire duboko u srž međuljudskih odnosa, pri čemu se obitelj pojavljuje kao snažna sila – utkana u samu strukturu života, identiteta, i motivacije sudbine likova – koja svoje članove može dovesti kako do trijumfa, tako i do propasti. Uzevši u obzir navedeno, ova će se doktorska disertacija<sup>1</sup> baviti krizom obitelji u njemačkoj, hrvatskoj i engleskoj drami prve četvrtine 21. stoljeća, polazeći od hipoteze da suvremena drama prve četvrtine 21. stoljeća ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji. Hipoteza ove disertacije polazi od hipoteze uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* da suvremena književnost u velikoj mjeri obrađuje motiv krize i pri tome ima dominantno subverzivan odnos prema krizi, odnosno da u većini književnih djela ne dolazi do pozitivnog rješenja ni za sustav, ni za protagonista. U sklopu Izvješća o stanju korpusa i obrađenim jedinicama u periodu od 1.2.2021. do 31.1.2024., neovisno o vrsti djela, jeziku, mjestu radnje ili pak drugim narativnim elementima, 48 jedinica korpusa tematizira sustav koji ima budućnost, 62 jedinice korpusa tematiziraju raspad sustava, dok 55 jedinica tematizira sustav koji zadržava *status quo* čime kriza također ostaje neprevladana. Iz navedenog je vidljivo da raspad sustava i zadržavanje *statusa quo*, odnosno neprevladavanje krize, dominira dvotrećinskom većinom, što je identificirano u 117 književnih djela od ukupno 165 jedinica korpusa. Osim toga, utvrđeno je da 70 književnih djela, od ukupno 165 jedinica korpusa, tematizira obiteljsku krizu kao dominantnu vrstu krize (Novak et. al., 2023, str. 3, 6). Analizirajući sam korpus može se utvrditi da od ukupno 38 uvrštenih dramskih djela njih 31 tematizira upravo obiteljsku krizu, pri čemu tek tri drame ukazuju na to da



sustav ima budućnosti. Hipoteza rada stoga ne počiva na tome da su sva dramska djela subverzivnog karaktera, već će upravo dominantna tendencija neprevladavanja obiteljske krize, bilo u pogledu raspada sustava ili zadržavanju *statusa quo*, poslužiti kao polazišna točka za analiza korpusa ovoga rada.

Budući da je prilikom izbora korpusa bilo aktualno Izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama u periodu od 1.2.2021. do 31.1.2022. (Novak et. al., 2021), sukladno tadašnjem stanju utvrđeno je da je u dramama njemačkog govornog područja najistaknutija kriza obitelji, stoga je u korpus disertacije uključeno šest drama: *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003.) i *Malaga* (2012.) Lukasa Bärfussa, *Monsoon: Ein Stück in fünf Akten* (2020.) Anje Hilling, *Das kalte Kind* (2001.) i *Freie Sicht* (2009.) Mariusa von Mayenburga i *Die Frau von früher* (2004.) Rolanda Schimmelpfenniga. U hrvatskim je dramama također je dominirala kriza obitelji te je u korpus disertacije uključeno pet drama: *Ubij se, tata* (2022.) Monike Herceg, *Do posljednje kapi krvi* (2013.) Nine Horvat, *Dobro je dok umiremo po redu* (2015.) Ivora Martinića, *Mala klaonica nježnosti* (2007.) Milka Valenta i *Ono što nedostaje* (2019.) Tomislava Zajeca. U engleskom govornom području tematika krize obitelji bila je sporedna u odnosu na druge vrste krize, tako da su u korpus uključene četiri drame: *Ariel* (2002.) Marine Carr, *Ding Dong the Wicked* (2013.) Caryl Churchill, *The Cut* (2006.) Marka Ravenhilla i *born bad* (2003.) debbie tucker green. Osim što se pri selekciji vodilo računa o tome da se u korpus uključe etablirani, nagrađivani dramatičari, čime bi istraživanje dalo mogući uvid u opuse potencijalno kanonskih autora, za analizu korpusa biran je recentan istraživački materijal koji podrazumijeva tekstove koji su prvi puta objavljeni unutar posljednje dvadeset i četiri godine. Selekcija korpusa vršila se i na temelju postojanja sustava nuklearne obitelji u dramskom tekstu s obzirom na to da se upravo nuklearna obitelj, unatoč pluralizmu tipova u suvremenom društvenom kontekstu, i dalje nameće kao dominantan oblik obitelji, kako u društvu, tako i u dramskom stvaralaštvu. Pod pojmom nuklearne obitelji podrazumijeva se prisutnost dramskih likova roditelja (bračnih partnera) i najmanje jednog djeteta čiji odnosi i sukobi bivaju u središtu dramske radnje. Budući da kriza, kao kritična situacija i poremećaj u životu pojedinca ili zajednice, u kontekstu obitelji često podrazumijeva i bračnu krizu, likovi roditelja unutar odabranog korpusa ne moraju nužno biti u partnerskom odnosu, preciznije mogu biti bivši bračni partneri, ali moraju biti aktivno prisutni unutar dramskog teksta, a njihovi odnosi, kako jedno s drugim, tako i s djetetom/djecom, moraju činiti okosnicu sukoba.

Cilj je ovoga rada na temelju odabranog korpusa drama s njemačkog, hrvatskog i engleskog govornog područja nastalih u prvoj četvrtini 21. stoljeća uočiti i sistematizirati uzroke krize, odnose pogođene krizom, obrasce ponašanja likova i njihove međusobne odnose, kao i odnos prema krizi, te naposljetku i sam ishod krize. Samo istraživanje korpusa vršit će se kvalitativnom analizom sadržaja koja će se temeljiti na interdisciplinarnom pristupu koji primarno uključuje hermeneutičke i komparativne metode analize te sociološki pristup koji će biti dopunjen istraživanjima iz područja psihologije, filozofije i rodnih teorija. Interdisciplinarni pristup odabran je s ciljem utvrđivanja koliko društvena zbilja korelira s dramskim stvaralaštvom, odnosno s ciljem uviđanja u kojoj mjeri društvene okolnosti utječu na oblikovanje samih dramskih likova te dramskih situacija i sukoba. Istraživanja iz sociologije književnosti ukazuju na to da književnost počiva na prirodi i posljedicama veza između društvenih zbivanja i književnosti (Griswold, 1981, str. 740). Uočene su tri karakteristike odnosa društva i književnosti – prva ukazuje na to da književnost odražava društvo, druga da književnost utječe na društvo, a treća da književnost služi za održavanje ili opravdavanje društvenog poretka, odnosno da vrši društvenu kontrolu (Albercht, 1954, prema Hegtvedt, 1991, str.) – koje su međusobno komplementarne i naglašavaju recipročnu interakciju između književnosti i društva. Analiza književnih tekstova vrši se korištenjem različitih metoda književne kritike, kao što su strukturalizam, semiotika, dekonstrukcija i hermeneutika, s ciljem otkrivanja višestrukih značenja svojstvenih tekstovima koji potencijalno donose spoznaje o društvu (Hegtvedt, 1991, str.). Kao važan element književne sociologije ističe se i nužnost korištenja srodnih disciplina, poput ekonomije, psihologije, povijesti i filozofije (Escarpit, 1971, str. VII), što se može povezati s promišljanjima Vladimira Ždanova (1956.) koji smatra da se književnost mora razmatrati u njezinom neodvojivom odnosu s društvenim životom, odnosno pozadinom onih povijesnih i društvenih čimbenika koji utječu na pisca s obzirom na to da je književnost društveni fenomen, odnosno svojevrsna percepcija stvarnosti kroz stvaralačku sliku (prema Escarpit, 1971, str. 4). Na temelju navedenog, očekuje se da će interdisciplinarni pristup analizi ukazati na uzročno-posljedičnu vezu između promjena koje se u društvu odvijaju unutar sustava obitelji i utječu na krizu, i promjena koje se unutar sustava obitelji odvijaju dramskom stvaralaštvu autora čije su drame dijelom istraživačkog korpusa ovoga rada. Pomoću interdisciplinarnog pristupa, kvalitativna analiza sadržaja bit će provedena s ciljem odgovora na sljedeća istraživačka pitanja:

- 1) Što je uzrok krize obitelji u drami?
- 2) Koji se odnosi tematiziraju u drami?

- 3) Kakvi su odnosi likova u drami?
- 4) Koji su obrasci ponašanja likova u drami?
- 5) Kakav je odnos likova prema krizi?
- 6) Koji je ishod krize u drami?

Kako bi se odgovorilo na pitanje uzroka krize u drami istražiti će se koji unutarnji i vanjski čimbenici utječu na nastanak sukoba, a posljedično i krize. Kao unutarnji čimbenici sagledavat će se generacijski sukobi, rodna neravnoteža, nevjera i raspad braka, nekvalitetna komunikacija i nasilni odnosima između članova obitelji, izopačene žudnje, napose incest i (samo)ubojstva te sve veći porast individualizma i tajni koje nagrizaju međusobne odnose likova unutar sustava obitelji, a istražiti će se i vanjski čimbenici, poput društvenih prilika i normi te poslovna sfera, koji utječu na sustav obitelji. Odgovor na drugo istraživačko pitanje istražiti će se sagledavanjem na kojim relacijama se pojavljuje kriza, odnosno odvija li se sukob između bračnih partnera, roditelja i djece ili braće i sestra te je li krizom zahvaćeno više odnosa unutar obiteljskog sustava. Treće istraživačko pitanje, koje je usko povezano s četvrtim i petim istraživačkim pitanjem, podrazumijeva proučavanje međusobni odnosi dramskih likova u kontekstu postojanja ili nepostojanja komunikacije koja stvara odnos, prisutnosti (ne)stabilnosti, zajedništva ili fragmentiranosti te razdora i razgradnje ili prilagodbe i izgradnje. Obrasci ponašanja likova će se kroz prizmu aktivnosti i pasivnosti likova, pri čemu aktivnost može biti konstruktivna i destruktivna, dok će se odnos likova prema krizi kroz prizmu afirmativnog ili subverzivnog pristupa krizi, odnosno prevladavaju li je oni ili ne te ako je prevladavaju, što ih motivira za to. Uzevši u obzir prethodno navedena pitanja, promatrat će se ishod krize u drami kroz kategorije zadržavanja *statusa quo*, raspada sustava ili postojanja budućnosti za sustav obitelji.

Teorijski dio rada *Pogled iza kulisa: Pregled teorijske literature i teorijski okvir istraživanja* obuhvaćat će pregled odabranih istraživanja iz područja povijesti i teorije drame te društveno-humanističkih istraživanja vezanih uz koncept krize sustava obitelji (u drami), a sastoji se od tri potpoglavlja: *Sustav obitelji i manifestacije krize u književno-povijesnom kontekstu*, *Sukobi dramatis personae kao okosnica krize u drami: dramsko-teorijski koncepti* i *Pogled na pojmove kriza, sustav i obitelj iz perspektive društveno-humanističkih znanosti*. Uvid u povijesni pregled prikaza fenomena obitelji u drami u potpoglavlju *Sustav obitelji i manifestacije krize u književno-povijesnom kontekstu* poslužit će kao okosnica uočavanja tendencija vezano uz položaj nuklearne

obitelji u drami, kao i okidača za krizu koja sustav obitelji potresa. Pregled će obuhvaćati antičku dramu koja je postavila temelje za daljnji razvitak drame, a koja zahvaljujući svojoj univerzalnosti, a samim time i aktualnosti, i dalje služi kao inspiracija za brojne interpretacije suvremenih dramatičarima. Budući da se u fokusu ovoga rada nalazi njemačka, hrvatska i engleska drama, ostatak pregleda bit će usmjeren na ona razdoblja i pokrete u kojima se tema obitelji na spomenutim govornim područjima pokazuje kao dominantna, napose renesansa, prosvjetiteljstvo, *Sturm und Drang*, naturalizam, ekspresionizam, drama dvadesetog stoljeća i suvremena dramska produkcija na prijelazu iz drugog u treće tisućljeće. Cilj je potpoglavlja *Sukobi dramatis personae kao okosnica krize u drami: dramsko-teorijski koncepti* obraditi pojmove dramskog teksta, dramske kompozicije, radnje i situacije te dramskih likova (*dramatis personae*) i dramskog sukoba u svrhu usustavljanja metodološkog okvira za analizu primarnog dramskog korpusa ovog rada. Budući da se ovaj rad bavi temom krize sustava obitelji u suvremenoj drami, a da se književnost, kako je istaknuto, može promatrati kao odraz ljudskog iskustva, pri čemu autori sukreiraju stvarnost odgovarajući na društvene situacije, u potpoglavlju *Pogled na pojmove kriza, sustav i obitelj iz perspektive društveno-humanističkih znanosti* upravo će ta tri kompleksna pojma – sustav, obitelj i kriza – biti predmetom rasprave. Poglavlje će najprije ponuditi općenit pregled definicija i teorija vezanih uz spomenute pojmove, a posebna će se pozornost posvetiti istraživanjima iz područja društveno-humanističkih znanosti – prije svega sociologije, filozofije i psihologije s obzirom na to da će upravo ona, uz teoriju drame, biti relevantna za analizu primarnog korpusa. Na temelju postavljenog teorijskog aparata u poglavlju *Razotkrivanje krize obitelji: Analiza korpusa suvremene njemačke, hrvatske i engleske drame: analiza korpusa* uz pomoć hermeneutičke metode i metode pomnog čitanja (*close reading*) vršit će se analiza odabranog dramskog korpusa. Svrha je poglavlja istražiti hipotezu da suvremena drama, preciznije drama prve četvrtine 21. stoljeća, ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji uz pomoć postavljenih istraživačkih pitanja. U poglavlju *Iza zatvorenih vrata: Rasprava o analiziranom korpusu suvremene njemačke, hrvatske i engleske drame* sistematizirat će se dobiveni odgovori na istraživačka pitanja, usporediti govorna područja te uočiti potencijalni obrasci, a u skladu s analiziranim rezultatima analizirat će se na to kako se korpus uklapa u dosad uočene tendencije u suvremenom dramskom stvaralaštvu i povijesti drame te zrcale li analizirane drame suvremeni društveni kontekst, nakon čega će sukses cjelokupnog rada biti predstavljen u poglavlju *Zaključak*.

## 2 POGLED IZA KULISA: PREGLED TEORIJSKIH SPOZNAJA I TEORIJSKI OKVIR ISTRAŽIVANJA

### 2.1 Sustav obitelji i manifestacije krize u književno-povijesnom kontekstu

Već se u antičkoj drami obitelj ističe kao dominantna tema, pri čemu Sofoklo i Euripid, uz Eshila najznačajniji grčki tragičari, zadiru duboko u obiteljske odnose. Christina Elliott Sorum navodi kako razdoblje u kojem su stvarali Sofoklo i Euripid donosi brojne promjene u pogledu autonomije, autoriteta i definicije tradicionalne obitelji (1982, str. 201-204). Dok junak homerskog epa<sup>2</sup> živi u svijetu autonomnih proširenih obiteljskih jedinica koje su bile najučinkovitije društvene, političke i ekonomske jedinice u društvu, proširena obitelj do petog stoljeća počinje gubiti društvenu i političku važnost, ali i samodostatnost, te postaje dijelom većeg jedinstva, polisa, čime je postojanje obitelji definirano u smislu dobrobiti šireg građanskog tijela s obzirom na to da obitelj biva uklopljena u državne institucije. Nadalje, brak više nije sredstvo za uspostavljanje odnosa ili saveza između raznih moćnih obitelji, već za stvaranje zakonite djece s ciljem osiguravanja trajnosti stanovništva i gospodarstva polisa. Tako država prisvaja značaj krvnog srodstva, a vrijednost obiteljske zajednice biva eksternalizirana, dok se vrijednost čvrstih unutarnjih veza obiteljske odanosti dovodi u pitanje (Sorum, 1982, str. 201-202). Osim spomenutih promjena koje se javljaju unutar obiteljske strukture, John Jones navodi da obiteljska solidarnost gubi na važnosti te da ju zamjenjuje sve veća individualnost s obzirom na to da se pojedinac više ne priklanja životnom ritmu i vrijednostima koje propisuje *oikos* (1980, str. 145-146). Euripid i Sofoklo autori su brojnih drama od kojih se mnoge bave temama obitelji koje nagrizava kriza koja nerijetko prelazi u katastrofu, bilo da se radi o ubojstvima unutar obitelji (najčešće patricid, matricid ili prolicid), preljubu ili incestu. Sofoklo se u svojim dramama bavio brojnim čimbenicima koji utječu na (samo)očuvanje obitelji koja biva ugrožena iznutra i izvana, pa Sorum nudi pregled i kategorizaciju prijetnji koje se javljaju u njegovim dramama. U *Ajantu* (c. 442. pr. Kr.), *Antigoni* (c. 441. pr. Kr.) i *Elektri* (c. 420. – 414. pr. Kr.) zahtjevi sadašnje obitelji u sukobu su s onima preminulih ili odsutnih članova. U *Kralju Edipu* (c. 429. pr. Kr.) i *Edipu na Kolonu* (c. 406. pr. Kr.), preveliko

---

<sup>2</sup> Cynthia B. Patterson navodi kako su odnosi u starim grčkim obiteljima ukorijenjeni u odnosima unutar doma, odnosno kućanstva (*oikos*) koje je središte obiteljske odanosti i identiteta, što potkrepljuje primjerima djela starogrčkog pjesnika Homera. Ističe kako Homer *oikos* koristi u prostornom smislu, s tim da pritom *oikos* ima veće, inkluzivnije i subjektivnije poimanje riječi dom koje uključuje osobe i posjed. Homerov junak je glava i zaštitnik svog *oikosa*, zbog čega junak umire kako bi zaštitio svoju ženu (*alochos*), djecu (*paides*), dom/kućanstvo (*oikos*) i vlasništvo (*kleros*) (1998, str. 45-50).

njegovanje obiteljskih veza dovodi do uništenja, dok odbacivanje obitelji i formiranje saveza izvan srodstva pruža sigurnost. U *Trahinjankama* (c. 450. – 425. pr.Kr.) i *Filoktetu* (c. 406. pr. Kr.) raspad obitelji događa se ili zbog pokušaja uključivanja stranog elementa ili zbog izolacije (Sorum, 1982, str. 201).

Sofoklova *Elektra* (c. 420. – 414. pr. Kr.) i Euripidova *Elektra* (c. 410. pr. Kr.) prikazuju posljedice koje Egistov i Klitemnestrin preljub ostavlja na sljedeću generaciju, odnosno Elektru i Oresta koja bivaju kolateralnim žrtvama zamršenosti obiteljskih odnosa koji su pogođeni nizom kriza. Valja istaknuti kako je Klitemnestrinom preljubu prethodilo osvetničko ubojstvo supruga Agamemnona koji je zbog srdžbe bogova u znak žrtve ubio kćer Ifgeniju. Ogorčeni zbog ubojstva oca i majčinog odnosa s ljubavnikom, Elektra i Orest doprinose daljnjoj disfunkcionalnosti obitelji time što ubijaju majku i njezinog ljubavnika. S obzirom na to da se radi o tragedijama, obje verzije imaju pesimističan kraj i govore o posljedicama krize obitelji u čijem su središtu izopačeni obiteljski odnosi – otac koji ubija kćer, žena koja ubija muža, sin koji želi smrt svojoj majci i seks kao poticaj za ubojstvo, a ne prokreaciju (Sorum, 1982, str. 207-208). Preljub biva okidačem perpetuiranja krize kod djece, a posljedično i izopačuje i truje cijelu obitelj (Patterson, 1998, str. 148-150), stoga se kriza u drami pretvara u katastrofu. Nastavno na temu katastrofalnih posljedica preljuba i ubojstava unutar obitelji, Euripidova *Medeja* (c. 431 pr. Kr.) u središte postavlja istoimeni lik Medeje koja je istovremeno žrtva Jazonove nevjere kojom se narušavaju odnosi unutar njihove bračne zajednice, ali i sukriovac s obzirom na to da u pokušaju da 'zaštiti' obitelj počini čedomorstvo (McDermott, 2010, str. 66-67), što dovodi do daljnjeg raspada obitelji. Unatoč tome što Jazon tvrdi da je novi brak koristan ne samo za njega, već i za Medeju i njihovu djecu (Markantonatos i Zimmermann, 2012, str. 105), može se reći da su u ovoj drami zahtjevi zajednice suprotstavljeni individualnim zahtjevima s obzirom na to da pojedinci gledaju vlastitu korist nauštrb dobrobiti sustava obitelji. Euripid se preljubom kao uzrokom krize bavio i u drami *Hipolit* (c. 428 pr. Kr.) u središtu čije se radnje nalazi incestuozan odnos između Hipolita i njegove pomajke Fedre. Patterson navodi da njihov odnos spada u kategoriju incesta iako u pitanju nije krvno srodstvo, već obiteljski odnos stečen brakom s Tezejem, što je još jedan pokazatelj snažnog emocionalnog ulaganja u odnose u kućanstvu koje se pojavljuje kao operativni oblik obitelji u klasičnoj Ateni (Patterson, 1998, str. 154). Kriza u drami ogleda se i u narušenim odnosima između ostalih članova obitelji – njezina je majka Pasifaja počinila preljub i spavala sa svetim bikom te rodila Minotaura, dok njezina sestra Arijadna gaji osjećaje prema Tezeju. Lik Fedre stoga

utjelovljuje oba spomenuta lika utoliko što Fedrina strast prema Tezeju odgovara paradigmi neprirodne ljubavi (kao i kod Pasifaje) i ljubavi koja ima tragičan kraj, kao kod Arijadne (Markantonatos i Zimmermann, 2012, str. 108). Govoreći o Euripidovom stvaralaštvu, Hans-Thies Lehmann navodi da dramski likovi poput Fedre i Medeje, ali i Herakla i Hekube, čine grozna djela koja su posljedica snažnih pritisaka (poniženje, protjerivanje, ludilo, ali prije svega strah) zbog čega diskurs Euripidovih djela proizlazi iz mehanizma udarca i protuudarca (*mechanism of blow and counter-blow*), odnosno činjenice da nasilje proizlazi iz straha (Lehmann, 2016, str. 205), što dovodi do zaključka da se kriza može promatrati kao perpetuirajuća pojava. Neka od područja interesa antičkih drama, odnosno mitova, su ljubav, rat, grijeh, tiranija, hrabrost, sudbina (Highet, 1949, str. 115), ekstremne situacije, razorne strasti, ljudska ranjivosti i krhkost obitelji (Babbage, 2011, str. 3). Spomenute se teme mogu opisati kao univerzalne, što je objašnjivo time da je ljudska priroda u suštini nepromjenjiva, stoga ne čudi da mitovi i suvremenim dramatičarima služe kao izvor inspiracije. Dramatičari likove često smještaju u suvremeni kontekst, a iako one radnjom obično odgovaraju izvornom mitu, autori često dodaju, oduzimaju i mijenjaju određene dijelove u svojim interpretacijama. Oni mogu određene činjenice objašnjavati na neobičan i zanimljiv način, prikazati likove iz drugačije perspektive te mijenjati određene motive, vrijednosti i rezultate kako bi naglasili nestabilnost i kompleksnost ljudskog života (Highet, 1949, str. 107). Slično tumačenje ima i Velimir Visković koji se dotiče interpretacija hrvatskih mladih dramatičara, ali čije se tumačenje može primijeniti i na drame engleskog i njemačkog govornog područja:

Mladi hrvatski dramatičari izrazito se učestalo koriste predlošcima iz književne tradicije, reinterpretiraju poznate dramske teme, preuzimaju pojedine tradicijske dramske likove i dovode ih u novi kontekst, pri čemu je u svijesti čitatelja/gledatelja aktivirana i svijest o funkcioniranju lika u izvornom tekstu, eventualne resegmentizacije [sic!] u potonjim varijantnim tekstovima, te nova pozicija lika koja se aktualizira u novom tekstu; citiraju se pojedini prizori, aktancijalne relacije, iskazi likova. Citiranja mogu biti eksplicitna, naznačena nekim formalnim postupkom, ali mnogo su češća implicitna citiranja koja polaze od pretpostavke da je literarno obrazovani recipijent kadar detektirati podrijetlo skrivenog citata koji se pojavljuje kao dio novog teksta. (Visković, 1996, str. 124)

Iako je na prijelazu iz drugog u treće tisućljeće mnogo primjera suvremenih dramskih adaptacija antičkih mitova, valja spomenuti nekoliko istaknutih primjera s hrvatskog (Zlatar, 1996; Senker, 2001; Novak, 2015), engleskog (Babbage, 2011; Rees, 2017) i njemačkog (McGowan, 1990;

Saporiti, 2013; Novak, 2013) govornog područja – *I bogovi pate* (1962.) Marijana Matkovića, *Kreontova Antigona* (1983) Mire Gavrana, *Pred vratima Hada* (1993) Lade Kaštelan i *Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori/ Bilješke s odigrane predstave* (2000) Ivane Sajko, *Phaedra's Love* (1996) Sarah Kane, *By the Bog of Cats* (1998), *Phaedra Backwards* (2011) i *Hecuba* (2015) Marine Carr te *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten* (1983) Heiner Müller i *Manhattan Medea* (1999) Dee Loher.

Nakon srednjovjekovne književnosti koju prije svega obilježava bavljenje religioznim temama, sljedeće važno razdoblje koje tematizira sustav obitelji je renesansa, a njezin je istaknuti predstavnik slavni engleski dramatičar William Shakespeare. On u središte svojih brojnih drama<sup>3</sup> stavlja upravo obitelj, pa se tako u njima u različitim interakcijama pojavljuju muževi i žene, roditelji i djeca, braća i sestre te rođaci, a dramski je sukob često usmjeren na udvaranje (*courtship*) ili sukob unutar obitelji. Shakespeareove su komedije afirmativne, stoga udvaranje dovodi do braka, a sukobi se rješavaju, dok su tragedije subverzivne, pa tako udvaranje ne vodi do braka ili su brakovi kratkotrajni te se obiteljski sukobi ne rješavaju ili ako se uspijevaju riješiti, rješenje je zakašnjelo jer ne može poništiti tragični ishod (Young, 2009, str. 69). U njegovim su dramama predstavljeni običaji i stavovi renesansnog doba, kao što su roditeljski blagoslov, običaji vezani uz udvaranje, zaruke i nasljeđivanje, doživljavanje obiteljskih veza kao prirodnih i svetih, izostanak osobne autonomije s obzirom na to da identitet pojedinca proizlazi iz obiteljskih odnosa te samopožrtvovnost i poniznost kao sredstvo postizanje osobnog ispunjenja i sreće unutar obitelji (ibid., str. 70). Usprkos tome što Shakespeareova djela u mnogočemu odražavaju stvarnost ondašnjeg obiteljskog života, uključujući specifične prakse te općenite ideje i stavove, on tu stvarnost ponekad iskrivljuje, pojednostavljuje ili preuveličava kako bi dramski sukob bio snažniji ili pre naglašava, što je posebice vidljivo na intenzitetu sukoba koji se odvija između članova obitelji (ibid., str. 85). U njegovim su tragedijama obitelji izložene brojnim teškoćama i sukobima, kao što su izdaja, prevara, egoizam, ljubomora, mržnja, nasilje, no iako u mnogim slučajevima obitelji padaju pod spomenutim izazovima, drame ukazuju i na vrijednost obitelji, kao i na snažne emocije, bilo pozitivne ili negativne, koje su povezane s obiteljskim životom. Osim toga, Shakespeareove se tragedije bave etičkim i filozofskim pitanjima kao što su priroda ljubavi unutar

---

<sup>3</sup> Premda William Shakespeare u brojnim drama tematizira krizne obiteljske odnose, neke od njegovih istaknutijih drama koje se bave ovom tematikom su *Tit Andronik* (c. 1594), *Romeo i Julia* (c. 1597), *Otelo* (c. 1603), *Macbeth* (c. 1606), *Kralj Lear* (c. 1608), *Hamlet* (c. 1623), *Kako vam drago* (c. 1623) i *Zimska priča* (c. 1623)



obitelji, odnos obitelji i osobnog identiteta te uloga obitelji u društvenom i političkom životu, ali i u kozmosu (ibid., str. 90). Shakespeareova obitelj ima političke i vjerske funkcije, što je važan element kozmosa, te povezuje pojedince s prošlošću i budućnošću, ali ih povezuje i međusobno kao članove zajednica. U tragedijama su obitelji često žrtve nasilja i bijede, dok se u komedijama i romansama unatoč inicijalnoj ugroženosti obitelji oporavljaju i slave. Iako vanjski neprijatelji i prirodne sile ponekad ugrožavaju obitelj, drame pokazuju da glavna prijetnja leži unutar same obitelji. Najveća iskušenja obitelji često proizlaze iz egoizma i nesigurnosti koji pogađaju neke od njihovih članova, posebice jer pojedinci na druge članove obitelji gledaju kao na prijetnju. Na različite načine, Shakespeareove drame sugeriraju da su vlastiti interesi i želje, koje se nalaze u suprotnosti s onima drugih članova obitelji, samodestruktivni te da čežnja samoostvarenjem često vodi u propast (ibid., str. 97-99). Jedna od najpoznatijih Shakespeareovih drama *Hamlet* (c. 1623) ogledan je primjer kompleksnosti narušenih obiteljskih odnosa. S jedne strane Hamleta očeva smrt nagoni na osvetu i u njemu izaziva tjeskobu jer osjeća da njegova majka ne mari za obitelj, ne uspijeva kako priliči tugovati za svojim pokojnim suprugom te stupa u brak s bliskim rođakom, što rezultira incestuoznim odnosom, dok s druge strane Ofeliju narušeni obiteljski odnosi tjeraju u smrt. *Kralj Lear* (c. 1608) bavi se tragedijom dviju obitelji, Learove i Gloucesterove, čija se sličnost ogleda u egoizmu, rivalstvu, izdaji i nerazumijevanju s obzirom na to da su i Lear i Gloucester očevi puni mana koji, naposljetku, izvlače pouku iz svojih pogrešaka, što dovodi do pomirenja s djecom. Lear ima osamdeset godina i istovremeno čežne za pažnjom i neovisnošću te se bori s problemom shvaćanja toga kako djeca ne osjećaju prirodnu ljubav i odanost prema roditelju. On naposljetku shvaća da mora prevladati ponos i bijes kako ne bi izgubio najmlađu kćer Cordeliju, no kraj drame ipak biva tragičan jer postoji naredba da se Lear i Cordelija pogube, pa unatoč njihovom pomirenju drama nema sretan ishod. Jedna od Shakespeareovih najjezivijih drama svakako je *Tit Andronik* (c. 1594) u kojoj on tematizira silovanje, sakaćenje, kanibalizam i brojne nasilne smrti, pa tako Tit ubija dvoje vlastite djece, jednog sina zbog neposluha, a drugog jer je silovan (ibid., str. 91-92). Može se reći da Shakespeareovo istraživanje obiteljske dinamike nudi duboke uvide u ljudsku prirodu, društvene strukture i zamršenu mrežu odnosa koji oblikuju ljudske živote – od trijumfa ljubavi i pomirenja do sukoba i tragedije.

Govoreći o razdoblju renesanse valja spomenuti i hrvatskog predstavnika Marina Držića koji se, kao i Shakespeare, u svojim dramama bavio tematikom braka i obitelji u smislu sklapanja, održavanja i razvrgavanja braka, ali i rodnih uloga i odnosa te odnosa bračnih parova s ostalim

članovima obitelji (Senker, 2019, str. 36). Istaknuti primjer svakako je komedija *Tripče de Utolče* (c. sredina 16. st.) koja se bavi muško-ženskim odnosima u kontekstu braka i bračne nevjere, pri čemu se spomenuta komedija potencijalno može tumačiti i kao subverzivan prikaz braka te kao kritika običajnog, licemjernog morala (Fališevac, 2013, prema Senker, 2019, str. 37). Držićeva komedija *Skup* (c. 1554), osim problematike škrtosti, također tematizira muško-ženske odnose, ljubav i brak, pri čemu se kao ključno pitanje nameće kako će potencijalni muž uzdržavati ženu i obitelj te hoće li se bračni odnos temeljiti na nadređenosti muškarca i podređenosti žene ili će partneri u braku biti ravnopravni (Senker, 2019, str. 40). Može se zaključiti da se Marin Držić u svojim komedijama dotiče tema rodni uloga unutar braka i obitelji, bračne dinamike koja uključuje pitanja vjernosti, ljubavi i odnosa moći te kritike društva koja se ogleda u tematiziranju društvenih normi i očekivanja vezanih uz rodne uloge u kontekstu braka.

Još jedno razdoblje u kojem se tema obitelji ističe kao lajtmotiv neupitno je prosvjetiteljstvo, što je vidljivo na primjeru građanskih tragedija (*bürgerliches Trauerspiel*) koje nastaju u sklopu toga razdoblja. Novija njemačka književna povijest građansku tragediju promatra kao dramsko-povijesno mjesto u kojem je obitelj prvi put bila u središtu dramaturških razmatranja (Kanz i Anz, 2000; Fischer-Lichte, 2002; Bähr, 2014; Petrović-Ziemer, 2016). Obitelj se u tom razdoblju promatrala kao izvorni, prirodni sustav idealnog zajedničkog života i međuljudskih odnosa (Fischer-Lichte, 2002, str. 154), što se iz povijesne perspektive može promatrati kroz promjene koje nuklearna obitelj doživljava uslijed urbanizacije i industrijalizacije. Budući da se aktivnosti proizvodnje koje su se prethodno obavljale u kućanstvima premještaju u tvornice, dom postaje mjesto intimne i privatne sfere, odnosno sigurne luke za povlačenje od zahtjeva izvanjskog svijeta. Uslijed toga, njegovanje emocionalnih veza unutar braka i obitelji postaje nova društvena stvarnost koja je posljedica socio-ekonomskih promjena. Nakon uvođenja rodno specifične podjele rada u građanskim obiteljima, udana je žena imala zadatak brinuti o kućanstvu i djeci, osiguravati emocionalnu dobrobit članova obitelji, pružati rekreacijske i slobodne aktivnosti te stvarati atmosferu povjerenja i sigurnosti, dok se od oca kao patrijarha očekivalo da vrši disciplinu, osigura egzistenciju za obitelj i bude predstavnik obitelji u javnosti (Petrović-Ziemer, 2016, str. 107). Patrijarhalno se ustrojstvo obitelji u prvoj polovici osamnaestog stoljeća smatralo prirodnim poretkom, pa je tako patrijarhat bio poiman kao jedan od oblika vodstva, zbog čega se posebice naglašavala moć oca koja je određivala odnos između muža i žene te oca i djeteta. Majka u pogledu autoriteta nije imala jednaku moć kao otac s obzirom na to da djeca često nisu obraćala pozornost

na nju koliko na oca, stoga je otac da bi održao poredak patrijarhalne obitelji morao budno paziti na sve članove obitelji. U drugoj su polovici stoljeća odnosi između članova obitelji i dalje kontrolirani patrijarhalnom hijerarhijom, no zadobivaju snažnu emocionalnu komponentu, pa se emocionalna distanca između oca i djece, koja je bila prisutna sve do sredine stoljeća, počinje smanjivati (Fischer-Lichte, 2002, str. 154). Građanski koncept obitelji s kraja osamnaestog stoljeća zazivao je neminovno jedinstvo emocionalnosti, morala i obiteljskog života. Građanske obiteljske vrline i etika uključivale su zahtjeve kao što su neupitna poslušnost ocu kao *pateru familiasu*, odanost članovima obitelji, monogamija, tabu incesta, a od kćeri se također očekivalo da potiskuje vlastitu seksualnost i čuva djevičanstvo. Moralni integritet buržoaske obitelji bio je usidren upravo u tim etičkim načelima, a ispovijestima obiteljske ljubavi pripisivalo se priznanje samo ako su kodirane u skladu s postojećim moralnim sustavom (Petrović-Ziemer, 2016, str. 107).

Građanska se tragedija obično odvija u privatnom prostoru koji je suprotstavljen javnom, dvorskom prostoru, pa tragični subjekt više nije kralj, velikan, heroj ili uzor vrijedan divljenja, već običan čovjek kojeg odlikuju građanske vrline. Glavni izvori dramskog sukoba u građanskoj drami jesu odnosi u obitelji te odnosi obitelji s vanjskim svijetom, napose plemstvom. Žanrovski tipične figure i događaji građanske tragedije mogu se čitati u bliskoj povezanosti s idealom građanske nuklearne obitelji koji se razvijao tijekom osamnaestog stoljeća. Slika građanske obitelji, koja se iz zajednice svrhe pretvara u zajednicu osjećaja te tako daje izraz promijenjenoj težnji za individualnošću, u buržoaskoj se tragediji istovremeno (re)producira i kritički reflektira te je u njoj zamjetna korelacija morala, rodne i emocionalne kulture. Obiteljski poredak u građanskim dramama odgovara rodnoj diferencijaciji uloga i funkcija pojedinih članova obitelji, utemeljenih na odvojenosti posla i privatnog života, iz čega se sposobnosti i karakterne osobine žena i muškaraca postuliraju kao urođene i prirodne. U skladu s doktrinom prirodnih spolnih obilježja, polje djelovanja žene i obitelji kao osjetljive emotivne zajednice u građanskoj tragediji dolazi do izražaja u privatnom prostoru. Međutim, majke nisu prikazane kao predstavnice obiteljskog sustava normi i vrijednosti, već ta uloga pripada očevima koji se, osim kao obiteljski autoriteti u vanjskom svijetu, pojavljuju u ulozi autoriteta i odgojitelja unutar obiteljskog doma (Bähr, 2014, str. 76-80). Majke su u dramama obično marginalizirane ili obezvrjeđivane, pa tako u drami *Miss Sara Sampson* (1755) Gottholda Ephraima Lessinga majka umire prije samog početka drame, dok su u njegovoj drami *Emilia Galotti* (1772) i drami *Kabale und Liebe* (1784) Friedricha Schillera majke prikazane kao osobe koje zanemaruju svoje obveze i dužnosti, zbog čega se smatraju

nepouzdanima i prijetnjom patrijarhalnom poretku (Petrović-Ziemer, 2016, str. 109). Obitelji se u građanskim dramama tako obično sastoje od oca i kćeri, stoga je središte radnje usmjereno na njihov odnos. Otac na krepost kćeri gleda kao na iznimno vrijedno dobro koje treba štititi i čuvati s velikom pažnjom, zbog čega sukob obično izbija kad ta krepost biva ugrožena, a prirodni poredak obitelji poremećen (Fischer-Lichte, 2002, str. 157). U drami *Miss Sara Sampson* Gottholda Ephraima Lessinga i *Kabale und Liebe* Friedricha Schillera veza između kćeri i njezinog ljubavnika postaje uzrokom sukoba između oca i kćeri, pa tako kćerina ljubavna afera, osobito kad je otac izričito ne odobri, ima potencijal poremetiti patrijarhalni poredak izvorne obitelji, a samim time i moć oca. Kao patrijarhalni poglavar, otac nije samo ekonomski hranitelj i društveni zaštitnik svoje žene i djece, već sebe vidi i u ulozi čuvara kćerine kreposti i seksualnosti. Seksualnost kćeri postaje prijetnja očevoj strukturi moći s obzirom na to da se drugi muškarac na neki način natječe s ocem, kako u smislu patrijarhalne moći, tako i u smislu ljubavi prema kćeri (Bähr, 2014, str. 81). Izbor između oca i ljubavnika postaje uzrokom tragične sudbine kćeri koja završava smrtnim ishodom. Kćeri usvajaju moralni kodeks očeva, koji ga rigorozno provode, do te mjere da su spremne žrtvovati svoje živote za njega. Bez majčinske podrške, kćeri ostaju u podređenom položaju prema očinskom autoritetu koji opterećen očuvanjem i ugledom nuklearne obitelji u potpunosti zanemaruje aspekt individualne sreće pojedinca (ibid., str. 84). Zaključno se može reći da građanska drama nudi uvid u složenost obiteljske dinamike i socio-kulturnih normi toga vremena. Građanske drame istražuju zamršenost rodnih uloga, obiteljskih očekivanja i individualnih želja, naglašavajući napetosti svojstvene potrazi za osobnom srećom unutar granica društvenih struktura.

U osamnaestom se stoljeću drama *Sturm und Drang* pokreta i dalje bavi obiteljskim problemima, pri čemu dramatičari iskorištavaju društveno-kritički potencijal tematiziranja sustava obitelji te se dotiču problema kao što su spolno ponašanje, odgoj i međugeneracijski odnosi, ali i njihovog društveno-političkog značaja, što se može oprimjeriti dramama *Die Kindermörderin* (1777) Heinricha Leopolda Wagnera te *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (1774) i *Die Soldaten* (1776) Jakoba Michaela Reinholda Lenza (Bähr, 2014, str. 86). Primjerice, neželjena i skrivena trudnoća čest su motiv u obiteljskim drama te predstavljaju vrhunac straha koji motivira trudnu ženu na samoubojstvo ili čedomorstvo, kao što je slučaj u Wagnerovoj drami *Die Kindermörderin* (Petrović-Ziemer, 2016, str. 110). Za razliku od građanske drame, oni više ne tematiziraju isključivo sudbinu buržoaskih kćeri, već ih zanimaju društveni konteksti koji se protežu izvan obiteljskog kruga u javnu, a posebice profesionalnu sferu. Dok je u Lessingovim

dramama zaposlenje imalo sporednu ulogu, u Wagnerovoj drami *Die Kindermörderin*, ali i Schillerovoj *Kabale und Liebe*, ono postaje važan aspekt društvenog statusa kroz koji se dramski likovi sve više diferenciraju. Lenz u svojim dramama uvodi likove oblikovane društvenim uvjetima, a profesionalna identifikacija postaje temeljni element u razvoju likova i sukoba (Bähr, 2014, str. 86), pa se tako u njegovoj se drami *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* sve obitelji nalaze u stanju određenog propadanja i raspada (Fischer-Lichte, 2002, str. 176). Može se reći da *Sturm und Drang* nastavlja istraživanje obiteljskih tema u drami, ispreplićući obiteljska pitanja sa širim društvenim kontekstom. Baveći se temama poput neželjene trudnoće, odgoja i profesionalnog identiteta, dramatičari su proširili objektiv kroz koji se ispituju obiteljski sukobi kroz prikaz zamršenih međuljudskih odnosa, ali i društvenih normi i društvenog poretka.

Drama naturalizma usmjerena je na društveno-političke teme, pri čemu je pojedinac društveno i biološki određen subjekt sputan unutarnjim i vanjskim ograničenjima (Bähr, 2014, str. 98), a obitelj se kao društveni sustav pretvara u prostor zajedničke patnje i bijede (Petrović-Ziemer, 2016, str. 111). Jednako kao što su ekonomski odnosi u naturalističkim dramama prikazani kao nepromjenjivi i prirodni, obitelj više nije prikazana kao emotivna, već kao nadmoćna zajednica u kojoj je prisutna patnja koja često kulminira smrću člana obitelji. Primjer jedne takve drame je *Die Familie Selicke* (1890) Arna Holza u kojoj su likovi ogorčeni zbog svoje neostvarene egzistencije i oplakuju svoju sudbinu. U pozadini institucionaliziranog idealnog obiteljskog sklada sve je očitija pusta i bezizlazna situacija obitelji Selicke, kako materijalna tako i emocionalna. U obitelji rođenje djeteta nije razlog za radost, naprotiv, Linchen, najmlađe od djece, umire, a činjenica da ni majka ni otac nisu dovoljno brinuli o bolesnom djetetu i da je njihova tuga za umrlim djetetom prvenstveno bazirana na samosažaljenju, očituje neuspjeh roditelja koji ni funkcionalno ni emocionalno ne mogu ispuniti svoju roditeljsku ulogu (Bähr, 2014, str. 106). Otac obitelji Selicke nije u stanju priznati svoj neuspjeh i zahtijeva apsolutni autoritet i poslušnost, što djeca poštuju, ali ne bespogovorno. Međutim, očevo ponašanje trajno potkopava njegov autoritet jer zbog financijskih problema glava obitelji pribjegava alkoholu, što samo dalje doprinosi obiteljskoj bijedi. Ne samo da alkoholizam uništava obiteljske veze, nego očevi također izbjegavaju svoju odgovornost životom odvojenim od obitelji, što je vidljivo na primjeru drama *Einsame Menschen* (1891) i *Das Friedensfest* (1900) Gerharta Hauptmanna (ibid., str. 108). U spomenutim je dramama prikazana idealna malograđanska obitelji koju karakterizira ljubav i požrtvornost povezana s financijskom sigurnosti. Međutim, ispostavlja se da je skladan obiteljski život zapravo iluzija s

obzirom na to da nastojanja pojedinaca, prije svega djece, da se emancipiraju bivaju osuđena na propast (ibid., str. 105). Represivne crte obiteljskih odnosa, koje su vidljive već u građanskoj tragediji, ali koje su ovdje dominantno povezane s očinskim autoritetom, dobivaju drugačiju dinamiku na pozadini determinističke slike čovjeka u kojoj se obiteljski odnosi prikazuju kao nepromjenjiva sudbina (ibid., str. 109). Beznadna obiteljska situacija ukorijenjena je u latentno tinjajućim sukobima kao što su zlouporaba alkohola, primjerice u drami *Vor Sonnenaufgang* (1889) Gerharta Hauptmanna, ali i incestuozni odnosi, financijske poteškoće i istovremena žudnja za društvenim napretkom koji obično postaju eksplicitni i vode do katastrofe tek kroz kontakt s ljudima izvana, poput ljubavnika, obiteljskog prijatelja ili podstanara (ibid., str. 110). U naturalističkim dramama nemilosrdno razotkrivanje građanske obiteljske ideologije ostavlja iza sebe emocionalno i ekonomski obespravljen likove, nesposobne da obiteljske i romantične odnose ispune ljubavlju, koji ostaju paralizirani u nezadovoljenoj čežnji za ljubavlju, pri čemu život bez ljubavi opisuje kao stanje obamrlosti i nepokretnosti (Petrović-Ziemer, 2016, str. 111).

Dok je naturalistički pristup prikazivanju propadanja obitelji i dalje praćen osjećajem gubitka i čežnje, neovisno o kritičkom stavu prema idealizaciji građanske nuklearne obitelji, ekspresionistička drama naglašava radikalno odbacivanje buržoaskog sustava vrijednosti i normi kao i sveobuhvatnog društvenog patrijarhalnog poretka (Petrović-Ziemer, 2016, str. 111) koje se vezuje uz materijalistički pogled na svijet. U ekspresionističkim dramama fokus je stavljen na odnos, pa čak i sukob oca i sina, pri čemu patrijarhalna moć unutar i izvan obitelji dolazi do izražaja kao problem samoodređenja pojedinca. Tematiziranjem odnosa između oca i sina ekspresionistička drama u središte interesa stavlja sukob generacija. Primarni motiv pobune sina protiv oca jest očev autoritarni odgoj, ugnjetavanje sina i nasilje koje vrši nad njim. Sve su to aspekti koji čine sinovljevu situaciju bezizlaznom, pa se tako oceubojstvo pojavljuje kao posljednje sredstvo spasa. Relevantni primjeri ekspresionističkih drama koje se bave ovom tematikom su *Der Sohn* (1916) Waltera Hasenclevera i *Vatermord* (1922) Arnolta Bronnena. Protagonisti su u dramama tipizirane figure koje djeluju kao predstavnici svojih generacija, pri čemu se mladenački bunt sina tumači kao zalaganje i oslobađanje od izravnih utjecaja obitelji na život pojedinca, pa tako borba protiv oca postaje borba protiv roditelja, a samim time i protiv sustava obitelji (Bähr, 2014, str. 111-113). Kako ističe Petrović-Ziemer, u svojim ekstatičnim, izrazito subjektivnim evokacijama i deklamacijama, ekspresionisti predviđaju stvaranje obnovljenog čovječanstva razbijanjem zagušljivog okvira tradicionalne obitelji. Međutim, ekspresionisti ne odustaju od vjere u ljubav,

već su uvjereni da ljubav može cvjetati kad se društvo oslobodi socio-kulturološki propisanih uloga i identiteta koji sužavaju puni ljudski potencijal (Petrović-Ziemer, 2016, str. 111). Navedeni primjeri pokazuju kako ekspresionistička drama ističe odvajanje pojedinaca od ograničenja tradicionalne obiteljske strukture, pri čemu se naglašava kako se ljudski potencijal može osloboditi tek kad se odbace zadane društvene uloge.

Obiteljskim se odnosima u dvadesetom stoljeću bavi i pučka drama (*das Volksstück*) čiji je cilj prikazati život i borbu pojedinaca radničke klase i niže srednje klase, odnosno svakodnevni život, obiteljski i profesionalni, običnih ljudi (Bähr, 2014, str. 116). Glavno je obilježje kritičkih pučkih drama prikaz socijalno ugroženih ljudi koji nemaju mogućnost prosperitetnog života te koji svoju nesposobnost, emocionalnu nezrelost i obiteljsku potlačenost izražavaju krnjim i dijalektalno razlomljenim jezikom. Likovi se nalaze u neprijateljski nastrojenim obiteljskim okruženjima u kojima se nasilje pojavljuje bezrazložno i iznenada, a samim time se brutalnost prikazuje kao normalna pojava i rutina. U tom je kontekstu ljubav postavljena kao suprotnost gotovo svakodnevno iskazivanoj bestijalnosti i grubosti te biva ekstremnim oblikom nedostojanstvenog postojanja. Glavne prijetnje stabilnom obiteljskom životu su siromaštvo i socijalna isključenost te prisutnost stranaca, neočekivane trudnoće, mentalno ili fizički hendikepirani članovi obitelji te homoseksualci, dok se pobačaj tretira kao strategija uspostavljanja obiteljskog reda i ravnoteže te se provodi gotovo klinički, bez izražavanja žaljenja i tuge, što se može vidjeti na primjeru para u drami *Michis Blut* (1971) Franza Xavera Kroetza (Petrović-Zimer, 2016, str. 111-112). U Kroetzovim dramama *Heimarbeit* (1971) i *Stallerhof* (1972) u obitelji dominira stanje tuposti i agresije te likovi nisu sposobni verbalizirati svoje želje, potrebe i strahove, zbog čega se ponašaju rezignirano i ne smatraju se odgovornima za svoje postupke. U potonjoj drami Kroetz koristi drastična sredstva kako bi istaknuo bezizlaznost situacije, pa tako Willy ubija izvanbračno dijete svoje supruge Marthe koja ga je prevarila dok je bio u bolnici. Čedomorstvo obavlja ležerno, smireno, hladno i rutinski. Taj čin biva vrhuncem drame koja je sačinjena od niza Marthinih bespomoćnih postupaka, poput pokušaja pobačaja uz pomoć igle za pletenje ili njezinog napuštanja obitelji. Način na koji se supružnici nose sa smrću djeteta karakterizira bespomoćnost i ravnodušnost, a njihovi pokušaji nalaženja opravdanja jasno daju do znanja da im nije važno razmišljati o uzrocima i posljedicama onoga što se dogodilo (Bähr, 2014, str. 123-126). Osim Kroetza, važan predstavnik je i Ödön von Horváth čiji tekstovi u središte pozornosti stavljaju srednju društvenu klasu i promišljanja o pitanjima koje pogađaju društvo u 1920-im i 1930-im

godinama referiranjem na društvenu situaciju koju prvenstveno karakteriziraju posljedice globalne ekonomske krize, što je posebice istaknuto u njegovoj drami *Kasimir und Karoline*<sup>4</sup>. Drama se fokusira na odnos nezaposlenog vozača Kasimira i njegove zaručnice Karoline koja je uredska službenica te koja svoju samopouzdanost crpi iz posla, zbog čega je svoju ženstvenost spremna iskoristiti kako bi stekla društveni prestiž. Njihov je odnos isprepleten svađama i pomirbama, a u konačnici se i raspada. Von Horváth se u drami također bavi problemom snažne nezaposlenosti i njezinim utjecajem na međuljudske odnose, s posebnim naglaskom na nasilje, prijevaru i seksualno iskorištavanje (ibid., str. 119-120). Upravo navedeni fenomeni imaju istaknuto mjesto u velikom broju drama koji su dijelom analiziranog korpusa. Primjerice, suodnos poslovne sfere i obiteljskog života prisutan je u dramama *Ariel* Marine Carr i *The Cut* Marka Ravenhilla, prevara je tematizirana u šest drama korpusa (Bärfuss, von Mayenburga, Horvat, Martinić, Zajeca, Churchill), a neki oblik nasilja (emocionalno, psihičko, fizičko, seksualno) u svim analiziranim dramama.

Kao i u njemačkoj književnosti, tendencija bavljenja obiteljskim dramama vidljiva je i u hrvatskoj dramskoj produkciji. Boris Senker navodi da „obiteljske drame stvorene u sentimentalističkom i realističkom kazalištu XVIII., odnosno XIX. i XX. stoljeća, članove obitelji koja je izabrana da bude središtem dramskoga svijeta tretiraju i kao članove svojega društva, a izdvojenu obiteljsku zajednicu kao njegov izniman, važan, pa i reprezentativan dio“ (2011, str. 31), pri čemu ističe da se veza obitelji s društvom predstavlja na dva načina. S jedne se strane u dramama o obitelji u društvu sukob zbiva između dvije suprotstavljene skupine, napose homogenog društva koje ima svoje vrijednosti, navike, ideologije i prakse te neprilagođene obitelji koja djeluje kao samostalna homogena zajednica, dok se s druge strane u dramama o obitelji kao društva sukob zbiva unutar obitelji. U oba je slučaja obitelj prikazana kao zajednica koja reflektira društvo, odnosno njegove društvene, političke ili ideološke odnose (ibid., str. 31-32). Istaknuti dramatičari koji su se u dvadesetom stoljeću bavili fenomenom obitelji svakako su Milutin Cihlar Nehajev, Janko Polić Kamov i Miroslav Krleža koji u svojim dramama prikazuju traumatizirane obitelji u kojima je, kao što je slučaj i s njemačkim dramama toga razdoblja, „kobno, ali i tragikomično, pa i burleskno, oslikan portret majke i supruge sa znakovitim silnicama usmjerenim prema muškim članovima obitelji, ponajprije sinu i suprugu“ (Stupin, 2015, str. 52). Osim toga u

---

<sup>4</sup> Drama je istaknuta kao primjer zbog ukazivanja na disfunkcionalnost partnerskih odnosa iako se ne radi o tradicionalnom obliku (nuklearne) obitelji s obzirom na to da se iz perspektive suvremenog konteksta i veza može smatrati jednim od (alternativnih) oblika obitelji.



dramskim se tekstovima poglavito tematizira i odnos između oca i sina koji se razlikuju u svojim društvenim, političkim, ideološkim i vjerskim stavovima (Senker, 2011, str. 31). U Nehajevljevoj drami *Prijelom* (1897) raspad obitelji biva posljedicom odcjepljenja pojedinca od obitelji i predaka koja se ogleda u liku mladića Karla koji osjeća tjeskobu zbog shvaćanja da živi u zaostaloj društvenoj sredini, što je dodatno potpireno očevim gubitkom imetka u kartaškoj igri zbog čega gubi povlašten status u društvu, što navodi sina na odlazak iz očeva doma. Kao daljnji primjeri mogu se navesti drame *Na rođenoj grudi* (1907) i *Orgije monaha* (1907) Janka Polića Kamova i *Prokletstvo* (1907) Milana Ogrizovića i Andrije Milčinića u kojima su „obitelj ili njezini semantički produžeci [...] poluge [...] konzervativnih i(li) autoritarnih poredaka od kojih pod svaku cijenu treba odstupiti, izolirati se jer je isključivo na taj način moguće poništiti stagnaciju, neosviještenost, hipokriziju, ravnodušje, ogorčenost i nezadovoljstvo (Trojan, 2015, str. 46-47). U Kamovljevoj drami *Na rođenoj grudi* (1907) protagonist Ivo ima antiklerikalni stav koji izravno propagira u obitelji i obiteljskim odnosima, pa tako počinje preispitivati i odnos sa svojom majkom te majku posljedično i uništava jer ne odustaje od svojih anarhističkih proglašenja (ibid., str. 49). Svakako valja istaknuti i dramu *Gospoda Glembajevi*<sup>5</sup>(1929) Miroslava Krleža koja oslikava poremećene odnose u obitelji, pri čemu se okosnica sukoba ogleda u odnosu oca i sina. Otac idealizira svoju sadašnju suprugu, barunicu Castelli i demonizira svoju prvu suprugu, dok sin Leone idealizira svoju majku, a demonizira barunicu Castelli te je smatra krivcem za smrt majke i sestre. Sukobu između oca i sina doprinosi i Leoneovo priopćenje ocu da ga barunica vara te da je i Leonea zavela nakon majčine smrti zbog čega je i otišao iz doma. Kulminacija sukoba ogleda se u očevoj smrti i Leoneovu ubojstvu barunice koje je posljedica njezine optužbe o odnosu između Leonea i sestre Angelike (Senker, 1996, str. 32-35). Iz dosadašnjih se primjera može uočiti da njemački i hrvatski dramatičari tematiziraju disfunkcionalne obiteljske odnose popraćene generacijskim sukobima, nezdravom komunikacijom, ali i nasiljem, zbog čega se partnerski odnosi i sustav obitelji raspadaju. Iako je ovakva tendencija prikazivanja obiteljskih odnosa prisutna i u ranijim razdobljima, ona će postati sve istaknutija u drami na prijelazu tisućljeća.

Da obitelj nastavlja biti dominantna tema u književnosti pokazuje i suvremena književna produkcija, posebice na prijelazu iz drugog u treće tisućljeće (Middeke, Schnierer i Sierz, 2011), što potvrđuje i Christine Bähr navodeći da se obiteljski odnosi, neovisno u kojem se obliku

---

<sup>5</sup> O fenomenu krize obitelji u *Gospodi Glembajevima* opširnije piše Boris Senker u *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu* (1996)

pojavljivali, mogu ubrojiti u najpopularnije teme dramskog stvaralaštva (2014, str. 11), pri čemu autori svojim izborom tema opravdavaju povezanost suvremene književnosti, napose drame, s društveno-političkim pitanjima i znanstvenim istraživanjima, posebice iz područja društvenih i kulturnih znanosti (ibid., str. 453). Govoreći o popularnosti obiteljske drame (*family drama*), Aleks Sierz navodi da se u britanskom kazalištu, posebice počevši od Drugog svjetskog rata, nesretne obitelji i sukobi između članova javljaju kao popularna tema. U dramama su obično zastupljene najmanje dvije generacije, pri čemu se istražuju dvije vrste napetosti – ravnoteža moći između roditelja i generacijska borba između starijih i mlađih članova obitelji. Arhetipske situacije najčešće se odnose na lik oca kao tiranina i majke kao dominantne osobe. Većina obitelji ima neku tajnu, ili čak više njih, pa su likovi obično podijeljeni na one koji znaju istinu i na one koji nisu upućeni u postojanje tajne, pa tako otkrivanje postojanja tajne ili laži postaje pogonsko gorivo za određenu emocionalnu promjenu. Iako su obitelji u sukobu važan dramski element, većina drama iz razdoblja nakon Drugog svjetskog rata završava pomirenjem i iskupljenjem nakon što roditelj uvidi vlastitu pogrešku zbog čega dolazi do emocionalnog oslobođenja. Međutim, u razdoblju nakon 1960. godine dolazi do postupnog pomaka s obzirom na to da seksualno oslobođenje donosi sve veći pritisak na tradicionalne obitelji, a u novom tisućljeću dolazi i do daljnjeg pomaka, stoga drame tematiziraju obitelji pogođene sukobima koje nije moguće nadvladati, pa stabilnu obitelj zamjenjuje razorena obitelj (Sierz, 2021, str. 83). Kao i Sierz, Bähr na primjeru dramske produkcije njemačkog govornog područja zamjećuje da se autori u svojim dramama nastalim na prijelazu tisućljeća drže obrasca nuklearne obitelji koja se obično sastoji od dvije generacije i dva spola. Iako drame anticipiraju pluralizaciju obiteljskih oblika, što je vidljivo kad se u dramama pojavljuju samohrane majke i očevi (Heckmanns, von Mayenburg) ili kad je u pitanju takozvana *patchwork*-obitelj<sup>6</sup> (von Mayenburg), većina drama prati spomenuti obrazac nuklearne obitelji (Bähr, 2014, str. 457). Autorica također ističe da eventualna odstupanja od takve konstelacije obitelji služe isključivo određivanju središnjeg dramskog sukoba, pri čemu autorica navodi primjer drame *Kränk* (2008) Martina Heckmannsa (ibid., str. 17) u čijem se središtu radnje nalaze otac i sin koji žive sami nakon što je majka završila u psihijatrijskoj ustanovi. U analitičkom dijelu ovoga rada gotovo sve drame bivaju na neki način dekonstruirane, bilo raspadom braka ili smrću djeteta.

---

<sup>6</sup> Gyuris et.al. navode da se u *patchwork* obiteljima, rođena braća i sestre, polubraća i sestre po majci i ocu te djeca koja nisu u srodstvu odgajaju zajedno, ali i da se ponekad djeca koja su u rodu razdvajaju (2020, str. 1)

Kako ističe Ljubinka Petrović-Ziemer, u suvremenim dramama koje se bave obitelji, pozornost je prije svega posvećena nasilnim i štetnim aspektima obiteljskog suživota i komunikacije (2016, str. 114). Marius von Mayenburg, autor čije se brojne drame bave temom propadanja i uništenja obitelji, kao što će biti pokazano u analizi ovoga rada, mišljenja je kako je obitelj idealan sustav za prikazivanje sukoba, kao i pokušaja njihova rješavanja:

Mich interessieren Menschen in Beziehungen, die Extremes abverlangen. Familie ist ein guter Ort, um dies auszureizen. Andere soziale Beziehungen sind heute weitestgehend domestiziert, da die Gesellschaft Konflikte verhindern will, sie an zivilisatorische Instanzen wie Gerichte delegiert. [...] In den Familien dagegen werden diese Konflikte noch ausgetragen. Dabei erhöht sich ständig der Druck auf die Beteiligten, so dass sie irgendwann ihren Aggregatzustand ändern. Genau das fasziniert mich<sup>7</sup>. (Dürschmidt, 2008, prema Bähr, 2014, str. 423)

Raspad tradicionalne obitelji i redefiniranje obiteljskih vrijednosti smatraju se jednom od značajnijih promjena u recentnijoj društvenoj povijesti, što se također odražava i u suvremenoj dramskoj produkciji. Iako Aleks Sierz govori o Velikoj Britaniji kao zemlji punoj razorenih obitelji, nevjernih supružnika, ženama bez djece, problematičnim tinejdžerima i izopačenim žudnjama, koja je poslužila kao inspiracija za brojne drame u kojima dramski pisci teže prikazati složenost obiteljskog života (Sierz, 2011, str. 193), ta je tendencije vidljiva i u njemačkoj i hrvatskoj dramskoj produkciji. O složenosti obiteljskih odnosa govori i Boris Senker koji navodi da se suvremeni hrvatski dramatičari bave odnosima „u suvremenoj ozbiljno uzdrmanoj, okrnjenoj ili deformiranoj obitelji i bolesnom društvu“ (2001, str. 36), što će na primjerima iz korpusa biti pokazano za sva tri obrađivana jezična područja. Nadalje, Christine Bähr ističe da dramski tekstovi suvremenih njemačkih autora često prikazuju sustav obitelji u kojem razrađuju dinamiku proturječja među članovima obitelji, pa se u dramama Martina Heckmannsa i Mariusa von Mayenburga pojavljuju likovi buntovnog sina, a kod Lukasa Bärfussa lik buntovne kćeri, dok sva tri autora u svojim dramama portretiraju i likove roditelja koji ne žele biti isključivo roditelji. Valja istaknuti da autori problematizirajući obiteljske sukobe i svađe nerijetko posežu za prikazom mehanizama prikrivene kontrole, ali i verbalnog i drastičnog nasilja (Bähr, 2014, str. 456). Autori

---

<sup>7</sup> Zanimaju me ljudi u odnosima koji iziskuju ekstreme. Obitelj je dobro mjesto za istraživanje tih ekstrema. Druge društvene veze danas su uglavnom ukroćene, budući da društvo želi spriječiti sukobe i delegira ih civilizacijskim institucijama poput sudova. [...] U obiteljima, s druge strane, ti se sukobi još uvijek odvijaju. Pritom se stalno povećava pritisak na uključene, tako da u konačnici mijenjaju svoje agregatno stanje. Upravo me to fascinira.

Martin Middeke, Peter Paul Schneirer i Aleks Sierz detektiraju da su psihološki problemi, raslojavanje identiteta, ludilo, traume te rod i performativnost roda goruće teme u području bavljenja krizom obitelji. Kao ogledne primjere bavljenja napetostima i komplikacijama unutar obitelji navode drame *The Architect* (1996) Davida Greiga, *Mappa Mundi* (2002) Shelagh Stephenson, *Incomplete and Random Acts of Kindnes* (2005) Davida Eldridgea, ali i *born bad* (2003), *stoning mary* (2005) i *random* (2008) debbie tucker green koja u svojim dramama daje ne samo zastrašujući uvid u obitelj u raspadu, već i u obitelj pogođenu nasiljem i mržnjom (Middeke, Schneirer i Sierz, 2011, str. xvii). O raslojavanju sustava obitelji i/ili konceptu doma promišljaju i suvremeni irski dramatičari, pri čemu se ističu Marina Carr, Sebastian Barry, Dermot Bolger, Brian Friel, Tom Murphy, Marie Jones, Christina Reid, Graham Reid i Enda Walsh<sup>8</sup>. Raslojavanje obitelji u njihovim dramama ogleda se u smislu paralize, izgubljenih prilika i psihološke zarobljenosti, ali i sveprisutnosti psihičkog, fizičkog i strukturalnog nasilja koje često biva posljedicom (samo)otuđenja (Middeke i Schnierer, 2010, str. xii). Iako se Aleks Sierz spominjući teme poput okrutnih međuljudskih odnosa, nestabilnih brakova, poremećenih obiteljskih struktura, djece kao žrtava, rodnih pitanja, igara moći i konzumerizma dotiče stvaralaštva Martina Crimpa (Sierz, 2013), može se uočiti da se srodnim temama bave i drugi suvremeni dramatičari (Holdsworth i Luckhurst, 2008).

Nasilje je u dramama i dalje vrlo aktualan lajtmotiv, pri čemu suvremena drama razvija dodatne oblike nasilja – verbalno, psihološko i emocionalno nasilje – koji i dalje imaju jednako destruktivan učinak na ishod krize. U suvremenoj se drami devedesetih, kako navodi Christine Bähr, velika pozornost posvećuje privatnom, svakodnevnom životu, posebice u kontekstu duševne i fizičke patnje koja se očituje u nasilnim odnosima, odnosima moći i prikazima individualnih sudbina i sudbina zajednice (2014, str. 13). Promatrajući suvremene njemačke dramske tekstove u kontekstu odnosa među likovima, Špela Virant uočava da je upravo nasilje u međuljudskim odnosima fenomen koji najviše zaokuplja dramaturge – bilo da se radi o fizičkom nasilju, verbalnom zlostavljanju ili bezglasnom nasilju (*die sprachlose Gewalt*) koje se manifestira u izostanku ljubavi

---

<sup>8</sup> Carr: *The Mai* (1994), *By the Bog of Cats* (1998); Barry: *The Steward of Christendom* (1995), *The Pride of Parnell Street* (2007); Bolger: *In High Germany* (1987), *The Lament for Arthur Cleary* (1989), Friel: *Dancing at Lughnasa* (1990); Murphy: *The Gigli Concert* (1983); Jones: *Stones in His Pockets* (1996), *A Night in November* (1994), C. Reid: *Joyriders* (1986), *Did You Hear the One About the Irishman?* (1989), G. Reid: *Remembrance* (1991), Walsh: *The Walworth Farce* (2006), *The New Electric Ballroom* (2008)

– pri čemu naglašava kako se u dramama ne radi o prikrivenom nasilju, nego o eksplicitno prikazanom nasilju (Virant, 2004, str. 79). Upravo je eksplicitan prikaz nasilja jedno od obilježja postdramskog kazališta<sup>9</sup> koje se uz temu nasilja bavi i temama boli, tjeskobe, pritiska, užitka, paradoksa i perverzije. Virant je mišljenja da su događaji i pojave iz 1990-ih, prije svega porast desničarsko-ekstremističkog nasilja u Njemačkoj, maloljetnička delinkvencija, ispadi nekontroliranog bijesa (amok), zlostavljanje, posebice zlostavljanje djece i nasilje u obitelji, daju objašnjenje zašto se fokus u dramama stavlja na nasilje. Međutim, ističe kako se također može steći dojam da drame nisu nužno produkt spomenutog socio-povijesnog, stvarnog nasilja, već nasilja iz medijske stvarnosti, pri čemu vodeću ulogu imaju televizija, film i video, ali i radio, tiskani mediji i Internet. Govoreći o njemačkoj dramskoj produkciji, ističe i utjecaj britanske dramaturgije „krvi i sperme“, odnosno „in-yer-face“ teatra<sup>10</sup> (Virant, 2004, str. 79-80) koje odlikuje rušenje tabua, prelaženje moralnih granica na agresivan, brutalan, mračan i eksplicitan način te sirov, izravan i eksplicitan vokabular. Govoreći o „in-yer-face“ teatru, Sierz ističe da je u slučajevima kad se drama bavila maskulinitetom, prikazivano silovanje; ako se radilo o seksu, prikazivao se oralni ili analni snošaj; kad je prikazivana golotinja, bilo je uključeno i poniženje; ako se htjelo prikazati nasilje, insceniralo se mučenje; kad je bilo riječ o drogama, pokazivala se ovisnost. U dramama su se i žene i muškarci loše ponašali, jezik je često bio odvratn, šale bolesne, a slike je bilo nemoguće zaboraviti. Kazalište je rušilo sve tabue, uklanjajući binarne opozicije koje strukturiraju naš osjećaj za stvarnost (Sierz, 2001, str. 30)

Virant ističe da se u većini suvremenih dramskih tekstova seksualnost, nasilje i smrt ne pojavljuju kao prodori neobuzdanih sila prirode, već kao djelo samog čovjeka, odnosno svega onoga što bi čovjeka trebalo štititi od brutalnosti prirode. Mišljenja je da su te pojave proizvod društva, napose disfunkcionalnih obiteljskih odnosa, društvene nepravde i predrasuda (2004, str. 101-102). Baveći se patrijarhalnim nasiljem u sustavu obitelji, irski dramatičari poput Anne Devlin, Franka McGuinnessa i Garyja Mitchella u prvi plan često stavljaju pokoravanje majki, kćeri i sinova

---

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann postdramsko kazalište definira kao kazalište dekonstrukcije, plurimedijalno kazalište, restaurativno tradicionalno/konvencionalno kazalište, kazalište gesti i pokreta.[...] višeznačnost, slavi umjetnost kao fikciju, slavi kazalište kao proces, diskontinuitet, heterogenost, ne-tekstualnost, pluralizam, više kodova, subverzija, svemjesnost, perverzija, akter kao tema i glavni lik, deformiranje, tekst samo osnovni materijal, dekonstrukcija, tekst važi kao autoritaran i arhaiski, performans kao treće između drame i kazališta, antimimetičnost, odupire se interpretaciji [...], bez diskursa, ali umjesto toga dominira posredovanje, gestualnost, ritam, ton, [...] [ima] nihilističke i groteskne oblike, prazan prostor, [i] tišinu. (Lehmann, 2006, str. 25)

<sup>10</sup> Neki teoretičari „in-yer-face“ teatar ne smatraju novom vrstom drame, već prolaznim trendom (Nikčević, 2009, str. 59-62)

koji su ili *queer* ili se ne uklapaju u standarde muškosti kao suprotnost vrijednosti heteropatrijarhalnih sinova i očeva. Takve drame raskrinkavaju strategije emocionalnog, ali i fizičkog nasilja koje vrše patrijarhalni očevi s ciljem zadržavanja kontrole nad obitelji. Iako se drame obično bave očevim utjecajem na individualiziranoj razini obitelji kao sustava, može se zamijetiti kako otac-tiranin može biti simboličan prikaz šireg sustava države, odnosno društva (O'Brien, 2021, str. 92). Važna tema kojom se suvremena drama bavi svakako su i odnosi između majke i kćeri, što je u njemačkoj drami vidljivo na primjeru drame *Kränk* Martina Heckmanna u kojoj su odnosi između oca i sina stereotipno prikazani kao dominantno strogi i odlučni, a odnosi između majke i kćeri okarakterizirani kao neodređeni i popraćeni manjom željom za sukobljavanjem (Bähr, 2014, str. 447). Tematiziranje odnosa između majke i kćeri prisutno je i u suvremenoj hrvatskoj drami, što se ističe u dramama *Mrtva svadba* (1990) Asje Srnc Todorović te *Adagio* (1987) i *Posljednja karika* (1994) Lade Kaštelan u kojima se kroz prizmu spomenutog odnosa tematiziraju važna pitanja poput životnih rizika, nada i strahova (Čale Feldman, 1997, str. 176)<sup>11</sup>. U engleskoj je drami odnos između majke i kćeri posebno izražen u drami *Neptune* Sarah Daniels (1986) te drami *born bad* (2003) Debbie Tucker Green (Middeke, Schnierer i Sierz, 2011, str. xvii-xviii) koja će biti predmetom analize ovoga rada. Potonja se drama bavi i temom incesta, što je tema koja se često može pronaći i u dramama Marine Carr koja propituje probleme u kojima se u suvremenom društvu nalazi institucija braka. Njezin prikaz obitelji Robert Welch promatra i kao implicitnu kritiku društva i navodi da je slika obitelji kao ideala ukorijenjena u tome da je ona kohezivna sila u samom srcu irskog društvenog ugovora zbog čega je ponekad djelovala kao pokrov ispod kojeg su se mogli odvijati tiranija, zlostavljanje i perverzije. Osim toga ističe da društvo koje precijenjuje obitelj neizbježno sadrži obitelji koje metaforički opisuje kao kotlove pakla (Welch, 1999, prema Middeke i Schnierer, 2010, str. 52)

Iako se u ovom komentaru Welch osvrće konkretno na dramsko stvaralaštvo Marine Carr, njegova se teza može primijeniti i na gotovo sve drame koje će biti spomenute u teorijskom i obrađene u analitičkom dijelu ovoga rada. Dramatiku devedesetih, kako ističe Christine Bähr, karakteriziraju ekstremi u prikazu obiteljskih odnosa koji su popraćeni nasiljem, terorom i patnjom, pri čemu se kod tematiziranja obiteljskih odnosa u kontekstu odnosa moći i rodnih odnosa kao

---

<sup>11</sup> Detaljnije o spomenutom fenomenu pišu Lada Čale Feldman u radu „Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?“ (1997), Boris Senker u *Hrestomatiji novije hrvatske drame 2. dio (1941-1995)* (2001) i Lucija Ljubić u radu *Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami* (2015)

popularna tema ističe upravo incest (2014, str. 126-127), što potvrđuje i Ljubinka Petrović-Ziemer koja smatra da se odnosi moći ili ideologija koriste za legitimizaciju počinjenog nasilja. Petrović-Ziemer također navodi da je pribjegavanje temi incesta moguća strategija za razotkrivanje naličja buržoazijske obiteljske idile, pa tako obitelj kao sustav sigurne luke, bezuvjetne roditeljske ljubavi i prostor osobnog razvoja postaje prostor užasa, straha i nezaštićenosti, a kršenje tabua incesta predstavlja kulminaciju obiteljskih odnosa temeljenih na ovisnosti i podređenosti. Kao primjer takvih dramskih ostvarenja navodi dramu *Täter* (1999) Thomasa Jonigka u kojoj autor uvodi incestuoznu vezu između majke i sina, pri čemu majka zlorabi sina za provođenje svojih seksualnih fantazija, kao i dramu *Tätowierung* (1992) Dee Loher u kojoj se očinska ljubav pretvara u verbalno i seksualno nasilje (Petrović-Ziemer, 2016, str. 112-113), pri čemu otac svoju poziciju moći iskorištava za potlačivanje i manipulaciju kćeri. Problematiku incesta obrađuje i Marius von Mayenburg u drami *Feuergesicht* koja tematizira incestuozni odnos između brata Kurta i sestre Olge. Christine Bähr navodi da se u tom primjeru likovi djece bune protiv patrijarhalnog identiteta i da je sustav obitelji u drami mjesto generacijskog sukoba, pri čemu sukob kulminira ubojstvom roditelja, ali i Kurtovim samoubojstvom (2014, str. 129-130). Može se reći da je u dramama koje se bave tematikom incesta obitelj kao prostor sigurnosti pervertiran, pa u njemu vladaju neravnopravni, poremećeni i nasilni odnosi.

Uzevši u obzir sve veći zamah pokreta za ravnopravnost spolova, ne čudi da su sveprisutne teme u suvremenoj britanskoj i irskoj drami također i složenost muško-ženskih odnosa, borba između spolova te kriza roda koji bivaju okidačem za krizu sustava obitelji, pa se tako s jedne strane Kwame Kwei-Armah i Roy Williams u svojim dramskim prikazima generacijskih sukoba među muškarcima bave redefiniranjem maskuliniteta, dok se s druge strane Richard Bean i Debbie Tucker Green bave muškom brutalnošću, autoritarnosti, zlostavljanjem i nasiljem u braku. Mnogi se autori bave ulogom žena iz feminističkog i postfeminističkog kuta, pa tako Sarah Daniels u svojim dramama povezuje navedenu perspektivu s pitanjima seksizma, objektiviziranja i braka, ali i otkriva vezu između pornografske industrije i nasilja na ženama. U svojoj drami *Talking in Tongues* (1995) Winsome Pinnock nudi nešto drugačiji pogled na rodnu politiku, pa tako u drami žene iskorištavaju muškarce. Irsko feminističko dramsko pismo, čije su predvodnice Emma Donoghue, Anne Devlin, Marina Carr, Christina Reid i Marie Jones, dekonstruira takozvani muški pogled (*male gaze*), marginalizaciju žena u povijesti, tradicionalne i konvencionalne koncepte uloge supruge, majčinstva ili trudnoće, te uvodi nove aspekte muške i ženske homoseksualnosti,

ali i konstrukcije maskuliniteta (npr. očinstva) i tjeskobe koja iz toga proizlazi zbog nemogućnosti pronalaznja izraza muškog identiteta u suvremenom društvu (Middeke i Schnierer, 2010, str. xii-xiii). Propitivanje tradicionalnih rodnih uloga prisutno je i u suvremenoj hrvatskoj drami, pa se tako na primjeru drame *Dirigent* (2001) Dore Delbianco sin predstavlja kao „groteskna parafraza hranitelja obitelji“ (Ljubić, 2015, str. 166) koji razara obitelj i ne uspijeva ispuniti tradicionalna očekivanja majke i sestre koje se u njega uzdaju da će ih zbrinuti. Slična situacija prisutna je i u drami *Prije sna* (2005) Lade Kaštelan u čijem su središtu ženski likovi predstavljeni kao čuvarice obitelji. Međutim, žene bivaju žrtvama loših obiteljskih i društvenih odnosa, dok očevi ne uspijevaju očuvati svoju ulogu hranitelja obitelji jer su ili nezaposleni ili psihički bolesni (ibid.). U njemačkoj se suvremenoj drami autori pri oblikovanju likova iz generacije roditelja i djece također fokusiraju na aspekt seksualnog samoodređenja te na spolnu dimenziju samoostvarenja pojedinca (Bähr, 2014, str. 456), što je vidljivo kod autora poput Martina Heckmannsa, ali i Mariusa von Mayenburga i Lukasa Bärfussa koji će biti zastupljeni u analitičkom dijelu ovoga rada.

Prateći društvene promjene koje se na političkom, gospodarskom i ekonomskom, a posljedično i sociokulturnom području odvijaju na prijelazu tisućljeća, autori stvaraju likove koji često upijaju društveni kontekst i tako nastanjuju nesigurni prostor krize koji s jedne strane može prouzročiti katastrofu, dok s druge može donijeti pozitivnu promjenu. Vicky Angelaki ističe da se britanske drame 21. stoljeća bave različitim krizama i njihovim simptomima, ali i nesigurnostima, poteškoćama, obećanjima i kompromisima koje kriza donosi (2017, str. 5). Neki od primjera koji navodi su društvena i politička fluidnost koja može uzrokovati neizvjesnost u međuljudskim odnosima, ali i odnosu pojedinca sa samim sobom, zatim građanstvo, zajednica i odgovornost, antikapitalistički otpor, klase i nasilje, pojedinac i okolina, mobilnost i identitet, izolacija, urbano otuđenje, mentalno zdravlje, znanost, industrija i etika, zbog čega se dramski likovi često kolebaju između tjeskobe i nade (ibid., str. 11). Utjecaj krize koja pogađa društvo, ali istovremeno i sustav obitelji, kao i odnos između nade i tjeskobe vidljiv je na primjeru drame *Earthquakes in London* (2010) Mikea Bartletta koja se, s jedne strane, bavi ekološkim i ekonomskim problemima uzrokovanim potresom i recesijom, a s druge strane krizom koju šira kriza stvara u obitelji. Drama *Earthquakes in London* dočarava izmorenost i tjeskobu društva koja se oporavlja od financijske krize koja je trajala od 2008.-2009. godine, dok se 2010. još uvijek osjećaju njezini učinci. U središtu drame nalaze se tri odrasle sestre koje se moraju nositi s gubitkom oba roditelja, pokojne majke i odsutnog oca znanstvenika koji predviđa da će se dogoditi ekološka katastrofa.



Međugeneracijski se sukob ponajprije ogleda u različitim pristupima krizi uzrokovanoj potresima koji su izbili nakon recesije i masovnih otpuštanja (ibid., str. 60, 64). Različitost pristupa najvidljivija je kod najstarije i srednje sestre s obzirom na to da najstarija sestra na funkciji ministrice planira zaustaviti širenje zračne luke kako bi pozitivno utjecala na okoliš i otvorila prostor nadi za poboljšanjem, dok srednja, trudna sestra razmišlja o samoubojstvu kako njezino dijete ne bi odrastalo u svijetu koji se raspada. Suvremena se hrvatska drama od 1990. godine do danas također bavi propitivanjem sustava obitelji i „intimističkim propitivanjima vlastitog identiteta uronjenog u složenu mrežu obiteljskih odnosa“ (Ljubić, 2015, str. 64), zbog čega se u središtu interesa nalaze teme kao što su „obiteljski problemi, individualne i privatne sudbine, koje mogu i hoće postati društveno simptomatične, te koje mogu i uistinu hoće pokrenuti raspravu o gorućim sociopolitičkim pitanjima (o globalnome terorizmu, žrtvama rata i obiteljskoga nasilja, eksploataciji žena)“ (Rafolt, 2007, str. 24). Iako se u suvremenim hrvatskim dramama obitelji obično pridaje velika važnost, izvanjski čimbenici često nagrízaju obiteljske odnose, stoga obitelj često biva žrtvom loših gospodarskih i političkih uvjeta (Ljubić, 2015, str. 168). U svojem dramskom stvaralaštvu, suvremeni hrvatski dramatičari neupitno zrcale društvena zbivanja, bilo da se radi o prošlosti koja prati obitelj ili suvremenim društvenim zbivanjima koja probijaju u privatni mikrosustav obitelji. Jedan takav primjer svakako je drama *Kako ubiti predsjednika* (2003) Mire Gavrana u kojoj je radnja smještena u 21. stoljeću u jednoj tranzicijskoj zemlji koja se suočava s globalizacijom i antiglobalizacijskim pokretima. U središtu radnje je četveročlana obitelj čiji su članovi stariji brat Robert i njegova supruga Stella te mlađi brat Igor i njegova zaručnica Marija. Igor, pripadnik antiglobalističkog pokreta, dolazi u posjet nakon devet godina, ali ne kako bi učvrstio obiteljske veze, već kako bi ubio američkog predsjednika koji dolazi u posjet neimenovanoj tranzicijskoj zemlji u koju je smještena radnja, što potiče niz sukoba unutar obitelji – Marija napušta Igora jer ne prihvaća način na koji se Igor bori za svoje stavove, a Stella pokušava zaštititi vlastiti životni red i budućnost svoje djece (Lederer, 2004, str. 67-68). Osim spomenute drame, kao istaknuti primjeri ističu se drame *Posljednja karika* (1994) i *Prije sna* Lade Kaštelan, *Atentatori* (1999) Tomislava Zajeca, *Bakino srce* (1999) Ivana Vidića, *Dirigent* (2001) Dore Delbianco, *Prije sna* (2004) Lade Kaštelan, *Nosi nas rijeka* (2002) i *Žice i žileti* (2008) Elvisa Bošnjaka, a posebice drame *Cigla* (1998) Filipa Šovagovića, *Veliki bijeli zec* (2002) Ivana Vidića, *Jug II* (2003) Davora Špišića te *Bljesak zlatnog zuba* (1987), *Posmrtna trilogija* (2005) i *Balon* (2009) Mate Matišića. Kao primjere drama koji se bave nadrealnim svjetovima i pitanjem ima li

obitelj kao institucija budućnost navodi *Svinje* (2003) Tomislava Zajeca, *Dolinu ruža* (2010) Ivana Vidića i *Moj sin malo sporije hoda* (2011) Ivora Martinića (Ljubić, 2015, str. 64-65).

Iako se suvremena drama sve više okreće tematici rada (Bähr, 2014), u smislu utjecaja globalizacije i individualizacije na svakodnevni (radni) život, odnos poslovnog i privatnog života te sliku pojedinca o sebi, veza između poslovnog i obiteljskog života u dramama koje tematiziraju obitelj ima uvelike marginaliziranu ulogu (Bähr, 2014, str. 16-17). Međutim, kao primjer drame koja se bavi spomenutom tematikom valja istaknuti *Unter Eis* (2006) Falka Richtera u kojem obitelj nije mjesto sigurnosti i zaštite od društva, već je mjesto koje uvelike nalikuje poduzetničkom svijetu. Preklapanje poslovnog i obiteljskog diskursa autor u drami postiže jezičnim sredstvima, kao što su izmjena intimno-privatnog i ekonomsko-faktografskog tona te uspoređivanje svijeta obitelji i rada metaforama vezanim uz led i riječima vezanim uz hladnoću, čime autor pokušava dovesti u pitanje je li moguće razgraničiti područje rada i obitelji (ibid., str. 246). Osim toga, obitelj se ovdje pojavljuje kao institucija koja nije ispunila svoju društvenu zadaću da djetetu pruži zaštitu i usmjerenje te pruži pažnju i ljubav, zbog čega iz perspektive sina roditelji imaju ulogu anti-uzora kojeg se teško osloboditi (ibid., str. 259). I u hrvatskoj se drami tematizira odnos privatnog i poslovnog života koji se najčešće negativno odražava na sustav obitelji. Kako navodi Lucija Ljubić, žene, bez obzira na postojeću deklarativnu emancipaciju i zaposlenost, još uvijek često bivaju vezane uz žensko rodno polje te smještene u središte obiteljske zajednice, dok muškarci na obitelj utječu izvana i bivaju dijelom poslovnog svijeta te osiguravaju materijalni obiteljski probitak, zbog čega su većinom odsutni, zaokupljeni poslom i zaradom (2015, str. 168). Iako suvremene hrvatske i njemačke drame, kako navodi Daniela Weber-Kapusta, u središte obično stavljaju likove koje obilježava introverzija, odnosno povlačenje u vlastite unutarnje svjetove, pri čemu izbjegavaju društvene i privatne interakcije te unutar sebe tragaju za smislom života i propituju privatne, društvene i ekonomske aspekte života koji ih na izravan ili neizravan način oblikuju, postoji i suprotna tendencija u kojoj likovi izravno adresiraju i problematiziraju goruće društvene, gospodarske i individualno-psihološke probleme društva u kojem se nalaze (2014, str. 2). Ekonomska problematika koja utječe na krizu obitelji prisutna je u drami *Balon* Mate Matišića u kojoj su „obiteljska tragedija i gubitak djeteta samo poligon na kojemu se prepisuje mafijaška društvena zbilja u kojoj su svi ogrezli u kriminal“ (Ljubić, 2015, str. 167), a posebice u drami *Dolina ruža* Ivana Vidića:

Rafinirani gospodarski kriminal potaknut takozvanim poslovnim preuzimanjima i varkom o neiscrpnom novcu raspoloživom u kartičnom poslovanju Vidić u *Dolini ruža* pretvara u glavni uzrok obiteljskog rasapa. Kad otac hranitelj prereže sve kartice svojim članovima obitelji onemogućujući im beskrajnu potrošnju koju on, zbog upućenosti u poslovne malverzacije, više ne želi pokrivati svojom plaćom, poslovna kriza prenosi se i unutar četiri zida. (ibid.)

U ovom će radu problematika radnog okruženja i oprečnih ideoloških stavova koji neminovno utječu na sustav obitelji, a posljedično je i razaraju, biti analizirani u drami *The Cut* Marka Ravenhilla i *Ariel* Marine Carr.

U irskoj drami disfunkcionalna obitelj često biva metaforom za disfunkcionalnu kulturu i naciju. Fiksni irski identitet obično je poremećen zato što obitelji više ne pripadaju jasnoj tradicionalnoj nuklearnoj strukturi, već obuhvaćaju i druge tipove obitelji poput 'obitelji' u kojoj nije prisutno krvno srodstvo, istospolne obitelji, jednoroditeljske obitelji ili obitelji s više od dva roditelja. Osim toga, identitet može biti poremećen jer se Irska pojavljuje kao prostor promjena, pa zajednica sve više nalikuje mozaiku obitelji i pojedinaca koji se nalaze u zamršenim međusobnim odnosima koji bivaju narušeni napetostima vezanim uz osjećaj pripadanja i nepripadanja. Stanovnici iz tog razloga svoju pripadnost i dom traže u područjima koja postaju dio globalnog svijeta s promjenjivim odnosima između ljudi i prostora, zbog čega nestaje sigurnosti i jednoznačnosti pri tumačenju koncepta identiteta (Heusner Lojek, 2011, str. 131-132). Povezano s tim, u irskom je dramskom stvaralaštvu uloga egzila i povratnika posebice povezana s odnosom između Irske i Amerike s obzirom na to da u dramama ključna figura biva ili pojedinac koji se odlučuje na egzil ili član obitelji čiji povratak iz inozemstva djeluje kao katalizator koji dovodi u pitanje kulturni identitet i stilove života onih članova koji su ostali u domovini. Primjeri takvih drama su *Dancing at Lughnasa* (1990) Briana Friela, *After Easter* (1994) Anne Devlin, *Down on the Blue* (1994) Pom Boyd, *The Beauty Queen of Leenane* (1996) Martina McDonagha, *Mutabilitie* (1997) Franka McGuinnessa i *Belonging* (2000) Kaite O'Reilley (Llewellyn-Jones, 2002, str. 119). Slični se primjeri mogu pronaći i u njemačkoj drami s prijelaza tisućljeća u kojoj je suočavanje s individualnom i povijesnom prošlošću jedna od središnjih tema drama koje se bave obitelji. Primjerice, u drami *Vatersprache* (2003) Albert Ostermaier sin se iz inozemstva vraća u Njemačku u prazan stan svog pokojnog oca gdje se suočava, kako s očevom prošlošću, tako i s prošlošću Njemačke, dok u drami *Musst boxen* (2003) Claudiusa Lünstedta protagonist Sven bježi od očevog

nasilja, od djeteta i djevojke te od života na Istoku kako bi našao sreću na Zapadu, no sreća koju traži u bijegu na Zapadu ne traje dugo i Sven biva suočen sa samim sobom (Bähr, 2014, str. 135-136). Suočavanje s prošlošću u kontekstu krize obitelji važna je tema i u suvremenom hrvatskom dramskom stvaralaštvu, pa se tako kao ogledni primjeri ističu *Cigla* Filipa Šovagovića i *Posmrtna trilogija* Mate Matišića. Šovagović u *Cigli* tematizira obiteljski raspad koji je, između ostalog, posljedica ratnih zbivanja, pada Vukovara i mutnih poslova kojima se protagonist bavi kako bi osigurao egzistenciju i nadvladao socijalnu bijedu, dok mu vlastita obitelj ne pruža nikakvu podršku, dok Matišić naglasak stavlja na snažan utjecaj društvenih i političkih događaja na međuljudske odnose unutar obitelji, posebno nakon traumatičnog razdoblja tranzicije, pri čemu se negativni učinci ratnih nedjela i PTSP-a reflektiraju na obitelj u kojem spomenuti čimbenici bivaju faktor koji narušava obiteljski sklad (Ljubić, 2015, str. 167). Problematika suočavanja s prošlošću koja razara obitelj bit će tematizirana i u analitičkom dijelu rada na primjeru drame *Ubij se, tata* Monike Herceg.

Zaključno se može reći da se tematika istraživanja disfunkcionalnih obitelji u krizi proteže od samih početaka povijesti drame pa sve do danas, pri čemu teorijski uvidi ukazuju na povezanost društvene zbilje i dramskog stvaralaštva autora s obzirom na to da autori, bilo implicitno bilo eksplicitno, adresiraju društvene probleme, ali i norme koje mogu utjecati na krizu sustava obitelji. Vrijednost interdisciplinarnog pristupa, stoga, počiva na mogućnosti dublje analize motivacije likova u kontekstu društvenih normi, vrijednosti i struktura, ali i u pogledu psiholoških čimbenika koji bi mogli utjecati na sukobe između likova, ali i unutar samih likova kao pojedinaca. Može se reći da obitelj dramatičarima služi kao okosnica postizanja dramske napetosti, stoga sukobljenost među likovima čini suštinu dramske radnje, što će biti pokazano i kroz naredni pregled dramsko-teorijskih koncepata.

## 2.2 Povratak klasičnog dramskog sukoba kroz prikaze krize obitelji<sup>12</sup>: dramsko-teorijski koncepti

U teoriji drame razlikuju se, ali i isprepliću, pojmovi dramskoga teksta i kazališne izvedbe, stoga je važno istaknuti i definiciju dramskog teksta koji će biti predmetom istraživanja ovog rada. Drama, odnosno dramski tekst, se u priručniku *Exploring the Language of Drama: From Text to Context* u odnosu na prozne tekstove i poeziju opisuje kao „zanemareno dijete“ (Culpeper, Short i Verdonk, 1998, str. 3) s obzirom na to da brojni kritičari navode da se drame mogu isključivo ispravno razumjeti i doživjeti u kazalištu (Brecht, 1964; Stylan, 1965; Stanislavski, 1968; Wells, 1970). Međutim, Mick Short je mišljenja da dramski tekst, odnosno iskustvo čitanja dramskog teksta, ima izuzetno važnu ulogu jer omogućuje čitatelju da iz slojevitosti teksta spozna značenje onoga što se može pročitati između redaka, ali i nudi velik broj informacija o tome kako bi kazališna izvedba trebala biti postavljena i izvedena. Također smatra da je u tekstu mnogo toga već zadano dijalogom i didaskalijama koji predstavljaju *što je rečeno*, a iz čega se može zaključiti *što je mišljeno*, što uz različite elemente radnje (kretanje na sceni, položaj predmeta, geste, položaji tijela, izrazi lica), govora (naglasci, osobitosti govora, intonacija, glasnoća, brzina, stanke) i izgleda (spol, dob, fizičke karakteristike, odjeća) doprinosi interpretaciji dramskog teksta bilo tijekom samog čitanja ili izvođenja na pozornici (Culpeper, Short i Verdonk, 1998, str. 18-27). Može se zaključiti da dramski tekst nudi cjelovitost interpretacije koja u kazališnoj izvedbi može biti realizirana u cijelosti ili s fokusom na određeni segment dramskog teksta. U tom se slučaju, kako navodi Nikola Batušić, hrvatski akademik i teatrolog, dramski tekst može ili ugrađivati u predstavu, pri čemu prolazi modifikaciju, preinake i dramaturšku obradu, ili se, u ekstremnijim slučajevima, može promatrati kao predložak predstavi, odnosno pretekst koji služi kao inspirativni poticaj ili natuknica (1991, str. 214). Samo definiranje dramskog teksta težak je zadatak s obzirom na to da je, kako navodi Patrice Pavis, svaki pokušaj razlučivanja dramskog teksta od drugih tipova tekstova limitativan i diskutabilan, posebice uzevši u obzir suvremene tendencije posezanja za bilo kojom vrstom teksta u svrhu njegova uprizorenja. Imajući u vidu navedenu problematiku, Pavis umjesto

---

<sup>12</sup> Može se zamijetiti da nakon „krize drame“, što je naziv kojim Peter Szondi opisuje prijelaz s klasične drame na modernu dramatiku, u suvremenoj drami prve četvrtine 21. stoljeća ponovno dolazi do prodora klasičnog dramskog sukoba, i to u modusu obiteljskog sukoba. Na primjeru dramatičara Henrika Ibsena, Antona Pavloviča Čehova, Augusta Strindberga, Mauricea Maeterlincka i Gerharta Hauptmanna, Szondi kao ključne elemente „krize“ moderne drame uočava raskid s dramskom radnjom, iščezavanje međuljudskih sukoba i dokidanje dijaloga koji postaje sjecište monoloških refleksija, ali i diskrepancije sadržaja i forme, odnosno prodora epskog sadržaja poput protoka vremena, psihološke analize likova te poniranja u pojedinačne sudbine likova (Szondi, 2001, str. 19-68).

definicije nudi nekoliko mogućih kriterija dramskog teksta. Kao prva dva kriterija navodi glavni tekst, sastavljen od dijaloga i monologa, odnosno pomoćni tekst, sastavljen od didaskalija, te podjelu teksta po ulogama. Nakon toga slijedi pojam fikcionalnost koja se ogleda u tome da svaki tekst može postati dramskim čime poprima obilježje spomenute fikcionalnosti, odnosno postaje dijelom imaginarnog svijeta zbog čega se razlikuje od običnih tekstova za koje se smatra da opisuju svijet zbilje. Sljedeći je kriterij razlikovanje čitanog teksta, odnosno čitanje dramskog teksta kao književnog djela, u odnosu na igrani tekst, odnosno teksta koji je uprizoren i čije je tumačenje određeno scenskim iskazom. Posljednji je kriterij odnos među kontekstima<sup>13</sup>, pri čemu smatra da je važno da čitatelj proučava prijelaze između replika, argumenata i radnji u dramskom tekstu te da se zanima za kulturni, historijski i ideologijski kontekst iz kojeg je tekst proizašao kako mu se ne bi pristupilo isključivo kao čistoj formi. Osim što obrazlaže navedene kriterije dramskog teksta, Pavis govori o njegovoj konstrukciji pri čemu ističe tri pojma: tijek konkretizacije, mjesta neodređenosti te održavanje i uklanjanje dvosmislenosti. Počevši od prvog pojma, autor navodi da se tijekom konkretizacije, odnosno pronicanja u smisao teksta, pokušava „odrediti na temelju opažanja tekstnih označitelja i društvenog konteksta, da bi se na posljetku došlo do jednog ili više mogućih čitanja teksta“ koji ovise o čitateljevom društvenom kontekstu, ali i njegovom poznavanju konteksta u kojem je nastao dramski tekst. Nadalje, mjesta neodređenosti teksta, odnosno mjesta koja nisu univerzalna, dolaze do izražaja zbog mogućnosti različitog čitanja, odnosno različite konkretizacije teksta, posebice u smislu različitog tumačenja društvenog konteksta. Upravo zbog mogućnosti različitog tumačenja, Pavis ističe nestabilnost kao obilježje dramskog teksta, zbog čega je uloga čitatelja i redatelja, ali i gledatelja, da presudi gdje se nalaze određena područja (ne)izvjesnosti te je li dvosmislenost upisana u strukturu teksta ili je posljedica promjene društvenog konteksta (2004, str. 77-79). Može se zaključiti da je dramski tekst slojevito i višedimenzionalno književno djelo koje uvelike ovisi o interpretaciji kako čitatelja, tako i redatelja, a posljedično i gledatelja, ali i konteksta nastanka uzevši u obzir da je dramski tekst neupitno uronjen u kategoriju vremena i prostora, odnosno da na njegovo stvaranje mogu utjecati društveno-povijesne, uključujući i ekonomske prilike. Navedeno ukazuje na recipročnu interakciju između

---

<sup>13</sup> Patrice Pavis u sklopu kriterija *odnos među kontekstima* navodi da likovi moraju imati zajednički barem jedan dio diskurzivnog univerzuma kako bi mogli egzistirati u istom dramskom univerzumu jer u protivnom započinju dijalog gluhih ili ne komuniciraju (teatar apsurd) (2004, str. 78).

drame i društva, stoga se može povezati s promišljanjima iz perspektive sociologije književnosti da se književnost mora promatrati u neodvojivom odnosu s društvenim prilikama.

U ponuđenim se definicijama dramskog teksta mogu identificirati njegovi elementi koji će ovdje biti sažeti i nadopunjeni. Osim već spomenutih elemenata poput dramskih lica, didaskalija, dijaloga i monologa, dramski tekst ima vanjsku i unutarnju kompoziciju. Vanjska se kompozicija sastoji od činova i prizora (scena), dok se unutarnja kompozicija sastoji od dramske radnje, dramske situacije, dramskog sukoba i dramske kompozicije (uvod, zaplet, vrhunac, raspлет). Drame zatvorene forme imaju zatvorenu radnju i podrazumijevanju jedinstvo i cjelovitost u smislu trojedinstva vremena, mjesta i radnje, dok otvorena forma drame podrazumijeva podjelu radnje na nekoliko pojedinačnih radnji, pri čemu se ne iznosi nužno kontinuirani, neprekinuti razvoj događaja, a zbog iscjepkanosti događaja i vremenskih odrednica ni mjesto radnje nije jedinstveno (Kloc, 1995). Iako su svi spomenuti elementi relevantni za kasniju analizu korpusa, u ovom će se teorijskom dijelu dati pregled onih koji čine suštinu analize, odnosno pripomažu analizi odnosa među dramskim licima i identificiranja uzroka krize, a to su dramska lica (*dramatis personae*) i dramski sukob. *Dramatis persona*, dramska osoba ili dramsko lice je zastupnik drame na pozornici te se u dramskom tekstu najčešće može pojaviti kao osobno ime (i prezime), kao oznaka spola, vrsta živog bića, nacionalnost, oznaka socijalnog statusa, zanimanje, karakterno obilježje, redni broj, slovo ili matematički simbol (Batušić, 1991, str. 189). Osim toga, Manfred Pfister, njemački književni teoretičar, navodi da *dramatis personae* može obuhvaćati zbir svih likova<sup>14</sup>, glavnih i sporednih, koji se pojavljuju na sceni. Međutim, ističe kako takva definicija isključuje takozvane *backstage* likove (*backstage characters*), odnosno likove koji se spominju u dijalozima i mogu imati utjecaja na radnju, ali se ne pojavljuju na sceni (1998, str. 245). Budući da su *dramatis personae* pokretači cijele dramske radnje, izuzetno je važno njihova karakterizacija. Model karakterizacije koji nudi Pfister dijeli se na eksplicitno-figuralne, implicitno-figuralne, eksplicitno-autorske i implicitno-autorske tehnike. U eksplicitno-figuralne tehnike karakterizacije, koje su u potpunosti jezične, ubrajaju se samokomentar, u kojem je lik istovremeno i subjekt i objekt prijenosa informacija te eksplicitno formulira svoje samorazumijevanje, i tuđi komentar, u kojem se subjekt i objekt

---

<sup>14</sup> Manfred Pfister razjašnjava kako se odlučuje govoriti o liku (*Figur*), a ne o osobi (*Person*) ili karakteru (*Charakter*), unatoč raširenoj tendenciji da se o dramskim likovima govori kao osobama ili karakterima stvarnoga života, kako bi se naglasila distinkcija između fiktivnih i stvarnih likova. Za riječ *lik* odlučuje se jer ona sugerira kako se radi o nečem, odnosno nekom, konstruiranom i artifičijelnom, što smatra da je prikladno jer dramski lik postoji samo u kontekstu kojem je stvoren (1998, str. 240)

prijenosa informacija razlikuju te jedan lik eksplicitno komentira drugi. Međutim, te informacije ne moraju biti podudarne ili se mogu samo djelomično podudarati s obzirom na to da su usko vezane uz perspektivu određenog lika. Samokomentar i tuđi komentar mogu biti eksplicitno izneseni u monološkom i dijaloškom obliku, a slijedom toga ih karakterizira različit status uvjerljivosti s obzirom na to da mogu biti iskrivljeni perspektivom lika, ali i strateški upotrijebljeni. Primjerice, kod monološkog samokomentara valja voditi računa o tome ima li lik lažno ili izobličeno samorazumijevanje, dok kod dijaloškog samokomentara postoji mogućnost da lik strateški predstavlja sebe u iskrivljenom svjetlu. Slično vrijedi i za tuđi komentar, pri čemu je važno uočiti odvija li se dijaloški komentar u prisustvu ili odsustvu lika koji biva komentiran s obzirom na to da taj faktor može utjecati na postojanje strateškog izobličenja komentara. Osim toga, treba razlikovati je li tuđi komentar izrečen prije ili poslije prve pojave komentiranog lika s obzirom na to da komentar utječe na recipijentovu percepciju lika. Može se zaključiti da kod samokomentara i tuđeg komentara postoji mogućnost samozavaravanja i svjesnog varanja kako lika, tako i recipijenta. Osim toga, ističe Pfister, eksplicitne samokomentare i tuđe komentare ne može se promatrati izolirano s obzirom na to da se oni uvijek isprepliću s implicitnom samokarakterizacijom, pa tako način na koji lik samog sebe komentira može potvrditi, relativizirati ili demantirati iznesenu karakterizaciju, a načinom na koji neki lik eksplicitno komentira drugi može implicitno karakterizirati samoga sebe (1998, str. 272-273). Sljedeća je tehnika implicitno-figuralna karakterizacija koja je samo djelomično jezične prirode, stoga se dijeli na neverbalnu (fizionomija i mimika, stas i gestika, maska i kostim, rekviziti, mjesto radnje) i verbalnu (kvaliteta glasa, jezična ponašanje, idiolekt/sociolekt, dijalekt/registar, stilistika/tekstura) (ibid., str. 274). Iako se navedene karakteristike mogu naći u dramskome tekstu, one posebice dolaze do izražaja u kazališnoj izvedbi. Pfister ističe da se dominacija implicitne karakterizacije ogleda u konceptu *show, don't tell*, odnosno *pokaži, a ne kaži*, s obzirom na to da recipijenta konkretni *showing* potiče na aktivnost, dok ga apstraktni *telling* rasterećuje. Spomenutu važnost implicitnog samoprikazivanja Pfister potkrepljuje tezom sociologa Niklasa Luhmanna: „Svako djelovanje (>djelovanje« u najširem smislu) u nazočnosti drugih istovremeno je i komunikacija, ona ne predočuje samo djelovanje i njegove neposredne posljedice, nego istodobno objašnjava tko je onaj koji djeluje“ (Luhmann, 1970, prema Pfister, 1998, str. 279-280). Navedena se teza može primijeniti kako na implicitno-figuralne, tako i na eksplicitno-figuralne karakteristike lika s obzirom na to da svako djelovanje pomaže cjelovitoj interpretaciji lika. Sljedeća tehnika



karakterizacije je eksplicitno-autorska karakterizacija koja se sastoji od autorskog opisa lika u pomoćnom tekstu (izgled, odjeća, karakterističan rekvizit, osobnost, način ponašanja) i ime sa značenjem koje definira lik čak i prije njegovog prvog pojavljivanja (ibid., str. 284). Posljednja tehnika je implicitno-autorska karakterizacija koja podrazumijeva implicitno karakterizirajuće ime (konvencionalno ime obojeno implicitnim značenjem) te korespondenciju i kontrast koji se mogu ogledati u tematiziranju korespondentnih odnosa u glavnom tekstu čime se potiče recipijenta na kontrastne usporedbe (primjerice o društvenom porijeklu ili drugim predispozicijama likova) ili u mogućnosti da se različiti likovi suočavaju sa sličnom situacijom s ciljem isticanja i individualiziranja njihovih reakcija (ibid., str. 284-285). Uzevši u obzir prethodne definicije i karakterizacije, *dramatis persona* može se definirati kao „temelj i osovina svijeta drame“ zbog čega je drama „upravo ono što jesu, govore i rade njezina lica, što i kako misle, osjećaju, vide ili ne vide, ali i kao „detonator jedne eksplozije [...] [koji] ima golemu moć oslobađanja skrivenih sila eksplozivnog naboja, koji navještava novo, rušeći staro“ (Švacov, 2018, str. 166). *Dramatis persona* ima ulogu sile u sustavu sila<sup>15</sup>, ulogu koja oblikuje mikrokozmos dramskog djela, odnosno dramske radnje<sup>16</sup> i dramske situacije<sup>17</sup> (Zuppa, 1995, str. 84).

Dramska se situacija može definirati kao „stanovito polje sila [...] [koje se] oblikuje prema smjeru i intenzitetu tih sila koje njime djeluju“ te kao „odgovor na cjelokupnu situaciju dramske radnje u danom trenutku“ (Zuppa, 1995, str. 75). Budući da se dramske situacije obično temelje na nekoj vrsti sukoba, što je u skladu s mišlju da je drama „nešto uznemirujuće, važno, teško i zbijeno

---

<sup>15</sup> Sile se prema Étienneu Souriau mogu podijeliti na šest dramaturgijskih funkcija koje tvore okosnicu svakog dramskog univerzuma, a to su tematska sila (Lav) ili subjekt radnje koji je vođen željom, predstavnik vrijednosti (Sunce) ili blago koje subjekt želi, dobitnik (Zemlja) ili onaj koji će se okoristiti željenim blagom, protivnik (Mars) ili prepreka na koju subjekt nailazi, arbitar situacije (Vaga) ili onaj koji odlučuje kome će biti dodijeljeno blago koje žele suparnici te ogledalo sile (Mjesec) ili pomoćnik. Ovakva se podjela vezuje uz koncept aktantskog modela čija je svrha vizualizacija glavnih sila drame i njihove uloge u radnji i koji donosi novo viđenje lika koji se promatra kao entitet koji pripada globalnom sustavu radnji te poprma amorfnu oblik aktanta, odnosno onoga koji vrši ili trpi određenu radnju (Pavis, 2004, str. 22-23), a detaljnija razrada aktantskog modela nalazi se u *Pojmovniku teatra* Patricea Pavisa (2004).

<sup>16</sup> Vladimir Švacov pod radnjom podrazumijeva događaje koje pred recipijenta donosi dramska umjetnost te smatra kako se ona ne može realizirati bez onih koji djeluju, odnosno bez određenog načina djelovanja koje pokreću i usmjeravaju misli i osjećaji (2018, str. 147).

Detaljnije razrađenu definiciju i klasifikaciju dramske radnje donose Manfred Pfister u *Drama: Teorija i analiza* (1998) te Patrice Pavis u *Pojmovniku Teatra* (2004).

<sup>17</sup> Milovoj Solar navodi kako se radnja u drami postiže „izmjennom dramskih situacija, tj. odnosa između likova u nekom trenutku, i njihovim govorom koji se odnosi na ono što je bilo, što će biti, ili što jest kako unutar tako i izvan prostora scene“ (1976, str. 183), a sličnu definiciju donose i Fran Petre i Zdenko Škreb koji navode kako su osobe u drami uvijek u „aktivnom međusobnom odnosu, u izravnom razgovoru i u neposrednom djelovanju jedna na drugu, dakle uvijek u jednoj od niza dramskih situacija koje sačinjavaju dramu kao cjelinu“, pri čemu „stvaraju na sceni napetost“ (1969, str. 455).

poput prijetnje“ te da je napetost „izvor i ishodište“ drame (Švacov, 2018, str. 44-45), u ovom će se dijelu taj pojam i definirati te će biti navedena njegova glavna obilježja. Pavis navodi da je cilj kazališta „prikazati ljudsko djelovanje, pratiti razvoj neke krize, pojavu i razrješenje sukoba [...] [koji opisuje kao] posebno obilježje kazališta“ (2004, str. 364-365). Ističe da do sukoba dolazi kad se nekom subjektu koji teži za nekim ciljem u njegovu djelovanju suprotstavlja neki subjekt, bilo drugi lik ili određena psihološka ili moralna zapreka zbog čega dolazi do sukoba koji može imati komičan, pomirbeni ili tragičan ishod<sup>18</sup>. Sukob može imati središnje mjesto u dramskom tekstu, odnosno odvijati se tijekom radnje i predstavljati njezin vrhunac, ili se može odviti prije samog početka dramske radnje zbog čega radnja biva analitički prikaz događaja (ibid., str. 365). Već i sam naslov dramskog teksta može upućivati na središnji trenutak radnje, ili na neki za nju ključan element (središnji lik, atmosfera, vrednovanje događaja), no on može služiti i kao kontrastni element, odnosno iznevjeriti recipijentova očekivanja čime također može stvoriti napetost (Pfister, 1998, str. 80). Promišljanje o drami kao mjestu sukoba pojavljuje se i kod Georga Wilhelma Friedricha Hegela koji je mišljenja da drama treba biti prikaz stvarnih ljudi i njihovih postupaka i radnji. Pritom ističe da dramska radnja nije ograničena na jednostavno i neometano postizanje određenog cilja, već ona u potpunosti počiva na koliziji okolnosti, strasti i karaktera, te posljedično dovodi do akcija, a potom i do reakcija, koje zauzvrat zahtijevaju rješenje sukoba i neslaganja. Iz tog razloga drama nudi prikaz određenih ciljeva koji se reflektiraju u likovima i konfliktnim situacijama, a dramska radnja biva prepuštena na milost i nemilost komplikacijama i kolizijama (1975, str. 1159, 1161). Kao i stvarnost, dramski tekst može biti plodno tlo za obilje raznolikih sukoba koje Pavis dijeli u pet kategorija: suparništvo dvaju likova zbog ekonomskih, ljubavnih, moralnih, političkih i ostalih razloga, sukob između dvaju pogleda na svijet, odnosno dvaju nepomirljivih morala, moralna rasprava između subjektivnosti i objektivnosti, ljubavi i dužnosti, strasti i razuma koja se može voditi unutar jednog lika ili između dvaju tabora koji se nastoje nametnuti junaku i time mu stvaraju dilemu, sukob interesa između pojedinca i društva, odnosno pojedinačnih i općih motivacija, te čovjekova moralna ili metafizička borba protiv nekog načela ili želje koja ga nadilazi, bilo da je to Bog, apsurd, ideal ili nadilaženje samoga sebe. Navodi da se u motivaciji sukobljenih likova često ogledaju društveni, politički ili filozofski uzroci (2004, str. 365). Ponovno se osvrćući na Hegela, valja reći da bi primarni zahtjev za dramskog autora trebao biti da ima potpuni uvid u unutarnji i univerzalni element koji leži u korijenu ciljeva, borbi i sudbina

---

<sup>18</sup> U ovome će se radu ishod subjekta promatrati kroz kategorije *statusa quo*, sustav ima budućnosti ili raspad sustava

ljudskih bića te da bude potpuno svjestan otpora i komplikacija do kojih djelovanje može dovesti, ali i toga proizlaze li otpori i komplikacije iz subjektivnih razloga i individualnosti karaktera, iz ljudskih planova i odluka ili iz konkretnih vanjskih okolnosti (1975, str. 1163). Pavis navodi da sukob može, ali i ne mora imati razrješenje. Iako ističe da se u klasičnoj dramaturgiji sukob mora riješiti unutar drame, bilo na subjektivni (pojedinci dobrovoljno odustaju od svojih zamisli u korist viših moralnih instanci), objektivni (politička sila presuđuje) ili umjetni način (*deus ex machina* rješava spor) (2004, str. 366), valja istaknuti kako sukob ne mora nužno biti razriješen, već može ostati na *statusu quo* ili se pogoršati i potencijalno dovesti do katastrofe. James Bryant navodi da se događaji u drami odvijaju kroz interakciju likova koji kroz skup mogućih subjektivnih načina mogu oblikovati ono što se događa. Taj skup načina svode na zajednički referentni okvir (*common reference frame*) koji im pruža osnovu za komunikaciju i pregovore te omogućuje definiranje toga tko je uključen (likovi), što mogu učiniti (njihove opcije) i što predlažu da se treba učiniti (njihove pozicije), kao i korake koje će poduzeti ako se njihovi prijedlozi odbiju. Točka u kojoj se pozicije likova susreću naziva se trenutak istine (*moment of truth*). Ukoliko likovi u trenutku istine imaju kompatibilne pozicije i spremni su surađivati u rješavanju situacije, utoliko je put za provedbu sporazuma jasan, pod uvjetom da mogu vjerovati jedni drugima da će obećano ispuniti. Međutim, ako se likovi ne slože oko zajedničkog stajališta, postojat će pritisak da netko promijeni svoje stavove, što može predstavljati problem (2007, str. 605-606).

Pregled ponuđenih temeljnih koncepata drame, počevši od samog definiranja dramskog teksta kao predmeta ovog istraživanja, kao i uloge koju dramski likovi (*dramatis personae*) imaju u kreiranju dramske radnje, odnosno potencijala koji nude u gradnji dramskog sukoba, poslužit će kao metodološki okvir u analizi primarnog literarnog korpusa. Budući da istraživanja sociologije književnosti ukazuju na to da društvena zbilja korelira s književnim, napose dramskim stvaralaštvom, boljem razumijevanju doprinijeti će i naredni pregled ključnih pojmova ovog rada – *kriza, sustav i obitelj* – iz perspektive društveno-humanističkih znanosti.

### **2.3 Pogled na pojmove *kriza, sustav i obitelj* iz perspektive društveno-humanističkih znanosti**

Kriza je neupitno zamršena pojava koja uzrokuje promjene u ravnoteži postojećih sustava i navodi ih da preispitaju postojeće paradigme, stoga će u ovom poglavlju biti predstavljen pojam krize koji

ovisno o perspektivi, odnosno području istraživanja, može imati višestruka značenje, pa se obično koristi kao „kutija za sve“ (Kešetović i Toth, 2012, str. 39). Etimološki gledano, riječ kriza se u staroj Grčkoj (*κρίσις*, *krisis*) odnosila na presudu i odluku (Dattilio i Freeman, 2011, str. 456), dok u latinskom (*crisis*) ona predstavlja prosudbu (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2021). Osim toga, u engleskom jeziku riječ kriza, koja je izvedenica grčke riječi, ima nekoliko povezanih značenja – odvojiti (*separate*), odlučiti (*decide*), napraviti razliku (*draw distinction*) i prekretnica (*turning point*) (Diamond, 2019, str. 7). Zanimljivo je istaknuti kako riječ kriza u kineskom jeziku (*wei-ji*) obuhvaća simbole koji znače „opasnost“ (*wei*) i „ključan događaj, kritična točka, prilika“ (*ji*) (ibid., str. 34), pa bi tako prijevod značio „prilika da se dogodi opasnost“ (Kešetović i Toth, 2012, str. 37), stoga se može zaključiti kako kriza u kineskom tumačenju može biti podjednako dobra i loša pojava.

U rječničkim se definicijama kriza najčešće poistovjećuje s poremećajem i teškim stanjem, pa tako ona predstavlja „dubok, sveobuhvatan poremećaj u životu pojedinca ili zajednice sa snažnim i više ili manje teškim i trajnim posljedicama“ (Kovačec, 1996, str. 506) te prijelomno i prolazno teško stanje (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2021). Definiciji koju nudi Kovačec odgovara i ona ponuđena na Hrvatskom jezičnom portalu, pa se tako ponovno spominje kriza kao sveobuhvatan poremećaj koji se odnosi na društveni, politički i ekonomski život, a iz kojeg je izlaz najčešće vrlo težak i dugotrajan (Hrvatski jezični portal, n.d.). Kriza se može opisati i kao rasprava, svađa, prosuđivanje i kušnja te kao „prolazno teško stanje u svakom prirodnom, društvenom i misaonom procesu“ (Filipović, 1984, str. 182). Kao vrlo teško stanje opisana je i u *Rječniku hrvatskoga jezika* uz napomenu da se nakon tog stanja očekuje ili razrješenje ili katastrofa (Anić, 1991, str. 289). U njemačkom se jeziku kriza definira kao težak položaj, situacija i vrijeme koje predstavlja vrhunac i prekretnicu opasnog razvoja događaja te kao poteškoća, kritična situacija, vrijeme opasnosti i ugroza (Duden, 2023), dok se u engleskom jeziku definira kao nestabilno ili presudno vrijeme koje donosi odlučujuću promjenu, posebice s mogućnošću neželjenog ishoda (Merriam Webster, 2023). Iz navedenih se definicija može zaključiti kako kriza potresa brojna područja ljudskog života, ali i da zahtjeva određenu reakciju kako bi uopće postojalo razrješenje problema, odnosno potencijalni izlaz iz krize.

Budući da kriza može biti ambivalentna, odnosno loša i dobra pojava, Kešetović i Toth je definiraju kao „trenutak koji odlučuje o daljnjem pozitivnom ili negativnom razvoju neke stvari ili

situacije” (2012, str. 37) i naglašavaju da ona u suvremenom dobu „označava prvenstveno razlikovanje ili sposobnost razlikovanja, izbor, sud, odluku, a također i izlaz, rješenje konflikta, pojašnjenje“ (ibid., str.). Dakle, iako autori potvrđuju da se kriza često koristi za opisivanje stanja s negativnim posljedicama, bilo na individualnoj ili društvenoj razini, naglašavaju da se ona može promatrati i na interpretativni način, odnosno na način da postojanje krize u nekim slučajevima može ovisiti o individualnoj percepciji (ibid., str. 37, 39). Kriza se tako može podijeliti na osobnu/individualnu ili kolektivnu/društvenu krizu, odnosno krizu sustava. Individualna kriza može podrazumijevati „povećanu napetost, psihičko opterećenje, izloženost stresu, otežanu orijentaciju u vremenu i prostoru u procesu odlučivanja, odnosno predstavljaju promjenu u uobičajenom funkcioniranju neke osobe“ (Ivanović, 2014, str. 12), ali i nemogućnost pojedinca da se nosi s nekom situacijom na uobičajen način zbog čega može doći do drastično pozitivnog ili negativnog ishoda (Dattilio i Freeman, 2011, str.. 3).

U filozofiji se kriza odnosi na unutarnju podijeljenost čovjeka, kao i čovjekovu težnju da ponovno pronade vlastitu bit kad se nađe u stanju da osjeća nepripadnost svijetu kojem se nalazi, kao i nerazumijevanje njegovog smisla (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2021). Osobne, odnosno individualne krize, mogu imati brojne oblike i uzroke, pa tako Diamond navodi neke uzroke krize, primjerice one uzrokovane problemima u odnosu (razvod, prekid, nezadovoljstvo), smrti ili bolesti voljene osobe, problemima sa zdravljem, karijerom ili financijama te krize vjere. Također navodi da postoje krize koje nastupaju u obliku iznenadnog šoka (smrt, bolest) i one koje su posljedica razvojnih promjena, odnosno velikih životnih promjena (adolescencija, kriza srednjih godina, umirovljenje) (2019, str. 32-33). Na društvenoj se razini kriza može odnositi na „stanje poremećenih odnosa u društvu, opterećenom raznim neriješenim problemima“ (Hrvatski jezični portal, n.d.) ili „prijeteću društvenu situaciju u političkim, ekonomskim, socijalnim i kulturnim sustavima“ (Ivanović, 2014, str. 12). Povezano s tim, autorica navodi da kriza može predstavljati situaciju u kojoj dolazi do nenasilnih ili nasilnih promjena u društvenom sustavu pri čemu su dvije strane suprotstavljene s ciljem podčinjavanja vlasti, moći ili volji (ibid.). Krize mogu biti uzrokovane prirodnim silama (potresi, epidemije i sl.), namjernim akcijama drugih, odnosno neprijateljima unutar ili izvan društva (ratovi, teroristički napadi i sl.), ljudskim pogreškama pri upravljanju tehnologijom, ali i lošim funkcioniranjem određenih sustava (ekonomske, političke i sl. krize) (Kešetović i Toth, 2012, str. 9). Pritom je važno istaknuti kako određene krize mogu pogađati makrosustave i mikrosustave, ovisno o dalekosežnosti njihovih posljedica, pa tako

primjerice ekonomska ili gospodarska kriza može poharati cijeli svijet, ali može pogoditi i samo određenu državu ili regiju. Iz navedenog se može zaključiti da (objektivno) postojanje krize ne mora nužno pogađati sve sustave, no kriza je u svakom slučaju „vrlo teško stanje nakon kojeg se očekuje ili razrješenje ili katastrofa“ (Ivanović, 2014, str. 12).

Na primjeru iz ekonomskog područja kriza se može podijeliti prema sljedećim kriterijima (Osmanagić Bedenik, 2007, str. 17):

1. uzroci djelovanja: interna i eksterna kriza
2. vrijeme trajanja: kratkotrajna i dugotrajna kriza
3. prema mogućnosti rješavanja krize: potpuno rješenje, privremeno rješenje i nema rješenja za krizu
4. prema posljedicama koje kriza nanosi: destruktivne ili konstruktivne posljedice
5. prema ciljevima poduzeća: kriza likvidnosti, uspjeha ili strategijska kriza
6. prema mogućnosti predvidljivosti krize: nepredvidiva ili predvidiva kriza

Iako se u primjeru Osmangića Bedenika radi o krizi poslovnog poduzeća, svi su kriteriji, izuzev petog kriterija, dovoljno uopćeni da mogu biti primijenjeni na krize različitih sustava, bilo mikro ili makrosustava, s obzirom na to da daju pregled najvažnijih odrednica krize – uzroci, vrijeme trajanja, mogućnosti rješavanja, posljedice i mogućnosti predviđanja krize. Njegovi se kriteriji mogu usporediti i s tumačenjem Kešetovića i Totha kako kriza „pogađa veći broj dionika, vremenski je ograničena jer ima početak, razvoj, vrhunac i rasplet te povećava stres i mijenja odnose među dionicima“ (2012, str. 43). Iako se krize razlikuju po sadržaju, trajanju, intenzitetu, posljedicama i ostalim obilježjima, njezina su tri najčešća obilježja *prijetnja*, koja podrazumijeva da kriza nastupa kad su ugrožene ključne vrijednosti i/ili opstanak zajednica, *hitnost* (vremenski pritisak), odnosno uzrokovanje trenutnih i aktualnih problema, te *nesigurnost* o prirodi i potencijalnim posljedicama krize. Osim toga, kriza može biti sveprisutna, točka preokreta u razvoju događaja, opasnost za ciljeve i vrijednosti, može davati prostora za odluke i utjecanje na nju, može biti situacija s ambivalentnim ishodom, pogađati veći broj subjekata, neočekivana te može nositi važne posljedice za budućnost (ibid., str. 42-43). Kad je riječ o predvidljivosti krize, autori navode da je nastanak krize u pravilu neočekivan, no da gotovo uvijek postoje prethodne naznake za njezinu pojavu. Također ističu kako je kriza „točka preokreta u razvoju događaja i aktivnosti, opasnost za ciljeve i vrijednosti“ (ibid., str. 43), s čime se slaže i Vesna Ivanović koja navodi da

kriza nastupa kad određene vrijednosti ili sustavi važni za život određene zajednice bivaju ugroženi (2014, str. 13). Kriza kao prekretnica također nosi određene posljedice za budućnost. Međutim, pritom je važno istaknuti kako krizu treba razlikovati od katastrofe s obzirom na to da kriza nudi prostor na promjenu ishoda, bilo u pozitivnom ili negativnom smislu, jer se na njega može utjecati (Kešetović i Toth, 2012, str. 43), što podrazumijeva aktivno nošenje s kriznim situacijama. Kriza kao „egzistencijalni trenutak kad je nešto prekinuto, slomljeno ili uništeno kako bi se oslobodilo mjesto za nešto novo ili drukčije“ (Dattilio i Freeman, 2011, str. 456) nudi „otkrivanje novih mogućnosti koje ne samo da pomažu u svladavanju teškoća nego otvaraju nove mogućnosti razvoja i viši stupanj razvijenosti [...] [te] donose napredak (procjena stanja, prepoznavanje signala ranog upozorenja, vještine analize, sinteze i kritičkog promišljanja)“ (Ivanović, 2014, str. 12). Svaka je kriza jedinstvena po svojim karakteristikama, stoga ju je vrlo teško predvidjeti i preduhitriti. Suvremene su krize, navodi Ivanović, kompleksne i izbijaju bez upozorenja na svim područjima društvenog života te postaju očite tek kad izazovu društvene poremećaje koji ometaju uobičajen tijek života (ibid., str. 15), pa tako suočavanje s krizom podrazumijeva „donošenje kritičnih odluka u uvjetima nesigurnosti, nedostatka informacija, vremenskog pritiska i psihičkog stresa“ (Kešetović i Toth, 2012, str. 10).

Kako se kriza ima potencijal razviti u pozitivnom ili negativnom smjeru, može se reći da ona ovisi o ljudskom karakteru i mehanizmima koje pojedinac (ne) upotrebljava za prevladavanje krize, što se može povezati s definicijom ljudskog razvoja kao procesa u kojem osoba stječe širu predodžbu ekološkog okruženja (sustava) i postaje motivirana i sposobna uključiti se u aktivnosti koje daju određene informacije o prirodi sustava te koji taj sustav održavaju i omogućuju da nastavi funkcionirati ili ga rekonstruiraju i stvaraju novi, bolji, sustav (Bronfenbrenner, 1979, str. 27-28). Gotovo svaki sustav u nekom je trenutku pogođen krizom koja se može, ali i ne mora, riješiti pod uvjetom da se naprave određene promjene. Diamond navodi kako je većina kriza posljedica kulminacije brojnih promjena tijekom određenog razdoblja, odnosno kako je kriza zapravo iznenadno poimanje pritisaka koji su se duže vrijeme nakupljali (2019, str. 9), pa tako može biti posljedica vanjskih pritisaka (primjerice, rata na makrorazini ili smrti supružnika na mikrorazini) ili unutarnjih pritisaka (primjerice, štrajk na razini države ili bolest pojedinca). Osim toga, autor navodi kako suočavanje s pritiscima, odnosno krizama, iziskuje selektivnu promjenu, bilo na makro ili mikrorazini, što znači da sustav pogođen krizom treba procijeniti koji dijelovi sustava dobro funkcioniraju, a koje treba promijeniti kako bi se kriza nadvladala. Kriza kao točka preokreta

ili trenutak istine predstavlja izazov za pronalaženje mehanizama njezinog prevladavanja koji, ako su uspješni, mogu doprinijeti razrješenju. Pritom je važno naglasiti kako rješenje ne mora nužno biti trajno, već ono može donijeti privremeno rješenje problema koji se ponovno može pojaviti (ibid., str. 7). Svladavanje kriznih društvenih situacija, odnosno kriza na makrorazini, može podrazumijevati opažanje, razumijevanje i razmatranje karakteristika krize, proučavanje uzroka i posljedica s obzirom na specifičnosti pogođenog sustava, utvrđivanje metode rada za svladavanje krizne situacije, kontrolu kriznih situacija i ostvarivanje pretpostavki mira. Kad je riječ o utvrđivanju metode rada za svladavanje krize, neki od faktora o kojima je važno voditi računa jesu interesi društva, razmjena informacija, sloboda izražavanja i kritičko mišljenje (Ivanović, 2014, str. 15-16). Ako sustav na individualnoj, odnosno mikrorazini, pogađa akutna kriza može se primijeniti model priznavanja neuspjeha, odnosno neučinkovitosti prethodnih metoda suočavanja, istraživanje novih metoda suočavanja, no mnoge krize nemaju akutnu fazu, već se odvijaju postupno, pa je potrebno voditi računa o tome da se problemi pravovremeno identificiraju i rješavaju prije nego dospiju u akutnu fazu, odnosno prije nego što postanu krize. Kao i kod krize na makrorazini, kriza ne mora zauvijek ostati riješena, pa može doći do toga da se sustav uspješno izbori s određenim problemom, ali vremenom dođe do novog problema te se sustav ponovno mora suočiti s novonastalom krizom. Autor navodi primjer bračnog para koji uspijeva riješiti problem koji je mogao dovesti do razvoda braka, no ponovno dolazi do istog ili sličnog problema s kojim se zajednica mora suočiti (Diamond, 2019, str. 34-35). Prevladavanje krize može se povezati i s konceptom patnje Ericha Fromma, odnosno njegovim razmatranjem da se ljudski karakter može mijenjati pod uvjetom da patimo i da smo svjesni patnje, da uviđamo uzrok naše patnje i postojanje puta za prevladavanje patnje te da uviđamo da moramo slijediti određene životne norme i mijenjati dosadašnji način života ako želimo prevladati patnju (Fromm, 1986e, str. 178). Međutim, za prevladavanje patnje, odnosno krize, potreban je aktivan subjekt, no često upravo pasivnost i (auto)destruktivnost subjekata pogođenih krizom dovodi do nemogućnosti njezina prevladavanja. Kešetović i Toth navode kako su u prošlosti ljudi krizu doživljavali kao božju volju i kao kaznu za grijeh, bilo individualne ili kolektivne, s kojom su se simbolički borili magijom (magijski obredi) ili religijom (molitva, žrtva). Tek se u post-kartezijanskoj eri, uz pomoć znanosti, počinju proučavati uzroci krize i mogućnosti njezina ublažavanja ili sprečavanja (2012, str. 9). Kriza kao period diskontinuiteta, odnosno prijelomna točka, predstavlja, naglu ili postupnu, promjenu koja iziskuje rješavanje problema (ibid., str. 41), pa je upravo zato za prevladavanje krize potrebno



razviti svijest o važnosti preuzimanja aktivne uloge u rješavanju krize. U tom je smislu važno istaknuti da krize ne nastaju same od sebe (Ivanović, 2014, str. 13), što znači da se neće ni riješiti same od sebe. Ivanović ističe kako nastale probleme ne valja zanemarivati, već ih treba rješavati, uspješno i brzo, kako se ne bi nagomilali i pretvorili u krizu, a ako se kriza i dogodi, važno je izdići se iznad njezinih uzroka te pristupiti rješavanju problema. Smatra kako je jedina istinska kriza zapravo kriza nesposobnosti, odnosno stav da se krizu krivi za vlastitu (ne)sposobnost čime se naglasak stavlja na probleme umjesto na rješenja te se time izbjegava odgovornost (ibid., str. 12-13).

Kriza neupitno pogađa različite sustave, stoga je najprije potrebno definirati i sâm pojam, odnosno riječ koja ima grčku etimologiju (grč. σύστημα/sýstima) te znači udruživanje ili cjelinu. U rječničkim se definicijama sustav opisuje kao „supripadan skup pojedinosti; mnoštvo elemenata [...] okupljeno u neku složenu ili jedinstvenu cjelinu“ (Filipović, 1984, str. 302), kao „ukupnost načela, pravila, propisa, postupaka kojima se uređuje neko područje [...] ili nastoji ostvariti neki cilj“ (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, n.d.) te kao „cjelokupnost jedinica i odnosa među jedinicama; ukupnost načela ili stvari usklađenih i povezanih da čine cjelinu“ (Hrvatski jezični portal, n.d.). Slična rječnička definicija opisuje sustav kao cjelinu, odnosno kao „veći broj materijalnih elemenata složenih i uređenih među sobom tako da tvore organski sklop (cjelinu) koji se pokorava određenim pravilima“ (Kovačec, 1996, str. 955). Iako se sve navedene definicije mogu povezati s obitelji kao sustavom sastavljenim od pojedinaca koji su povezani u jednu cjelinu koja funkcionira i djeluje prema određenim načelima i pravilima te koja je u suodnosu s većom cjelinom, odnosno društvom, postoji određeni broj obitelji koji nema ove karakteristike, stoga pripada kategoriji disfunkcionalnih obitelji koje će kasnije u poglavlju biti detaljnije adresirane.

Odnosima različitih sustava bavi se teorija sustava koja se definira kao „interdisciplinarna znanost koja se bavi opisivanjem te objašnjavanjem zakonitosti postanka, razvoja, organizacije i ponašanja sustava“ (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2021), a u kontekstu društvenih znanosti bavi se proučavanjem društva, uključujući pojedince i njihova uvjerenja, kao složenog rasporeda elemenata, u odnosu na cjelinu (Gibson, n.d.). Njezino se znanstveno utemeljenje smješta u 1950-e godine te pripisuje Ludwigu von Bertalanffyju i Norbertu Wieneru (Lozina, 1994, str. 673). Sustavom se bave brojna znanstvena područja, no u ovom će se radu obraditi teorije sustava iz područja društvenih znanosti, odnosno sociologije i psihologije. Iako su teorije sustava

koje će biti predstavljene u ovom poglavlju razrađene daleko detaljnije nego u ovom kratkom sažetku, cilj je ovog dijela dati pregled značajnih teoretičara, napose Talcota Parsonsa, Niklasa Luhmanna i Urijea Urijea Bronfenbrennera, koji su se bavili pitanjem sustava i njihovih za ovaj rad relevantnih spoznaja.

Talcott Parsons, američki sociolog, zaslužan je za razvoj teorije sustava, odnosno teorije društvene akcije kojom objašnjava međusobnu povezanost i ovisnost svih elemenata društvenog sustava. Temeljni pojam njegove teorije je djelovanje koje „se sastoji od strukture i procesa s pomoću kojih ljudska bića ostvaruju smislene namjere i zatim ih, manje ili više uspješno, izvršavaju u konkretnim situacijama“ (Parsons, 1991, str. 15) te podrazumijeva akciju pojedinca. Spomenuta se namjera, kako objašnjava Parsons, odnosi na sklonost pojedinačnog ili kolektivnog sustava djelovanja prema podešavanju vlastitog odnosa prema određenoj situaciji ili okružju u namjeravanom pravcu (ibid., str.). Predmet Parsonsovog proučavanja je društveni sustav koji je, uz kulturu, osobu i bihevioralni organizam, jedan od primarnih podsustava ljudskog djelovanja (ibid., str.). Društveni se sustav sastoji „od međudjelovanja ljudskih jedinki“, pa je tako svaki njegov član istovremeno *činitelj*<sup>19</sup>, koji ima ciljeve, ideje i stavove, i *predmet* orijentacije za sebe i druge. Spomenuti sustavi djelovanja – kultura, osoba i bihevioralni organizam – posljedica su međusobnog prožimanja te čine dio okružja određenog društvenog sustava (ibid., str. 18). Sustav kulture kao okružja, odnosno obrasci kulturnih vrijednosti društva podrazumijevaju legitimiranje normativnog poretka društva te se razlikuju od društva do društva. Međusobna povezanost sustava kulture i sustava osobe ogleda se u utjecaju sustava kulture na vrijednosti pojedinca, odnosno osobu (ibid., str. 24). Kao osnovni preduvjet za funkcioniranje društva i održavanje normativnog poretka ističe se prihvaćanje vrijednosti i normi društva (ibid., str. 25) koje se prije svega stječu socijalizacijom. Proces socijalizacije, koji prije svega ovisi o stabilnom odnosu između djece i odraslih, presudan je faktor oblikovanja ponašanja pojedinca, ali i njegovog funkcioniranja. Kao glavne funkcionalne probleme društvenog sustava osobe Parsons navodi učenje, razvoj i održavanje motivacije za sudjelovanje u oblicima djelovanja važnim za društvo, pa ističe da je iz tog razloga važno da društvo nudi dostatnu količinu zadovoljstva i nagrade svojim članovima kako bi oni bili spremni surađivati te kako bi cijeli društveni sustav funkcionirao (ibid., str. 23) i kako

---

<sup>19</sup> Povezano s ovim, valja istaknuti teoriju aktera-mreža (*actor network theory*) francuskog antropologa, sociologa i filozofa Brune Latoura koji govori o međuovisnosti, odnosno interaktivnom odnosu između svih živih i neživih stvari. Više o njegovoj teoriji može se pronaći u njegovom djelu *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (2005) i članku *On actor-network theory: A few clarifications* (1996)

bi se zadržao normativni poredak (ibid., str. 25). Sustav organizma i fizička sredina utječu na adekvatno funkcioniranje osobe, posebice u područjima srodstva, stanovanja i zdravlja (ibid., str. 26-27). Odnos između društvenog sustava i organizma te fizičkog svijeta ogleda se u zahtjevima organskog života (hrani i skloništu) te tehnološkim procesima. Oba aspekta utječu na zadovoljenje želja i potreba čovjeka, a ovisе o sustavu kulture (ibid., str. 27). Društvo čine četiri strukturalne kategorije – *vrijednosti*, koje pridonose održavanju oblika određenog društvenog sustava, *norme*, koje imaju integrativnu funkciju i reguliraju različite procese koji doprinose provođenju vrijednosnih odrednica, *kolektivi*, koji se odnose na stvarno ostvarivanje ciljeva u ime društvenog sustava (ibid., str. 31), i uloge, čija je temeljna funkcija prilagodljivost (ibid., str. 32), a podrazumijeva „nešto što određuje klasu pojedinaca koji, kroz ono što međusobno očekuju jedni od drugih, sudjeluju u životu određenog kolektiva“ (ibid., str. 159). Zaključno se može reći da primarni podsustavi ispunjavanju određene funkcije, pa tako društveni sustav podrazumijeva integraciju, kulturni očuvanje obrazaca, sustav osobe ili pojedinca podrazumijeva postizanje cilja, dok bihevioralni organizam podrazumijeva prilagođavanje (ibid., str. 158).

Sljedeći značajan doprinos istraživanju sustava svakako je dao njemački sociolog Niklas Luhmann koji smatra kako je komunikacija temelj društvenog sustava s obzirom na to da su sve sustavne tvorevine u društvu ovisne o njoj, a u suprotnom se ne bi moglo reći da se odvijaju u društvu (Luhmann, 1997, str. 14). Može se reći kako između društva i komunikacije postoji međuovisnost, pri čemu ističe: „društvo se ne može misliti bez komunikacije, ali ni komunikacija bez društva“ (Luhmann, 2011, str. 11). Međutim, različiti sustavi autonomne su jedinice jer sustav „za sebe konstituiraju jednu sferu smisla tako da vlastita pravila i rješenja mogu upravljati selektivnim procesima obrade informacija iz okoline, da dakle strukture i rješenja okoline ne važe automatski i u sistemu, već da ih se priznaje tek pošto se filtriraju informacije“ (Luhmann, 1992, str. 67). Dakle, može se zaključiti kako sustav prema Luhmannu ima obilježje polupropusnosti s obzirom na to da s jedne strane ima vlastitu autonomiju, dok s druge strane može biti podložan vanjskim utjecajima, što je vidljivo i iz njegovog tumačenja da sustav „obuhvaća samo isječak svijeta“ (ibid., str. 53) koji prilagođava vlastitim pravilima koja utječu na ponašanja sudionika te im daje ulogu „koju oni moraju ispuniti i koja zbog toga uvlači u proceduru i vezuje ličnosti, njihove samoprikaze i odnose u koje su ušli u svojim drugim ulogama“ (ibid., str. 57). U takav se koncept uklapa i obitelj koja je prema Luhmannu jedan od podsustava društvenih struktura. Jedno od najvažnijih čimbenika u kontekstu sustava obitelji, odnosno prije svega partnerskih odnosa,

neupitno je ljubav koju Luhmann definira kao „komunikacijski kod prema čijim pravilima osjećaje možemo izražavati, oblikovati, simulirati, pripisivati drugima i nijekati, i sa svim time postaviti se prema konzekvencijama kada se realizira odgovarajuća komunikacija“ (Luhmann, 1996, str. 17). Ističe da je za ljubav, odnosno za zasnivanje i trajnu reprodukciju intimnih odnosa, iznimno važno što bolje poznavanje druge osobe, ali prije svega i komunikacija. Kao preduvjet intimne komunikacije Luhmann navodi kako sudionici moraju biti toliko individualizirani da njihovo ponašanje postane „čitljivo“, napose da se vlastiti interesi i navike mogu jasno razlikovati od onoga što pojedinac čini za drugoga ili zbog odnosa koji ima s drugom osobom. Važnu ulogu u tome ima i razlika između djelovanja i promatranja, pa tako *alter* (osoba koja promatra) vidi *ego* (osobu koja djeluje) kao nekoga tko djeluje, bilo uz pomoć verbalne ili neverbalne komunikacije. Pritom je važno istaknuti kako se perspektiva onoga koji djeluje i onoga koji promatra može razlikovati, stoga onaj koji djeluje svoje vlastito ponašanje može pripisati situacijskim čimbenicima, dok promatrač može to ponašanje pripisati osobnosti onoga koji djeluje, što može dovesti do nesporazuma u komunikaciji, ali i sukoba (ibid., str. 35). Uzrok sukoba također se može kriti u očekivanjima koje osobe imaju jedna od druge, odnosno do sukoba može doći u onom trenutku kad se ta očekivanja ne poklapaju, što vodi do razočaranja. Jedan od kriznih faktora neupitno je individualnost, napose različita shvaćanja svijeta i samoga sebe, što može dovesti i do raspada odnosa s obzirom na to da partneri jedni drugima predbacuju određena ponašanja i stavove (ibid., str. 38-39). U nekim se slučajevima pred ljubavnim odnosom pojavljuje izazov, odnosno postavlja pitanje treba li prihvatiti, priznavati i potvrditi svjetonazor, stavove i navike druge osobe ako ona sadrži bezrazložne strepnje, autodestruktivne nazore ili navike opasne po život. Luhmann tako sugerira da je u slučaju kad jedna osoba osjeti da ona druga traži simbiozu s okolinom koja joj šteti zadaća ljubavi istovremeno iskazati potvrdu, odnosno prihvatiti, ali i suprotstaviti se, iz čega se može zaključiti da je za ljubav jednako bitno konstruktivno suprotstavljanje za dobrobit druge osobe, kao i pružanje podrške (ibid., str. 208-209), što nudi prostor za rast i razvoj ljubavnog, ali i obiteljskog odnosa.

Nastavljajući se na važnost međusobnog utjecaja, potrebno je istaknuti i doprinos koji je istraživanju sustava dao američki psiholog Urie Bronfenbrenner razvivši teoriju ekoloških sustava koja polazi od pretpostavke da su razvoj i ponašanje pojedinca posljedica njegove interakcije s okolinom (1979, str. 6). Kad govori o ekologiji ljudskog razvoja naglašava da njezino znanstveno proučavanje uključuje odnos između aktivnog ljudskog bića u razvoju i promjenjivih svojstava

neposrednog okruženja u kojem ta osoba živi, stoga smatra da osoba u razvoju nije samo *tabula rasa* podložna utjecajima iz raznih okruženja, već je dinamični entitet koji se postupno smješta u određeno okruženje, ali ga i restrukturira. Naglašava važnost međusobnog utjecaja pojedinca na okruženje, ali i okruženja na pojedinca, s obzirom na to da oba sustava zahtijevaju pokretanje određenog procesa uzajamne prilagodbe. Okruženje koje je relevantno za razvojne procese Bronfenbrenner ne ograničava na isključivo jedno neposredno okruženje, već ga promatra kao prošireno okruženje koje podrazumijeva splet međusobnih veza između više okruženja, pa tako ekološki sustav zamišlja kao niz ugniježđenih koncentričnih struktura koje dijeli na mikro-, mezo-, egzo- i makrosustav (ibid., str. 21-22). Mikrosustav se tako može promatrati kao obrazac aktivnosti, uloga i međuljudskih odnosa koje pojedinac u razvoju doživljava u određenom okruženju (ibid., str. 22). On podrazumijeva međusobne odnose unutar neposrednog okruženja s kojim je pojedinac u svakodnevnoj interakciji, primjerice obitelj, prijatelje, vršnjake ili odgojitelje/nastavnike. Sustav koji povezuje različite mikrosustave u kojima pojedinac aktivno sudjeluje naziva se mezosustav i nastaje ili se proširuje kad osoba pređe u novo okruženje. Mezosustav djeteta, ali i odrasle osobe podrazumijeva vezu između obitelji, društvenog života i škole/posla (ibid., str. 25). Dok mikro- i mezosustav iziskuju da pojedinac bude aktivni sudionik unutar određenog okruženja, u egzosustavu to nije slučaj s obzirom na to da određeno okruženje, primjerice radno mjesto roditelja, njihovi prijatelji, vlada ili mediji, neizravno utječe na pojedinčev mikro- ili mezosustav bez obzira na to što pojedinac nije njegov aktivni sudionik (ibid., str. 25). Makrosustav se odnosi na stavove i ideologije određene kulture ili subkulture, a ovisi o zemljopisnom položaju, socioekonomskim, etničkim i vjerskim čimbenicima. Unutar navedena četiri sustava, odnosno okruženja, također dolazi do ekološke tranzicije (*ecological transition*), koja se kasnije u literaturi spominje i pod nazivom kronosustav (Wagner Jakab, 2008, str. 120), do koje dolazi kad se položaj pojedinca unutar ekološkog okruženja mijenja zbog promjene bilo u ulozi i/ili okruženju. Ekološka tranzicija odvija se tijekom cijelog života i može biti posljedica ili pokretač razvojnih procesa. Primjeri ekološke tranzicije su promjene u obiteljskim ulogama (brak, razvod, ponovno stupanje u brak, rođenje djeteta i sl.), promjena mjesta stanovanja, promjena radnog statusa (dobivanje/gubitak posla, traženje novog posla, odlazak u mirovinu i sl.), bolest, smrt. Takve se tranzicije mogu odvijati na svim razinama, odnosno unutar svih sustava, pa tako rođenje drugog djeteta uzrokuje promjene u mikrosustavu, kretanje u školu označava prelazak iz egzo u mezosustav, a odlazak u drugu zemlju podrazumijeva prelazak granica makrosustava

(Bronfenbrenner, 1979, str. 26-27). Sve spomenute tranzicije imaju predispoziciju postati okidači za krizu, kako kod pojedinca, tako i kod obitelji kao sustava.

Obitelj pripada privatnom sustavu, odnosno mikrosustavu, i može se promatrati kao temeljna jedinica društva te kao prva životna zajednicu kojoj čovjek pripada. Obitelj je kao najmanja jedinka, odnosno mikrojedinica društva, neodvojiva od sustava društva, stoga ne čudi da na njezino funkcioniranje utječu zbivanja unutar društva (Britvić, 2010, str. 268), ali i da ona utječe na društvo: „Nema društva bez pojedinaca, kao ni pojedinca bez društva. Svaki čovjek svojim životom i radom unosi među ljude s kojima živi sve ono što je primanjem života baštini i njegovom izgradnjom stekao, to jest unosi sve ono što on sam jest. Iz toga jasno slijedi da, formirajući čovjeka, obitelj neizravno formira i društvo. Društvo je ono što je obitelj“ (Miklobušec, 1983, str. 132). Premda se obitelj promatra kao temeljna institucija društva, Josip Janković ističe kako je ona „je tradicionalno, legalno i suštinski potpuno privatna stvar svojih članova“ (2008, str. 7). Kao prirodni psihosocijalni sustav i organizirani koherentni sustav, obitelj karakteriziraju vlastita struktura, funkcije, pravila, uloge, načini komuniciranja, načini suočavanja s problemima i njihovim rješavanjem, pa je zbog svoje kompleksnosti ona puno više od pukog zbroja pojedinaca koji dijele određeni fizički i psihosocijalni prostor (Štalekar, 2010, str. 243; Janković, 1996; Klarin, 2006) Nastavno na to, obitelj se može definirati kao „složena i povezana cjelina, hijerarhijski organiziran sustav koji se sastoji od manjih podsustava (bračni, roditeljski, braće i sestara), pa stoga obiteljsku zajednicu čini složen odnos među članovima koji ujedno ostvaruju brojne socijalne odnose izvan svojih obitelji“ (Keresteš, 2002, str. 83). Nadalje, pripadanje obitelji može se ostvariti na nekoliko načina, pa se tako članom obitelji može postati rođenjem, usvojenjem i zasnivanjem braka (Štalekar, 2010, str. 243), a obitelj se sukladno tome može definirati kao suživot osoba povezanih krvnim srodstvom, s mogućnošću postojanja drugih članova (Vukasović, 1994, str. 365). Obitelj se prema Murdocku definira kao društvena skupina za koju je karakterističan zajednički život, ekonomska suradnja i reprodukcija te uključuje odrasle osobe oba spola koji su u braku i imaju jedno ili više djece, bilo vlastite, bilo posvojene (1965, str. 1). Sličnu definiciju nudi i mrežno izdanje Hrvatske enciklopedije, pa je obitelj opisana kao „osnovna društvena skupina, povezana srodstvom, utemeljena na braku i zajedničkom životu užega kruga srodnika, prije svega roditelja, koji vode brigu o djeci (svojoj ili posvojenoj) te ih odgajaju“ (2021, n.pag.). Može se zaključiti da definicije u kojima je brak naveden kao preduvjet za postojanje obitelji isključuju velik broj alternativnih obitelji o kojima će kasnije u poglavlju biti riječ. Navedena se tumačenja

moгу promatrati kao definicija tradicionalne nuklearne obitelji, odnosno proširene obitelji ako se, u obzir uzmu i uži srodnici.

Iako o povijesti koncepta obitelji postoje opširna istraživanja, u ovom će se radu dati koncizan sažetak njezina razvoja od predmodernih vremena do danas kako bi se uočilo koji su tipovi obitelji dominantni u društvu, ali i potvrdilo važan položaj koji nuklearna i danas obitelj ima u njemu. Obitelj kao „primarna ljudska skupina postoji otkad i ljudsko društvo, i povezujući čovjekovo biološko i socijalno, razvija se i usavršava zajedno s čovjekom i cjelokupnim društvom, uspinjući se na razvojnoj spirali bez namjere, ali i mogućnosti zaustavljanja, ako želi opstati kao jedinka, skupina jedinki i vrsta“ (Janković, 1996, str. 11). U predmodernim, odnosno predindustrijskim, vremenima obitelj se u malim, nepismenim društvima sastojala od brojnih rodbinskih skupina čiji su članovi dijelili zajedničkog pretka te su bili povezani nizom prava i obveza, a kršenje potonjih ili kakvo ogrješenje o pojedinca moglo je dovesti do osvete ili namirivanja pravde. U takvim je društvima uključenost rodbine često bila presudna za oblikovanje ponašanja pojedinca. Drugi oblik predindustrijske obitelji, tipičan za tradicionalno seljačko društvo, bila je klasična proširena obitelj koja je imala slične karakteristike kao i prethodno opisan oblik obitelji uz razliku da je u ovom slučaju osnovna jedinica bila proširena obitelj, a ne rodbinska skupina, koja je podrazumijevala patrijarhat, odnosno muškarca kao glavu kuće, njegovu ženu i djecu te njegove roditelje i braću i sestru koji još nisu zasnovali vlastitu obitelj (Haralambos i Holborn, 2002, str. 524). Modernizacijom i industrijalizacijom društva dolazi do slabljenja rodbinskih veza, a samim time i slabljenja klasične proširene obitelji kao norme, te pojave inokosne nuklearne obitelji kao dominantnog oblika obitelji. Inokosna obitelj koja se sastoji od supružnika i njihove djece živi u vlastitom, odvojenom kućanstvu i ekonomski je neovisna (Parsons i Bales, 1955). Muškarac je obično glavni izvor zarade, no postoje i simetrične obitelji, odnosno kućanstva, u kojima, prema Young i Willmott (1973.) podjela rada između žene i muškarca postaje manje izražena, kako u kućanstvu, tako i u radnom odnosu izvan kuće (prema Abercrombie, Hill i Turner, 2008, str. 338). Iako prisutnost rodbinskih veza još uvijek postoji, one više ne predstavljaju nužnost i obvezu, pa se tako kao tipičan oblik obitelji modernog industrijskog društva navodi i modificirana, proširena obitelj koja ne podrazumijeva nužno zajedničko kućanstvo, ali podrazumijeva održavanje odnosa na različite načine, bilo redovitim kontaktom, pružanjem potpore ili održavanja povezanosti roditelja i djece (ibid., str. 292). Kad je riječ o proširenoj obitelji, ona se može širiti vertikalno u smislu dodavanja pripadnika treće generacije, odnosno roditelja supružnika, ili horizontalno kad je

riječ o osobama koje su pripadnici iste generacije kao supružnici, primjerice ženin ili mužev brat/sestra i njihovi supružnici (Haralambos i Holborn, 2002, str. 504).

Unatoč tome što se definicija obitelji iz prethodno navedenog čini jednostavna i nedvosmislena, navedeni tipovi obitelji nisu jedini u predindustrijskim i industrijskim društvima, ali su dominantni. Od sredine šezdesetih godina zamjetan je rast stope razvoda, a sukladno tome i pad stope sklapanja brakova, kao i dramatičan pad nataliteta, što ukazuje na to da sustav obitelji biva potresen uslijed brojnih društvenih promjena, kao što su promjena statusa žena koje više nisu ograničene isključivo brigom za kućanstvo, već postaju ekonomski neovisne, ali i senzibilizacija oko prihvaćanja činjenice da brakovi mogu biti neuspješni, kao i toga da seksualnost i zasnivanje obitelji ne moraju biti usko povezani s brakom (Böhnisch, Maihofer i Wolf, 2001, str. 16-18). Takva je promjena svijesti doprinijela tome da pojam obitelji zadobije kompleksnije značenje, posebice u suvremenom, odnosno postmodernom kontekstu kad jača pluralizam tipova obitelji i sve se više prostora otvara za afirmaciju drugih, brojnih, oblika obitelji. Pod utjecajem različitih čimbenika, poput sve manjeg stupanja u brak, sve češće pojave razvoda, zajedničkog života prije braka i izvanbračnog života (Hondrich i Schumacher, 1988; Schneider, 1994; Dettling, 1995; Böhnisch, Maihofer i Wolf, 2001; Haralambos i Holborn, 2002; Maleš, 2012), u suvremenom društvu dolazi do stvaranja obiteljskih zajednica koje odstupaju od tradicionalnog, nuklearnog<sup>20</sup>, tipa obitelji te ih se karakterizira kao alternativne oblike obitelji. Neki od primjera takvih tipova obitelji su one u kojima je samo jedan roditelj biološki, rekonstruirane obitelji (novi brak nakon razvoda), jednoroditeljske obitelji koje nastaju kao posljedica razvoda, smrti, izvanbračne zajednice, odluke osobe da želi imati dijete, ali ne i partnera, slobodne izvanbračne obitelji, samačka kućanstva, posvojiteljske i udomiteljske obitelji, surogat i istospolne obitelji, obitelji u kojima jedan roditelj zbog prirode posla duže vrijeme boravi izvan mjesta stanovanja (pomorci i sl.), kalendarske obitelji u kojima dijete živi jedan dio godine s jednim, a drugi dio godine s drugim roditeljem, dvogeneracijske obitelji i alternativne zajednice (Haralambos i Holborn, 2002, str. 537-549; Štalekar, 2010, str. 243; Maleš, 2012, str. 14). Obitelji se tako mogu kategorizirati prema brojnim kriterijima, kao što su odnos roditelja i djece (biološka i usvojena djeca), bračni status roditelja (razvedeni, odvojeni, ponovno oženjeni), broj roditelja u obitelji (jedoroditeljske i dvoroditeljske

---

<sup>20</sup> Autorica Henrietta Moore upozorava na činjenicu da se mnoge novije analize disfunkcionalnih obitelji, odnosno krize u obitelji baziraju na pretpostavci da je autonomna nuklearna obitelj model za obitelj u cijelom svijetu te da članovi obitelji moraju nužno biti u istom kućanstvu (1994, str. 3)



obitelji), roditeljska seksualna orijentaciju (heteroseksualni i homoseksualni parovi) (Wise, 2003., prema Maleš 2012, str. 14). Premda se u teoriji oblici obitelji koji odstupaju od tradicionalnog nuklearnog tipa obitelji često nazivaju i alternativnim oblicima obitelji, no zbog ovakve raznolikosti oblika obitelji u suvremenom društvu te subjektivne percepcije koncepta obitelji ne bi se trebalo govoriti o dominantnom, ali ni normativnom i univerzalnom obliku obitelji s obzirom na to da obitelj „svojom raznolikošću oblika pojavljivanja, unutarnjom i vanjskom dinamikom, stalnom promjenom u strukturi i funkciji još uvijek tema koja krije toliko sadržaja, oblika i pitanja da im nije moguće sagledati kraj“ (Janković, 1996, str. 11), posebice uzevši u obzir kako se ona neprestano mijenja, ovisno o brojnim vanjskim i unutrašnjim čimbenicima (Janković, 2008, str. 7). Međutim, potrebno je istaknuti da prihvaćenost i legalna priznatost različitih obiteljskih tipova ili struktura u odnosu na tradicionalnu nuklearnu obitelj uvelike ovisi o društveno-političkoj prihvaćenosti, kao i o sredini u kojoj obitelj živi (Maleš, 2012, str. 14).

Obitelj kao kompleksan sustav karakterizira mnoštvo jedinstvenih obilježja koje oblikuju njihovu dinamiku, vrijednosti i odnose. Unatoč tome što je obitelj privatni sustav, ona je istovremeno pod utjecajem društva koje regulira njezine odnose, prava i dužnosti (Štalekar, 2010, str. 243), pa su tako i uloge unutar društva, kao što je uočljivo iz problema definiranja pojma obitelj, „posljedica društveno-ekonomskog stanja i postojećeg dominantnog sustava društvenih vrijednosti“ (Janković, Blažeka i Rambousek, 1997, str. 93). Kako bi zadržala svoju stabilnost, važno je jasno postavljanje granica, koje karakterizira polupropusnost, prepoznatljivost i prihvatljivost svim članovima obitelji, ali i raspored uloga koje utječu na ispunjavanje funkcija, a dodjeljuju se na temelju bioloških odrednica i već spomenutog društvenog shvaćanja određenog položaja u obitelji (Štalekar, 2010, str. 244). Osvrnuvši se na ulogu bioloških odrednica koje utječu na sustav obitelj, ideali o ponašanju žena, muškaraca i djece mogu se promatrati kao obilježje svih društava. Prije dublje analize rodni stereotipi važno je razgraničiti pojmove spola i roda. Spol je biološko obilježje prema kojima se organizmi dijele na muške i ženske prema vanjskim spolnim organima, dok je rod društveni i kulturalni konstrukt koji je spoj različitih modaliteta identiteta (rasnih, klasnih, etničkih, spolnih, regionalnih) i nije ga moguće izdvojiti „iz političkih i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava“ (Butler, 2000, str. 19). Ako se rod promatra binarno, on „zadržava uvjerenje u mimetičan odnos roda prema spolu, gdje rod zrcali spol ili je njime na neki drugi način ograničen“ (ibid., str. 22), a ako se rod promatra kao društveni i kulturalni konstrukt, on poprima elastičniji oblik i interpretaciju, odnosno „nije posljedica spola ni tako

naizgled čvrst kao spol“ (ibid., str. 21). Rod ne izražava nužno fizičke karakteristike, već podrazumijeva rodne uloge, odnosno prihvatljiva ponašanja za određenu skupinu, što često neminovno vodi do rodnih stereotipa. Oni su u suštini generalizacije o muškarcima i ženama koji mogu omogućiti ljudima da kategoriziraju i pojednostave ono što opažaju i da pretpostavljaju stvari o drugima, pa mogu imati i pozitivan utjecaj.

Međutim, stereotipi mogu voditi i do krivih pretpostavki te imati negativan utjecaj. Rodni stereotipi koriste se za karakterizaciju drugih, ali i sebe, te imaju posebno snažan učinak jer mogu utjecati na razvoj identiteta ljudi i dovesti do prihvaćanja stereotipa kao rodnog identiteta osobe (Hentschel, Heilman i Peus, 2019, str. 2). Žene se često percipira kao emocionalne, nježne, pune razumijevanja, predane (Kite, Deaux i Haines, 2008, str. 207), slabe, plašljive, grješne i djetinjaste (Wilson Scahef, 2006, str. 159) dok su muškarci aktivni, natjecateljski nastrojeni, samostalni, samopouzđani (Kite, Deaux i Haines, 2008, str. 207), inteligentni, moćni, hrabri, čestiti i jaki (Wilson Scahef, 2006, str. 159). Osim toga muškarce se često karakterizira kao aktivnije od žena, kao osobe koje preuzimaju odgovornost i imaju kontrolu, dok se žene češće karakterizira kao društvenije od muškaraca, prilagođene drugima i kao osobe koje grade odnose (Hentschel, Heilman i Peus, 2019, str. 2). Može se zaključiti da muškarci imaju dominantnu, aktivnu i racionalnu ulogu, a žene submisivnu, pasivnu i emocionalnu ulogu. Veliku ulogu u takvom poimanju osobina i uloga muškaraca i žena igra patrijarhat. Unutar patrijarhata, pojmovi roda i spola imaju političko značenje i posebice određuju raspodjelu moći između žena i muškaraca. Međutim, materijalno djelovanje ovih koncepata je daleko od vidljivog jer se, unutar tradicionalnih ideologija ženstvenosti i muškosti, različiti položaji žena i muškaraca u patrijarhatu smatraju 'prirodnim' (Forde, 2007, str. 49). Biološke osobine žena i muškaraca smatraju se izvorom svih razlika, uključujući one u osobnosti, društvenom ponašanju i intelektualnim sposobnostima. Koncepti ženskog/ženskog i muškog/mušskog, koji se smatraju univerzalnim, prirodnim i isključivim, koriste se za strukturiranje nepravedne raspodjele moći. Kategorije ženstvenosti i muškosti konstruirane su kao međusobno isključive s muževnošću kao pozitivnim aspektom jer se 'muški' atributi snage, kompetitivnosti i agresije cijene unutar patrijarhalnog društva, dok 'prava priroda' žene, odnosno percipirani nedostatak snage i agresije, nju stavlja ih u manje moćan položaj i ženini se zadaci, poput njege i brige za obitelj, smatraju manje vrijednima (ibid., str. 50). Uzevši sve navedeno u obzir, može se reći da patrijarhalno društvo, bolje rečeno način na koji se žena u tom društvu odgaja i socijalizira, stavlja ženu u podređen položaj i nameće joj funkcije koje je na neki način primorana prihvatiti.

Takvo poimanje žene može se promatrati kroz koncept *Drugoga* koji predlaže Simone de Beauvoir. Ona navodi da je muškarčeva suverenost, a samim time i trijumf patrijarhata, kao i ženina osuđenost na ulogu Drugoga, prisutan od samog iskona čovječanstva (de Beauvoir, 2016, str. 93). Pojam postavljanja pojedinca kao Drugog rezultat je tuđeg posredovanja, odnosno posredovanja onog koji je dominantan. Kad je u pitanju uloga žene, de Beauvoir navodi sljedeće: „Ženom se ne rađa. Ženom se postaje. Nikakva biološka, psihička, ekonomska kob ne definira oblik koji u društvu poprima ljudska ženka. Sveukupna civilizacija je ta koja oblikuje proizvod između mužjaka i kastrata koji se naziva ženom“ (ibid., str. 93). Ovaj njezin stav može se povezati s već definiranim konceptom roda, odnosno rodnih uloga i stereotipa, koji je, prije svega, društveno uvjetovan. Budući da u patrijarhatu glavnu riječ vode muškarci, ne čudi da se žena nalazi u nepovoljnom položaju. Na postavljanju žene u njezine okvire, kao i postavljanju muškarca na čelo, radi se sustavno i temeljito već od djetinjstva – muškarce se „trenira“ da ne plaču, da se zauzmu za sebe i preuzmu aktivnu/vodeću ulogu, dok se djevojčice „trenira“ da budu lijepe (svodi ih se na objekt) i odgovorne te ih se priprema za njihovu buduću ulogu žene. Djevojčice vrlo brzo shvaćaju da „su muškarci, a ne žene, gospodari svijeta“ (ibid., str. 304). Takvo stanje stvari preslikava se i na brak. Anne Wilson Schaef govori o dvije vrste braka – javnom i privatnom savršenom braku. U javnom savršenom braku muškarac preuzima ulogu roditelja, a žena ulogu djeteta – „on se bavi odnosima s vanjskim svijetom, zarađuje, odlučuje o trošenju novca i donosi sve odluke (prikryveno ili otvoreno)“ (Wilson Scahef, 2006, str. 68). U privatnom savršenom braku žena preuzima ulogu roditelja, a muškarac ulogu djeteta – „ona ga hrani, odijeva i skuplja stvari za njim“ (ibid., str. 69) i „u njemu ona donosi odluke“ te „on nema pravo preuzeti nadzor i nad domom“ (ibid., str. 71). Haralambos i Holborn također govore o muškarcu kao hranitelju i ženi koja se brine za kućanstvo i djecu (2002, str. 525). Iako načelno žena ima prevlast u kućanstvu, taj joj rad ne daje autonomiju jer nije „izravno koristan zajednici, ne vodi u budućnost i ništa ne proizvodi“, nego je „čini ovisnom o mužu i djeci“ (de Beauvoir, 2016, str. 483). Muškarac je glava patrijarhalne obitelji i može „na svom položaju supruga ili oca [biti] tlačitelj i korisnik“ (Haralambos i Holborn, 2002, str. 153), odnosno voditi glavnu riječ i oblikovati obitelj i odnose u njoj kako smatra poželjnim. Moore ističe kako u suvremenom društvu muškarci često izražavaju nezadovoljstvo ponašanjem svojih žena. Zbog sve veće angažiranosti izvan kućanstva dolazi do pritužbi o nedovoljnom posvećivanju pozornosti kućanskim poslovima i disciplini djece, kao i do optužbi za neprimjerena očekivanja žena u životu. Te se pritužbe u osnovi odnose na žene koje ne uspijevaju ispuniti idealne predodžbe

o ženi i majci. To ne znači da su žene ispunjavale te predodžbe u prošlosti – žene su u mnogim kontekstima radile izvan kuće jako dugo – ali implicira da su društvene i ekonomske promjene stvorile situacije u kojima interesi i potrebe svih pojedinaca ne mogu lako zadovoljiti unutar kućne jedinice (Moore, 1994, str. 3). Valja reći kako i za mnoge muškarce pitanje usklađivanja poslovnog i obiteljskog života postaje goruće životno pitanje, posebice kad se uzme u obzir da se muškarci još uvijek prvenstveno identificiraju kroz svoj posao (Böhnisch, Maihofer i Wolf 2001, str. 28). Istraživanja provedena na temu razvoda braka ukazuju na to da žene kao problem navode nedostatak potpore od svojih supružnika, a potom i na autoritarno ponašanje, alkoholizam, psihičko i fizičko nasilje te općenito na osobnost muškarca, dok muškarci češće ističu probleme s rodbinom, prezaposlenost, pojedinačne događaje izvan braka. U novijim studijama žene i muškarci posebno navode seksualne probleme, bračnu nevjeru i nezadovoljstvo bračnom komunikacijom kao odlučujuće faktore za rastavu, stoga se dolazi do zaključka da će partnerski odnos ili brak biti razvrgnut ako ne zadovoljava, često ambivalentnim, potrebama i zahtjevima partnera (Schneider, 1994, str. 127). Iz navedenog se može zaključiti kako partneri, neovisno kojeg spola, u suvremenim obiteljima čeznu za potporom, komunikacijom i bliskošću, što su jedni od preduvjeta za postojanje zdravog i funkcionalnog sustava obitelji.

Iako je svaka obitelj jedinstvena, pa se uopćene karakteristike ne mogu jednoznačno taksativno navesti, teoretičari nude pregled obilježja koje obitelji imaju ili bi trebale imati. Obitelj kao zajednica za koju se čovjek odlučuje bilo iz subjektivnih ili objektivnih razloga ima izrazit trajan utjecaj na pojedinca, koji je istovremeno produkt obitelji, ali i aktivan subjekt odgovoran za njezino održavanje. Obitelj je odgovorna za usvajanje vrijednosti, vježbanje odnosa i komunikacije koja je potrebna za doticaj s vanjskim svijetom (Wagner Jakab, 2008, str. 126), odnosno ima funkciju transmisije dobara, znanja, vještina s jedne generacije na drugu (Štalekar, 2010, str. 243). Osim navedene odgojne funkcije, obitelj obilježava povezanost, odanost i trajnost članstva, što je razlikuje od drugih društvenih sustava (Štalekar, 2010, str. 243) te intimna atmosfera i emocionalna vezanost, što se može odnositi na roditeljsku, bratsku ili rodbinsku vezanost (Vukasović, 1994, str. 365). Obitelj je važna jer se unutar nje mogu ostvariti „egzistencijalna sigurnost, potpora, ljubav, pripadanje, osjećaj vlastite vrijednosti te se mogu zadovoljiti seksualne potrebe i potreba za opstankom vrste“ (Pregrad, 2002, str. 335), s čime se slaže i Vlasta Štalekar kad navodi da unatoč mnoštvu društvenih i strukturnih promjena „osnovne funkcije braka i obitelji ostaju iste: uzajamno zadovoljenje emocionalnih i fizičkih potreba, uz osiguranje socioekonomskih uvjeta za život“

(2010, str. 243). Nadalje, obitelj prema Murdocku ima četiri osnovne funkcije ključne za društveni život – seksualnu, reproduktivnu, ekonomsku i odgojnu. Navodi da bi bez prve dvije funkcije obitelji društvo izumrlo, bez treće ne bi bilo života, a bez četvrte kulture, što potvrđuje da je sustav obitelji neodvojiv od sustava društva. Naravno, Murdock ističe da i drugi sustavi, poput rodbine, prijatelja, škole i sl., doprinose razvoju i ispunjenju nekih od navedenih funkcija, no ključnu ulogu, smatra, ipak ima obitelj (1965, str. 10). Kao i Murdock, Janković obitelj s obzirom na njezine funkcije promatra kao ključan i nezamjenjiv element društva: „Bez obzira promatramo li obitelj kao primarnu 'face to face' skupinu, sustav ili instituciju, moramo biti svjesni toga da je ona nosilac, za globalnu društvenu zajednicu, nezamjenjivih i u isto vrijeme, za sam njen opstanak, presudnih funkcija“ (1994, str. 277), primjerice reproduktivna, njegovateljska i socijalizacijska uloga. Budući da smatra da obitelj obuhvaća brojne funkcije vezane uz stvaranje i održavanje života, odgoj djece, unapređivanje društvenog i kulturnog života, proizvodnju i gospodarenje sredstvima za život, očuvanje moralnog poretka, njegovanje vjerskih shvaćanja i uvjerenja, domoljubnih osjećaja i postupaka, Vukasović se u mnogočemu slaže s Murdockovim navedenim funkcijama, pa tako navodi da obitelj ima biološko-reproduktivnu, odgojnu, gospodarsku, društveno-kulturnu, moralnu, religijsku i domoljubnu funkciju te kao četiri kamena temeljca obitelji navodi ljubav, brak, potomstvo i odgovorno roditeljstvo (1994, str. 366). Parsons kao dvije temeljne funkcije obitelji navodi primarnu socijalizaciju tijekom ranog djetinjstva, koja podrazumijeva internalizaciju kulture danog društva i strukturiranje ličnosti, te stabilizaciju ličnosti odraslih osoba, kod koje se naglasak stavlja na bračne odnose i emocionalnu sigurnost koju si supružnici međusobno pružaju, pa tako obitelj pomaže nošenju s pritiscima i stresom života (Parsons, 1959, 1965., prema Haralambos i Holborn, 2002, str. 509). Može se zaključiti da je svrha obitelji kao sustava uspostaviti stabilnost unutar pojedinca i zajednice, stoga se može reći da obitelj teži „stvaranju homeostaze ili stanja unutarnje ravnoteže [...] [zbog čega je potrebno] razviti odgovarajuće regulacijske mehanizme u obitelji [...] koji unutar obitelji omogućavaju da unatoč neprestanim promjenama članovi obitelji zadrže unutarnju ravnotežu, tj. homeostazu“ (Britvić, 2010, str. 268). Autorica navodi da su regulacijski mehanizmi važni za održavanje homeostaze tijekom životnih ciklusa obitelji (osnivanje obitelji, razvoj djece od rođenja, djetinjstva, polaska u školu do adolescentne dobi, sazrijevanje i postupno napuštanja obitelji, obitelji srednjih godina i obitelji koja stari) koji iziskuju aktivnu prilagodbu, tako i zbog raznih drugih događanja u obitelji, pri čemu „članovi unutar obitelji stvaraju svoj psihološki identitet koji obuhvaća njihove težnje,

očekivanja i stavove, stabilnost ponašanja, mogućnost kontrole konflikta, ali i sposobnost za daljnju promjenu, rast i razvoj“ (ibid.). Navedena se obilježja vezuju uz pojam zdrave, odnosno funkcionalne obitelji koju ponajprije karakterizira stabilan partnerski odnos u kojem postoje predanost, ljubav, odanost, međuovisnost, uzajamnost i brižnost te u kojem su partneri sposobni održati vlastitu individualnost, ali istovremeno imati jasnu podjelu bračnih i roditeljskih uloga. U zdravoj, funkcionalnoj, obitelji postoji kvalitetna komunikacija i osjećaji se jasno izražavaju, dok se eventualni nesporazumi rješavaju dogovorom i/ili kompromisom, što omogućuje stabilnu obiteljsku ravnotežu, zdrav razvoj osobnosti te optimalno funkcioniranje koje se odnosi na bračne odnose, podizanje djece te nezavisne odnose pojedinačnih članova obitelji koji su povezani sa socijalizacijom izvan obitelji (Štalekar, 2010, str. 245-246). Kao antiteza funkcionalnoj obitelji u literaturi se pojavljuje i pojam disfunkcionalnih obitelji:

Disfunkcionalne obitelji su one koje propadaju, jer se nisu u mogućnosti djelotvorno suočiti sa životnim problemima. Te su obitelji češće suočene s različitim oblicima nasilja u samoj obitelji, bračni odnosi su napeti i bez povjerenja, a djeca koja odrastaju u takvim obiteljima bez dostatnog su roditeljskog nadzora i s nedostatnim osjećajem emocionalne stabilnosti na kojoj bi temeljila svoje buduće bračne i obiteljske odnose. Bijes i frustracije koje se s vremenom nagomilavaju u tim obiteljima ne uništavaju samo obitelj već i cijelu zajednicu“ (Karpowitz, 2001; prema Ljubetić, 2007, str. 30).

U teoriji se također pojavljuju srodni pojmovi kao što su nezdrava obitelj koju karakterizira postojanje sukoba i agresije te hladnih, zapuštajućih i zanemarujućih odnosa između roditelja i djece (Čudina-Obradović i Obradović, 2006, str. 297) te insuficijentna obitelj, odnosno obitelj koja se ne uspijeva suočiti s postojećim problemima, već ih produbljuje i stvara sukobe među članovima obitelji, čime situaciju pogoršava. Karakteristično za takve obitelji jest nezadovoljstvo članova obitelji samima sobom, ali i ostalim članovima obitelji te cjelokupnim sustavom obitelji, a povezano s tim i sve veća narušenost odnosa, povećanje sukoba i sve manje angažiranje oko uloga koje su im nametnute ili koje su sami odabrali (Janković, 2008, str. 100). Kao zajednička obilježja svih navedenih definicija mogu se izdvojiti narušenost međusobnih odnosa, postojanje sukoba te nemogućnost rješavanja nastalih problema. Daljnjoj tipizaciji obitelji doprinosi i podjela na četiri osnovna tipa prema unutrašnjoj organizaciji odnosa – tradicionalni, moderni, nepovezani i emocionalno narušeni tip – koju predlaže Ana Wagner Jakab. Tradicionalni tip podrazumijeva čvrstu međusobnu povezanost članova koji izražavaju svoje emocije te se one integriraju u

obiteljski život, a kao najvažnija obilježja navode se stabilnost, stalnost, rutina, usmjerenost na obitelj i religioznost. Kad je riječ o rješavanju problema, ovakav se tip obitelji opisuje kao relativno krut iako pruža veliku količinu energije za savladavanje stresa čime otvara prostor za izgradnju mehanizama za prevladavanje stresa. Moderni tip obitelji karakterizira velika količina antistresne energije, odnosno obitelj pruža prostor za slobodno izražavanje emocija koje ne vodi do međusobnih netrpeljivosti, već se sukobi uspješno rješavaju. On nudi dobru ravnotežu pripadnosti i individualizma, pa se tako članovi obitelji usmjeravaju na druženje i aktivnosti unutar i izvan obitelji. Razlika između tradicionalnog i modernog tipa obitelji leži u tome što su za moderni tip važne promjene i inovacije, dok su za tradicionalni od velike važnosti stabilnost i konformizam. Sljedeći tip obitelji jest nepovezani tip koji karakteriziraju slabe veze među članovima obitelji, pa se povezanost traži izvan obitelji. Za takvu je obitelj tipična dezorganizacija, međusobna netrpeljivost i izbjegavanje, stoga je ona velik izvor stresa te pruža najmanje bračnog zadovoljstva. Međutim, takav tip obitelji ipak ima očuvanu sposobnost rješavanja nastalih problema. Emocionalno narušen tip obitelji također predstavlja velik izvor stresa svojim članovima te im pružaju slabu zaštitu. Za razliku od nepovezanog tipa, u emocionalno narušenom tipu obitelji, neriješeni problemu u odnosima članova obitelji su konstanta, pa ti problemi povremeno eskaliraju u vanjski sukob koji se nikad ne rješava, nego se neprestano ponavlja (Wagner Jakab, 2008, str. 124-125). Može se zaključiti da obitelj može ponuditi poticajno okruženje i podršku te biti barijera izvanjskim kriznim čimbenicima, ali i da može podleći krizi ili čak potencijalno biti i njezinim uzrokom. U analitičkom će se dijelu ovoga rada koristiti pojam disfunkcionalne obitelji za generalni opis kriznog stanja u obitelji s obzirom na to da se on u teorijskoj literaturi najčešće koristi, premda se obitelji svakako mogu jednako tako svrstati pod pojam nezdrave ili insuficijentne obitelji, dok će se dodatna klasifikacija vršiti prema modelu koji predlaže Wagner Jakab.

Kao što je vidljivo iz opisane unutrašnje organizacije obiteljskih odnosa, neriješeni problemi mogu voditi do sukoba, što je ujedno i jedan od temeljnih pojmova same dramske radnje, stoga će se u ovom dijelu rada uz pomoć istraživanja iz društveno-humanističkih znanosti dati dodatan uvid u problematiku sukoba koja će biti predmetom samog analitičkog dijela rada. Postojanje sukoba ne mora nužno podrazumijevati nešto loše s obzirom na to da život u suodnosu s drugim pojedincima podrazumijeva povremeni nesklad koji je neizostavni dio čovjekove prirode. Kao i na svim ostalim područjima života, poput politike, gospodarstva i kulture, sukob je dijelom obiteljske svakodnevice te se njegov raspon kreće od manjih, beznačajnih nesuglasica do neslaganja presudnih za vezu i

obiteljske odluke. Iako sukob nije sam po sebi problematičan, upravo se zbog njegove ambivalentnosti postavlja pitanje kad je on štetan, a kad koristan, koja je vrsta sukoba konstruktivna i omogućuje napredak, razvitak te pozitivne promjene, a koja vrsta dovodi do regresije, odnosno poremećaja u funkcioniranju pojedinaca i obitelji kao cjeline, te u konačnici postaje prepreka normalnom funkcioniranju obitelji. Sukob može biti posljedica različitih interesa, vrijednosti, međusobnih očekivanja i konkurencije ciljeva, pa se tako obitelji mogu razlikovati po količini prikrivenih i otvorenih sukoba, sukobu interesa, stupnju prikrivenog neprijateljstva, prirodi i opsegu iskazivanja sukoba. Iako se obiteljske zajednice temelje na ljubavi, bliskosti i međusobnoj naklonosti, članovi obitelji imaju različite sposobnosti, resurse i količinu moći, a upravo je moć element koji će u konačnici iznjedrili pobjednika (Janković, 1996, str. 29-30). Moć se može definirati kao „čovjekova sposobnost da prirodnim i povijesnim uvjetima ostvari cilj koji on sâm postavlja, [...] [odnosno] da ostvari svoju volju po sebi [...] unatoč smetnjama iz prirode [...] ili da ju, konačno, u danome slučaju nasilno [...] provede unatoč otporu konkurirajuće volje drugih ljudi“ (Halder, 2002, str. 222-223). Erich Fromm ističe kako koncept moći može imati dva značenja, od kojih je jedno sposobnost za nešto ili sposobnost da se nešto učini, što je povezano s prethodno ponuđenom definicijom, dok drugo podrazumijeva posjedovanje moći nad nekim i sposobnost da se tom osobom gospodari (Fromm, 1986c, str. 116). Nastavno na potonju definiciju, Friedrich Nietzsche je mišljenja kako svako specifično tijelo nastoji zagospodariti cjelokupnim prostorom i proširiti svoju silu, odnosno svoju volju za moć, te odbiti sve što se opire njegovom širenju, pri čemu neprestano nailazi na slična nastojanja drugih tijela, pa se ono ujedinjuje s onima koji su mu dovoljno slični (Nietzsche, 1968, str. 340). Osim toga navodi da se upravo takvi pojedinci, koje karakterizira pripadnost jednom tijelu te koji imaju sličnu količinu sile i vrijednosna mjerila, uzajamno suzdržavaju od povreda, nasilja, nametanja vlastite volje drugome. Međutim, također ukazuje na to kako je život sam po sebi volja za moć, odnosno proces povrjeđivanja, nadjačavanja drugog i slabijeg, ugnjetavanja, grubosti, nametanja i iskorištavanja, pa tako čak i ono tijelo unutar kojeg vlada jednakost među pojedincima u svojoj suštini postaje utjelovljenje volje za moć te ima potrebu rasti, širiti se, grabiti i dominirati (Nietzsche, 2002, str. 152-153). Sustav obitelji neupitno može odražavati navedena obilježja, a kao izvore moći unutar obitelji Janković navodi ispravnost, novac, dobra, tjelesnu snagu, um i ljubav koji, ovisno o vrsti i intenzitetu koji određeni član obitelji posjeduje, omogućuju igranje određene uloge u obiteljskom sukobu ili suradnji. Ispravnost kao izvor moći može se ogledati u tome tko ima veće pravo da bude



po njegovom, odnosno kome društvene okolnosti dopuštaju da bude na položaju moći, pa tako primjerice u patrijarhalnim obiteljima muž/otac temelji svoju moć na legitimitetu koji mu omogućuje patrijarhalni društveni sustav te vjerovanjem u njegovu utemeljenost. Slično vrijedi za novac i dobra kao izvore ekonomske moći koji omogućuju zadovoljenje potreba, stvaranje novih vrijednosti ili potvrdu poželjnog statusa te potpomažu funkcioniranje obitelji u ekonomskom smislu. U situacijama u kojima žene nemaju ekonomsku neovisnost ili imaju manje prihode, muškarac ima jaču ekonomsku moć koja rezultira u većoj moći unutar bračne zajednice. Tjelesna snaga kao izvor moći manifestira se u fizičkoj zloupotrebi ili prisili bračnog partnera /ili djece, dok se umna snaga (intelekt, mentalne sposobnosti) odnosi na snalaženje u svakodnevnim situacijama, odabir najboljih rješenja i mudrost u predviđanju posljedica određenih odluka ključnih za obitelj. Posljednji izvor moći je ljubav, odnosno zlouporaba iste u vlastitu korist uz pomoć tehnika ucjene ili navođenja osobe na odricanje radi učvršćivanja odnosa (Janković, 1996, str. 30-32), što se može povezati s Frommovim konceptom ljubavi, odnosno voljenja u kontekstu modusa imanjanja ili modusa bivstvovanja. Dok voljenje kao produktivna djelatnost podrazumijeva odgovornost, poštovanje (Fromm, 1986f, str. 29), brigu, poznavanje, reagiranje, afirmiranje, uživanje, oživljavanje, povećavanje životnosti onog drugog te samoobnavljanje i samouvećavanje, modus imanjanja ljubav svodi na ograničavanje, zatvaranje ili upravljanje ljubavi, pri čemu ljubav podliježe opasnosti gušenja, umrtvljenja te prestaje biti životodavna. Modus imanjanja ljubavi, koji je u stvarnosti maskirano nevoljenje i može se reflektirati kako na odnos prema djeci, tako i na odnos prema partneru, često podrazumijeva fizičko i psihičko zlostavljanje, nebrigu, posesivnost, sadizam, međusobnu ovisnost, mržnju i strah (Fromm, 1986e, str. 56-57).

Neovisno o tome tko iz sukoba izlazi kao pobjednik ili gubitnik, neupitno je da sukob uzrokuje stres, ali i da, ukoliko ostane neriješen, može dovesti do krize. U teoriji se događaji koji ugrožavaju unutarnju ravnotežu pojedinca dijele po intenzitetu djelovanja, pa se tako razlikuju termini *stres* i *distres* ili *kriza*. Stres je sveprisutna pojava koja može biti uzrokovana pozitivnim i negativnim događajima te biti prisutna kroz kraći ili duži vremenski period, a odnosi se na manje teške događaje koji čine svakodnevni život i kojima smo izloženi bez da često razmišljamo o njihovom utjecaju na nas, primjerice izlazak na ispit, sukob sa šefom ili blaža oboljenja u obitelji. S druge strane, distres ili kriza odnosi se na situacije s kojima se uglavnom teško nosimo, koje značajno utječu na naš život te pri kojima uobičajeni načini prilagodbe nisu dostatni. Iako uzroci distresa ili krize mogu biti pozitivni (npr. preseljenje, novi posao, sklapanje braka), oni su u pravilu negativni

(npr. smrt bliske osobe, gubitak posla, teška bolest). Međutim, navedeni okidači neće uzrokovati krizu kod svih ljudi ili zajednica jer nošenje s određenom situacijom ovisi o načinu na koji ga određena osoba proživljava (Britvić, 2010, str. 269). Budući da u disfunkcionalnim obiteljima „nalazimo poremećaj strukture obitelji, poremećaj granica, uloga i vodstva, neprirodne saveze, neuspjehe u postavljanju i rješavanju problema, poteškoće u komunikaciji i ekspresiji emocija [...] [te da su one] nefleksibilne i slabo adaptabilne“ (Štalekar, 2010, str. 246), ne čudi da su one podložnije stresorima koji vode do neriješenih sukoba, a posljedično i do nastanka krize.

Uzroci krize u obitelji načelno se mogu podijeliti na vanjske (utjecaji iz sustava izvan obitelji) i unutarnje (sustav obitelji kao izvor krize), no nije ih moguće strogo razgraničiti jer se oni u suštini međusobno isprepliću s obzirom na to da je obitelj kao sustav neodvojiv od drugih društvenih sustava, a samim time i promjena koje ih zahvaćaju. Pritom je važno istaknuti kako gotovo nijedan sustav više nema homogene nazore jer ljude odlikuju oprečna shvaćanja i interesi, pa se ljudi grupiraju prema etničkoj, političkoj, kulturnoj, profesionalnoj, klasnoj, rasnoj, religioznoj ili nekoj drugoj orijentaciji. Međutim, često dolazi do izostanka empatije i tolerancije prema pripadnicima drugih orijentacija u čemu ključnu ulogu ima transgeneracijsko prenošenje predrasuda (Miklobušec, 1983, str. 134). Suvremeno doba također donosi brojne društvene, političke, kulturne, gospodarske, moralne i druge promjene koje se posljedično reflektiraju na sustav obitelji:

Tzv. znanstvenotehnička i industrijsko-tehnološka revolucija, preobražaj agrarno-ruralnog tipa u novi industrijskourbani tip društva, napuštanje tradicije i s njom ustaljenih prokušanih vrijednosti, političke, društvene i kulturne preobrazbe, osjećaj nesigurnosti, društvene, moralne i vrijednosne krize, potrošački mentalitet i groznica, materijalističko, hedonističko i utilitarističko shvaćanje života, marksistički i ateistički svjetonazor snažno su utjecali na strukturu i stabilnost obitelji [...] Društvene, moralne i vrijednosne krize izazivaju i krizu obiteljskih odnosa, ali njezine temeljne funkcije i dalje djeluju. (Vukasović, 1994, str. 365)

Ovaj citat ukazuje na to da unatoč tome što društvene promjene često uvelike mogu utjecati i na sâm sustav obitelji, što potvrđuje i Josip Janković na primjeru rata kao kriznog faktora šireg sustava čije se posljedice odražavaju na obitelj u vidu progonstva, razaranja i uništavanja domova, ali i gubitka članova obitelji i stečene društvene mreže (Janković, 1994, str. 278). Osim navedenih posljedica, rat i u psihološkom smislu ima dalekosežne posljedice, stoga obitelj, čak i nakon njegovog završetka, može potresati kriza. Još jedan vanjski krizni čimbenik neupitno je i

ekonomska situacija koja može utjecati na samu odluku o planiranju obitelji, ali i unutar već formiranih obitelji (Moore, 1994, str. 16, 26), posebice uslijed manjih primanja ili gubitka posla, pa se tako može dogoditi da se zbog manjih primanja naruši obiteljska ravnotežu u smislu da obitelj ne može održavati dotadašnji način života, što može uzrokovati sukobe unutar obitelji jer su obitelji suočene s egzistencijalnim problemima preživljavanja i osiguravanja sredstava za život (Britvić, 2010, str. 268). Osim toga, gubitak posla također značajno utječe na funkcioniranje obitelji, a posebice na pojedinca koji gubi ravnopravan položaj hranitelja obitelji i zbog toga se može osjećati nedostatnim i manje vrijednim te se u njemu mogu pobuditi različite reakcije, kao što su izbjegavanje, nesigurnost, tjeskoba, depresija, agresija, povlačenje i prekidanje odnosa s ostalim članovima obitelji, ali i patološki obrasci poput alkoholizma, zlouporabe droga ili kockanja<sup>21</sup>. Čak i dugotrajna izloženost stresu na poslu može nepovoljno utjecati na obitelj jer često drugi partner preuzima na sebe teret brige za djecu i domaćinstvo čime se odsutan roditelj štiti od obiteljskih obveza. Može se dogoditi da osoba koja se svakodnevno brine za kućanstvo nesvjesno sukob sa zaposlenim partnerom prenosi na djecu te agresiju ispoljava preuzimanjem uloge žrtve (ibid., str. 270-271). U suvremenom društvu takvu ulogu mogu imati i muškarac i žena jer dolazi do promjene u tradicionalnim poimanju uloga, pa su tako ima sve više zaposlenih i ekonomski neovisnih žena (Štalekar, 2010, str. 243), a očevi su sve češće uključeni u preuzimanje brige o djeci i kućanstvu (Britvić, 2010, str. 271) Iako ekonomske teškoće, odnosno siromaštvo, jesu izuzetan izvor stresa za sve vrste obitelji, one mogu imati značajniji utjecaj na jednoroditeljske obitelji, posebice ako su uz ekonomski čimbenik prisutni i loš socijalni kontekst, stres zbog raspada obitelji i (majčine) psihološke teškoće, s obzirom na to da se djeca iz jednoroditeljskih obitelji češće povezuju sa zlouporabom droga, delinkventnim ponašanjem, niskim samopoštovanjem, napuštanjem škole, ranim odlaskom od kuće i ranom seksualnom aktivnošću (Wagner Jakab, 2008, str. 123). Osim što ekonomske teškoće mogu utjecati na različite oblike obitelji, one mogu utjecati i na pojavu obitelji uopće. Budući da djeca također iziskuju materijalnu brigu, a ekonomska i gospodarska situacija mogu biti nepovoljne, što roditeljima onemogućuje adekvatnu skrb, dolazi do toga da djece ima sve manje jer postaje nemoguće pomiriti emocionalnu i ekonomsku logiku, što može dovesti i do egzodusa obitelji iz društva (Dettling, 1995, str. 138-139). Obitelj u suvremeno doba doživljava brojne promjene u „svojoj strukturi, ulogama, zadaćama, funkcijama, što se odrazilo na međusobne

---

<sup>21</sup> U poglavlju 2.1. *Sustav obitelji i manifestacije krize u književno-povijesnom kontekstu* izložena je studija *Der flexible Mensch auf der Bühne* njemačke autorice Christine Bähr (2014) koja se u dramskom kontekstu, između ostalog, bavi upravo problematikom posla i rada kao ishodištu krize u obitelji.

odnose i sustav obiteljskih vrijednosti“ (Ljubetić, 2011, prema Jurčević Lozančić, 2011, str. 143), a posljedično dovelo i do toga da se slika o idealu stabilne, vječite i složne obitelji (Kregar, 1994, str. 223) mijenja, odnosno donekle i iščezava. Najprije valja istaknuti kako uslijed sve češće pojave razvoda, sve manjeg interesa za stupanje u brak i zasnivanje obitelji, ali i prokreaciju, dolazi do krize obitelji, ali i samog tradicionalnog poimanja obitelji, što se prema njemačkim sociologinjama Andrei Maihofer, Tomke Böhnisch i Anne Wolf može promatrati kroz prizmu promjene odnosa pojedinaca prema instituciji braka u smislu da brak i roditeljstvo više ne vide kao inherentne životne perspektive, već kao mogućnost slobodnog izbora (2001, str. 16-17). Povezano s tim, može se reći da je jedna od najistaknutijih promjena u postmodernom društvu zanemarivanje tradicionalnih vrijednosti u korist individualizma, osobnih interesa i napredovanja, što je jedan od razloga koji dovodi do sukoba unutar obitelji s obzirom na to da se kosi s konceptom obitelji kao zajednice (Maleš, 2012, str. 13). Pritom je važno istaknuti kako promjena strukture obitelji ne mora nužno biti posljedica propadanja tradicionalnog sustava vrijednosti, već se ona može promatrati kao posljedica urbanizacije modernog društva te se može reći da su kriza države i društva zapravo korijen krize obitelji (Dettling, 1995, str. 129, 134). S ovakvim se promišljanjem slaže i autorica Henrietta Moore koja ističe kako navodni pokazatelji obiteljske krize nisu isključivo rezultat disfunkcionalnih odnosa unutar obitelji, već društvenog konteksta koji može biti uzrokom narušenih obiteljskih odnosa (1994, str. 13). Kao razorne faktore unutar sustava obitelji, ali i društva općenito, Erich Fromm promatra društveni fenomen rastućeg broja hedonistički i egoistički nastrojenih pojedinaca. Prema njegovom tumačenju, radikalni hedonizam, odnosno zadovoljenje bilo koje želje i subjektivne potrebe pojedinca, postaje cilj života, a egoizam, sebičnost i pohlepa koje sustav stvara u svrhu omogućavanja vlastitog funkcioniranja vode harmoniji i miru. Međutim, ispostavlja se kako takav način traganja za srećom ne dovodi do blagostanja, već stvara društvo nesretnih, usamljenih, zabrinutih, utučenih, destruktivnih i zavisnih ljudi (Fromm, 1986e, str. 15, 17). Povezano s tim, valja spomenuti promišljanje engleskog filozofa Thomasa Hobbesa koji ističe kako je život čovjeka usamljen, siromašan, gadan, okrutan i kratak te kako unatoč tome što su ljudi po prirodi jednaki, svaki čovjek želi zavladatai onim drugim, stoga se za opis prirodnog stanja čovjeka može upotrijebiti izreka *homo homini lupus est*, odnosno čovjek je čovjeku vuk, ali i *bellum omnium contra omnes*, odnosno rat sviju protiv svih (1997, str. 78-80). O ljudskoj prirodi pisao je i francuski filozof Jean Jacques Rousseau koji smatra da je čovjek inherentno dobar te da nije počinio istočni grijeh, nego da ga je iskvarila civilizacija i kultura, stoga se pod utjecajem

napretka znanosti, umjetnosti, tehnike i privrede gubi izvorna ljudskost, zdrava prirodna sreća i životna harmonija, a čovjekovo se nevino, prirodno samoljublje pretvara pod utjecajem razuma u egoizam (Grlić, 1982, str. 353-354). Sličnog je promišljanja i Erich Fromm koji navodi da ekonomska nužnost mijenja čovjeka i da su „karakterne crte, što ih je proizveo naš društveno-ekonomski sistem, tj. naš način života, patogene, te da naposljetku, proizvode bolesnog čovjeka i – na taj način – bolesno društvo“ (1986e, str. 20). Jedna od patogenih karakternih crta svakako je individualizam koji se ogleda u unutrašnjem sukoba pojedinaca jer se „članovi obitelji sve češće nalaze u procjepu između zadovoljavanja vlastitih individualnih potreba i želja i onih obiteljskih; između zahtjeva posla i obitelji; između privlačnosti uspona u vlastitoj karijeri i ljepote podizanja djece; između obiteljskih obaveza i odricanja od mnogih drugih zadovoljstava i sl.“ (Pašalić Kreso, 2004, str. 16). Ova promjena može se tumačiti kao posljedica vanjskih čimbenika krize, odnosno konzumerističkog i tržišnog karaktera društva koje stavlja naglasak na mogućnost izbora, ali i na zamjenjivost i potrošnost, kako stvari, tako i ljudi. Povezano s tim, sukobi nastaju i kad se od jedne osobe očekuje da žrtvuje svoje interese u korist funkcioniranja u obitelji, a s obzirom na to da se ljubav više ne temelji na općeprihvaćenim normama i tradiciji, osobe često napuštaju zajednicu u potrazi za nekom boljom te sve češće iskušavaju različite oblike života kako bi našli pravu ljubav iako u svakoj od novih veza moraju iznova nalaziti rješenja za potencijalne probleme (Haralambos i Holborn, 2002, str. 580). Potraga za pravom ljubavi, odnosno srodnom dušom, također se može promatrati kao posljedica kapitalističkog sustava. Kao i obitelj, ljubav je društveni konstrukt koji se prilagođava aktualnim društvenim, ekonomskim i kulturalnim trendovima, stoga se izbor partnera može usporediti s izborom proizvoda, pri čemu izlasci predstavljaju proces selekcije, odnosno odlučivanja o stupanju u potencijalan odnos, dok se zajednički život prije braka može usporediti s pokusnom vožnjom (Hromadžić i Damčević, 2015, str. 34). Iako se može reći da takav pristup može biti svojevrsan napredak s obzirom na to da ljudi sve manje ljubav promatraju kroz prizmu društvenih konvencija, običaja, zajedničkog ekonomskog interesa i zajedničke brige za djecu, te joj pristupaju racionalnije, razlikujući seksualnu privlačnost ili prijateljstvo od ljubavi, zamjena partnera ne podrazumijeva nužno učestalije voljenje. Jedan od uzroka krize također može biti izostanak truda koji obično nastupa ulaskom u brak, odnosno u trenutku kad se ljubav, odnosno partnera, počinje doživljavati kao posjed. Iako oba partnera jedno drugom predbacuju nedostatak truda i osjećaju se prevarenim, nijedno od njih ne vidi promjenu u sebi, što dovodi do prestanka voljenja i orijentiranja na zajednički posjed (dom, djecu, novac, društveni položaj) te stapanje dva

egoizma u jedan, odnosno egoizam obitelji. Želja da se ponovno osjeti osjećaj ljubavi može dovesti do raspada braka, a samim time i obitelji, u nadi da će novi partner zadovoljiti tu želju, što može predstavljati način izbjegavanja rješavanja problema i liječenja dosade novim poticajima<sup>22</sup> (Fromm, 1986e, str. 56-58).

Obitelj prolazi brojne razvojne faze, pa tako brojni životni ciklusi iziskuju brojne promjene koje mogu uzrokovati stres i sukobe unutar obitelji. Svaki pojedinac proživljava promjene kao što su odrastanje, pubertet, sazrijevanje, klimakterij i starenje te preuzima različite uloge i u različito vrijeme biva djetetom, adolescentom, roditeljem i skrbnikom roditelja. Osim toga, struktura obitelji neprestano se mijenja dolaskom i odlaskom članova, ali i različitim životnim situacijama kao što su bolest, smrt, kriza, nezaposlenost i poslovni uspjeh (Gloger-Tippelt, 2007, str. 161; Wagner Jakab, 2008, str. 121). Već samo zasnivanje obitelji donosi brojne izazove koji se mogu odnositi na poteškoće pri odvajanju od primarnih roditelja i preuzimanje nove, zrele uloge kao partnera, odnosno supruga ili supruge. Rođenje djeteta također može predstavljati poteškoću u smislu preuzimanja roditeljske uloge i obveza, ali i odbijanja pomoći starijih članova obitelji zbog straha od gubitka samostalnosti te općenite nesigurnosti. Razvojne faze djeteta, kao što su polazak u školu, adolescencija te odlazak i osamostaljivanje djece mogu se pokazati kao izazov, posebice kad bračni partneri ostaju sami, pa na površinu počinju izbijati dotad potisnuti sukobi, što može dovesti i do raspada bračne zajednice. (Britvić, 2010, str. 271). Uslijed rastave, partneri mogu nastaviti biti u sukobu te u nastojanju kažnjavanja bivšeg partnera sukobe mogu prenijeti na djecu koju mogu koristiti kao sredstvo osвете. Raspad braka može dovesti i do teškoća u prihvaćanju nove uloge, posebice za roditelja koji ostaje s djecom. Osim toga, izvor stresa može biti negativan društveni odnos prema rastavljenim roditeljima, ali i osjećaj povrede ega, odnosno narcistička povreda koju uzrokuje raspad braka, što u ostavljenom partneru pobuđuje osjećaje povrijeđenosti, napuštenosti, manje vrijednosti, ali i bijesa i želje za osvetom (ibid.). Napetosti među roditeljima odražavaju se i na djecu koja često mogu biti svjedocima svađa, verbalnih i fizičkih obračuna te bračne nevjere, što može poljuljati djetetovu vjeru u moralnost odraslih (Miklobušec, 1983, str. 137). Djeca, a posebno ona mlađa, često strahuju i razmišljaju o tome kako je došlo do razvoda, kakvu su ulogu

---

<sup>22</sup> Erich Fromm razlikuje aktivirajuće i pasivirajuće pobude (poticaje) koji se razlikuju u tome što aktivirajuće pobude iziskuju aktivno i suosjećajno povezivanje te aktivni interes i neprestano otkrivanje novih aspekata pobuda, dok pasivirajuće (jednostavne) pobude nakon što ispune svoju svrhu izazivaju zasićenje. Pasivirajuće pobude pobuđuju nagone kao što su seksualna želja, pohlepa, sadizam, destruktivnost, narcisoidnost te su obično posredovane medijima (1986a, str. 63-68).

u tome imali i što donosi mogućnost nakon razvoda. Djeca predškolske dobi pa sve do puberteta također često promišljaju o tome da bi mogli biti odgovorni za razvod te se osjećaju inferiorno i krivima što nisu učinila više da udovolje roditeljima i da ih zadrže zajedno, a često se i nadaju da bi se roditelji mogli pomiriti. Djeca u pubertetu često se boje da bi i oni mogli biti napušteni. Osim toga, kod njih su česti osjećaji depresije, napetosti, straha i zbunjenosti što se može manifestirati i kroz agresiju, neobuzdano ponašanje te kroz pojačano vezivanje, što su zapravo pokušaju skretanja pažnje roditelja na sebe i pokušaj zbližavanja roditelja s ciljem da im odvrte pažnju od sukoba na sebe. Osim djece, promjene su vidljive i na partnerima koji prolaze niz faza – od poricanja problema, depresije nakon razvoda, bijesa prema bivšem partneru kad osvijeste da je raspad braka postao stvarnost, sve do oprezne reintegracije u svijet i prihvaćanja novonastale situacije nakon što se prihvati odluka o razvodu, što otvara mogućnost realnijeg pogleda na bivšeg partnera i brak (Schweitzer i Weber, 1985, str. 45-46).

Izvor napetosti kod odraslih i djece ne mora biti isključivo raspad braka, već i roditeljska nedosljednost te fizička premorenost roditelja koja utječe na njihov odgoj jer se ne uspijevaju posvetiti djeci te smanjuje količinu strpljenja, pa roditelje prisutnost djece može umarati ili razjarivati, što dovodi do prestrogih prijekora i kažnjavanja te u djeci stvara osjećaj krivnje, manjak samopouzdanja, manjak povjerenja u roditelje i emotivnu otuđenost djece od roditelja (Miklobušec, 1983, str. 137). Postoje brojni čimbenici koji uz probleme u bračnom odnosu i promjene u obiteljskoj strukturi mogu izazvati stres kod djeteta, kao primjerice gubitak ljubavi u djetinjstvu, događaji koji uvjetuju gubitak samopoštovanja u djetinjstvu, fizičko i seksualno zlostavljanje, sindrom lošeg postupanja, emocionalno zanemarivanje djeteta, nedovoljni roditeljski nadzor i kontrola, pretjerano roditeljsko šticećenje djeteta, neprijateljstvo prema djetetu i postupanje prema djetetu kao prema žrtvenom jarcu, neprikladan pritisak roditelja, nedovoljna potpora obitelji ili odsutnost člana obitelji ali i nekvalitetno roditeljstvo koje podrazumijeva osciliranje između naklonosti i odbacivanja, nemar, nebrigu, emocionalnu nedostupnost i izostanak potpore (Böhnisch, Maihofer i Wolf, 2001, str. 37; Štalekar, 2010, str. 246; Busmann, 2007, str. 641; Wagner-Jakab, 2008, str. 125). Na (ne)zdravu obiteljsku klimu odražavaju se i crte ličnosti djece, kao i njihove vještine nošenja s problemima i općenito funkcioniranje (Wagner-Jakab, 2008, str. 125). Nadalje, favoriziranje jednog djeteta, bilo zbog redosljedna rođenja ili spola djeteta (Gloger-Tippelt, 2007, str. 172; Wagner-Jakab, 2008, str. 122) može biti jedan od čimbenika koji negativno utječe na odnose između braće i sestara. Favoriziranje je česta pojava u obiteljima u kojima postoji

dijete s posebnim potrebama kojemu roditelji poklanjaju više pažnje. Osim između djece, stres zbog djeteta koje ima teže ili blaže teškoće može nepovoljno utjecati i na odnos između bračnih partnera. Neovisno o dobi člana obitelji, emocionalni ili ponašajni poremećaji uvelike utječu na obiteljsku okolinu (Wagner Jakab, 2008, str. 124-125). Razni oblici bolesti, a posebno oni teži i kronični, uzrokuju poremećaje u obitelji te često iziskuju preraspodjelu uloga (npr. dijete preuzima ulogu roditelja), ali i materijalne troškove jer je bolest povezana s odsutnošću s posla, bolovanjem i manjim primanjima. Osim toga, smrt člana obitelji, bilo uslijed bolesti ili prirodnom smrću, također uzrokuje brojne probleme za obitelj kao zajednicu. Uz žalovanje, smrt, kao i bolest, dovodi do preraspodjele uloga kako bi se mogla preuzeti funkcija pokojnog člana, pa tako drugi roditelj mora preuzeti ulogu oba roditelja i nositi se s reakcijama djece, posebice mlađe koji imaju teže reakcije. Kasnije u adolescenciji ili mlađoj odrasloj dobi, smrt roditelja kod djeteta može uzrokovati probleme s identitetom, separacijom, odlaskom od kuće i stvaranjem vlastite obitelji (Britvić, 2010, str. 270). Uz već spomenute faktore, svakako je važno istaknuti još nekoliko faktora koji vode do razdora obitelji (takozvani *broken home factors*), a to su školski neuspjeh, nezaposlenost, sukobi oko podjele kućanskih poslova, izolacija, manjak samopoštovanja, mentalne i psihosomatske bolesti, seksualni poremećaji, ovisnost, zlostavljanje, samoubojstvo, beskućništvo, kriminal i terorizam (Hondrich i Schumacher, 1988, str. 14; Ruthe, 1991, str. 11; Schneider, 1994, str. 83)

Kao što je vidljivo iz prethodnog dijela, obitelj je kao krhka dinamična struktura osjetljiva na vanjske utjecaje i unutarnje promjene koje proizlaze iz promjena u obiteljskoj strukturi i odnosa članova obitelji (Rinaldi, 2006, prema Jurčević Lozančić, 2011, str. 142), no upravo o pojedincima, odnosno njihovim načinima nošenja s problemima i mehanizmima rješavanja sukoba, ovisi hoće li oni biti razriješeni ili će se zajednica naći u krizi. Na nošenje pojedinca s unutarnjim i vanjskim stresorima neminovno utječe podrška obitelji, pa tako zrela obitelj s jasno definiranim ulogama, granicama, hijerarhijom i učinkovitim regulacijskim mehanizmima može pružiti značajnu podršku pojedincu da prebrodi kriznu ili stresnu situaciju (Britvić, 2010, str. 270). Osim toga, za prevladavanje krize važna je i sposobnost članova obitelji da se prilagode preuzimanju različitih uloga (Wagner Jakab, 2008, str. 121), odnosno da preuzmu aktivnu ulogu u rješavanju problema i na taj način doprinesu održavanju stabilnosti koja više nije produkt tradicije, društvenih konvencija, nametnutih društvenih i vjerskih uloga, već je prepuštena unutarnjoj i subjektivnoj volji pojedinaca pogođenih krizom (Dettling, 1995, str. 136). Idealni uvjeti koji pojedincu



omogućuju oporavak od krize podrazumijevaju osjećaj pripadnosti, podršku, razumijevanje i empatiju koju pruža obitelj. Razina podrške obitelji ovisi o vrsti i trajanju krizne situacije, ali i o tome koliko kriza narušava unutarnju ravnotežu obitelji, pa tako iznenadni i razorni događaji snažno utječu na obiteljsku strukturu i odnose te zahtijevaju izniman napor svih članova obitelji kako bi se kriza prevladala. Međutim, kriza može uzrokovati i maladaptivne obrasce ponašanja kod pojedinca koji posljedično mogu produbiti krizu i izazvati maladaptivne obrasce i kod drugih članova obitelji, što se na djeci može reflektirati kroz teškoće u učenju, bježanje i sklonost delikventnom ponašanju, a kod odraslih može dovesti do emocionalnih ili psiholoških poremećaja, psihosomatskih oboljenja ili izvanbračnih veza (Britvić, 2010, str. 270-271). Obitelj također može biti instrument viktimizacije svojih članova, stoga maladaptivni obrasci često postaju transgeneracijski problem (Janković, 1994, str. 278) zbog čega se kriza perpetuira. Može se zaključiti kako međusobni odnosi članova obitelji uvelike utječu na opće funkcioniranje i kvalitetu obitelji kao sustava. Između partnera postoji dijadni odnos koji može biti simetričan, komplementaran i recipročan. Simetričan odnos prije svega je kompetitivan zbog čega se partneri nalaze u neprestanom sukobu i nadmetanju kako bi bili u prvi, u pravu ili bolji, a njihov odnos više opterećuje druge, kojima se izvana čini da odnos ne funkcionira, nego njih same koji jedno bez drugog ne mogu. Komplementaran odnos karakterizira nejednakost u dijadi, što se naizgled može činiti kao poželjan oblik odnosa jer ne dolazi nužno do sukoba i partneri se nadopunjuju onime što onome drugome nedostaje (npr. emocionalne topline), no u suštini je nepoželjan oblik odnosa jer ne doprinosi kvaliteti odnosa u obitelji. Optimalno funkcioniranje partnera omogućuje recipročan odnos koji je spoj simetričnog i komplementarnog odnosa i odgovarajućom izmjenom tih dvaju odnosa, ovisno o situaciji, omogućuje rješavanje kriznih situacija. Osim dijadnih odnosa, u obitelji se pojavljuju trijadni odnosi koji počivaju na načelu koalicije i triangulacije. Kad je riječ o koaliciji, ona se odnosi na udruživanje dviju osoba protiv treće, pri čemu se najčešće radi o međugeneracijskoj koaliciji, odnosno udruživanju jednog roditelja s djetetom/djecom protiv drugog roditelja, što dodatno otežava sukob, posebice za djecu. Introgeneracijske alijanse, odnosno udruživanja roditelja protiv djece ili djece protiv roditelja, iznimno su rijetka s obzirom na to da se takve koalicije češće stvaraju kako bi se pomoglo djeci ili kako bi djeca pomogla roditeljima. U slučaju triangulacije radi se o patološkom odnosu u kojem partneri traže saveznika i uvode treću instancu u emocionalni dijadni sustav, pri čemu treća osoba može biti netko izvan sustava obitelji (ljubavnici, policija, terapeut, socijalni radnik i sl.) ili unutar sustava obitelji. Osoba unutar obitelji

najčešće je dijete koje je rastrgano između dvije njemu jednako važne osobe koje od njega iziskuju odanost, a dijete ima osjećaj da ne smije izdati niti jednog roditelja. Međutim, iako se često događa da dijete, unatoč nezahvalnoj poziciji, pokušava iz situacije izvući dobit za sebe, dijete je u takvom odnosu prije svega žrtva jer je riječ o slabijoj, neiskusnijoj, ranjivijoj ili o roditeljima ovisnoj osobi. Jedna od mogućih posljedica triangulacije jest da se u djetetu zbog rastrganosti između dva roditelja stvori ambivalentan odnos prema samome sebi i prema svemu oko sebe jer će za određeni postupak istovremeno biti kažnjeno i nagrađeno, ovisno na čiju stranu stane, dok je druga da dijete biva previše zaštićeno jer roditelji potiskuju sukob kako ne bi eskalirao i kako bi ostavili dojam brižnih roditelja. Osim toga, jedan se roditelj može udružiti s djetetom na način da okreće dijete protiv partnera te da dijete zbog toga agresivno istupa prema roditelju i s njime se sukobljava, što može dovesti do gubitka autoriteta kod oba roditelja te zastranjivanja djeteta u drugim društvenim kontekstima, zbog čega se roditelji ponovno udružuju kako bi se suočili s problemom, odnosno djetetovim neprilagođenim ponašanjem. S druge strane, takvo udruživanje može dovesti do toga da jedan od partnera snažno veže dijete uz sebe te „izbacuje“ drugog partnera iz obiteljskog sustava, što kod odbačenog partnera može uzrokovati brojne oblike patologije, poput alkoholizma i depresije. Posljedice ovog postupka ogledaju se u preraspodjeli uloga, odnosno djetetovom preuzimanju brige za roditelja, što zbog nemogućnosti separacije djeteta od roditelja koji ga je vezao uz sebe dugoročno utječe na kvalitetu odnosa koje će dijete imati s budućim partnerima. To s jedne strane podrazumijeva nemogućnost stvaranja kvalitetnog odnosa s partnerom i pojavu neslaganja, sukoba i raspada mlade obitelji, a s druge strane trajno ostajanje uz roditelja zbog nemogućnosti sklapanja odgovarajućih veza, odnosno odustajanja od stvaranja vlastite obitelji (Janković, 1996, str. 75-78). Osim kroz prizmu dijadnih i trijadnih odnosa, dinamika obiteljskog sustava može se promatrati kroz niz teorijskih koncepata koje Štalekar navodi u svom članku „Dinamika obitelji i prvi teorijski koncepti“ (2010). Koncept *bračnog odnosa u raskoraku* ili *marital skew* podrazumijeva potisnutu individualnost i izbjegavanje sukoba na način da jedan partner neprestano submisivno popušta drugom, dominantnom partneru, dok koncept *bračnog rascjepa* ili *marital schizm* označava nadmetanje, borbu za moć, preventivni napad kao obranu od blizine i uvlačenje djeteta u borbi za podršku. Nadalje, koncept *shizofrenogene majke* opisuje majku kao dominantnu, hladnu, odbacujuću i anksioznu figuru s osjećajem krivnje, što kompenzira pretjeranom zaštitničkom ulogom, a oca kao najčešće pasivnu, udaljenu i u svojoj ulozi neefikasnu figuru. Osim toga, postoji koncept takozvanog *identificiranog bolesnika* koji svojim

disfunkcionalnim ponašanjem ukazuje na disfunkcionalnost cjelokupnog sustava obitelji, dok problem/simptom ima određenu funkciju u obitelji kojoj je taj problem iz nekog razloga potreban, te koncept *žrtvenog jarca ili scapegoat* koji podrazumijeva žrtvovanje jednog člana s ciljem postizanja jedinstva obiteljske grupe – ta uloga obično pripadne djetetu koje biva posrednikom između roditelja te smanjuje napetost u obitelji. Koncept *položaja braće i sestara* ili *sibling position* odnosi se na redoslijed rođenja djece koji ima utjecaj na razvoj osobnosti i očekivanja prema djetetu. Postoji i *koncept lojalnosti* koji podrazumijeva podvojenost između dviju strana koja rezultira osjećajem krivnje i nezdravim obrascima ponašanja te *indeks ekspresije emocija* koji se odnosi na kritičnost, hostilnost i pretjeranu uključenost. Sljedeći je koncept *obiteljska homeostaza* koja predstavlja relativnu konstantnost unutar sustava obitelji koja se održava stalnom interakcijom, dok koncept *pseudozajedništva* podrazumijeva privid zajedništva iza kojeg stoji emocionalna distanca i praznina. Koncept *obiteljskih mitova* odnosi se na vjerovanja koja se uopće ne dovode u pitanje te se održavaju uz pomoć tabua i sankcija koje snosi prekršitelj prešutnih pravila koja vrijede u obitelji. Zatim slijedi koncept *komunikacijskih diskvalifikacija* koji podrazumijeva da jedan član isključuje tvrdnje drugoga ili neverbalno pokazuje vlastito neslaganje te koncept *dvostrukih poruka* ili *double bind* koje sadrže kontradiktorne zahtjeve na verbalno-sadržajnoj i neverbalno-emocionalnoj razini (Štalekar, 2010, str. 245). Takve poruke može slati jedna ili više osoba i oni se pojavljuju u odnosima gdje postoji autoritet i podređeni. Primarni zahtjev sadrži autoritaran ton i negativnu konotaciju te latentan ili eksplicitan iskaz prijetnje sankcijama, dok sekundarni zahtjev biva upućen neverbalno te je suprotan primarnom, zbog čega dolazi do nejasnoća i nesporazuma. Djelotvornost dvostrukih poruka ogleda se u njezinom ponavljanju te nemogućnosti primatelja da pobjegne iz patogene situacije zbog postojanja treće poruke, odnosno zabrane koja može biti izražena u pozitivnom obliku, kao nagrada za poslušnost, ili negativnom obliku, kao kazna za neposlušnost (Janković, 1996, str. 79-80). Dvostruke poruke jedan su od čimbenika koji narušavaju kvalitete komunikacije koju čine verbalna i neverbalne poruke, poslane svjesno ili nesvjesno, koje primatelj interpretira (Kešetović i Toth, 2012, str. 17). Komunikacija, koja je nužno dvosmjerni proces jer u njoj sudjeluju barem dvije osobe ili dva sustava, može biti (ne)verbalna, (ne)izravna, (ne)zdrava i/ili (ne)kvalitetna. Obično izravna komunikacija doprinosi kvaliteti odnosa, izuzev situacija u kojoj izravnost prelazi u bezobzirnost i agresiju. Nekvalitetna komunikacija može uzrokovati brojne probleme u obitelji, a njezini najčešći oblici su lančana komunikacija, koja dovodi do nesporazuma zbog šumova u

komunikacijskom kanalu, i posredna komunikacija, koja uključuje jednog ili više posrednika čija je uloga obično simbolična, pa se poruka formalno upućuje trećoj osobi ili predmetu kako bi se izbjegla izravna komunikacija s osobom kojoj je poruka stvarno upućena. (Ne)kvalitetna komunikacija uvelike utječe na obiteljsku atmosferu te ukazuje na odnose među članovima, odnosno na to postoji li u obitelji jedinstvo, razumijevanje i solidarnost. Uz pomoć komunikacije članovi obitelji izražavaju vlastite stavove, emocije, očekivanja, potrebe i težnje, što ne rezultira uvijek razumijevanjem, zbog čega je, u cilju prevladavanja nerazumijevanja, potrebno postavljati pitanja, odnosno poticati interakciju i inicirati kvalitetnu komunikaciju (Janković, 1996, str. 16, 74, 112). Kao što je slučaj s konceptom ljubavi, modus imanjanja i bivstvovanja može se promatrati i na primjeru komunikacije. Modus imanjanja ogleda se u identifikaciji osobe s vlastitim mišljenjem, pri čemu neprestano traži razložnije argumente za obranu vlastitog mišljenja, što u razgovoru između dvije osobe znači da nijedan sugovornik ne očekuje promijeniti svoje ili tuđe mišljenje s obzirom na to da se boji promjene vlastitog mišljenja jer bi to predstavljalo gubitak posjeda i osiromašenje. S druge strane, u modusu bivstvovanja, osobe ne doživljavaju razgovor kao razmjenu robe i ne mare za to tko će biti u pravu jer nisu opterećene onim što imaju, već su usredotočene na to da su žive i da će razgovor donijeti nešto novo, što pomaže i drugoj osobi prevladati egocentričnost (Fromm, 1986e, str. 45-46). Komunikacija je ključna vještina za bračne partnere između kojih neizbježno postoje razlike koje mogu uzrokovati sukobe, bilo otvorene ili prekrivene (Štalekar, 2010, str. 244), pri čemu se mogu aktivirati obrambeni ili agresivni mehanizmi (Miklobušec, 1983, str. 132-133). Rješavanje konflikta može se pristupiti kroz suradnju, pristupom podčinjavanja individualnosti uz izbjegavanje otvorenog sukoba te pristupom bračnog konflikta kroz nadmetanje. Izbor jednog od navedena tri pristupa rješavanju problema i razlika uvelike utječe na kvalitetu bračnih i obiteljskih odnosa (Štalekar, 2010, str. 244). Pritom je važno istaknuti kako pojedinac svojim osobinama, dobrim funkcioniranjem i sposobnosti nošenja s problemima može doprinijeti zdravom sustavu obitelji, odnosno kvaliteti odnosa među njezinim članovima, njihovoj usmjerenosti na ciljeve koji potiču rast i razvoj pojedinca, ali i na usmjerenost svih članova na održavanje sustava obitelji, Takva zdrava i kohezivna obitelj može utjecati na pojavu disfunkcije kod svojih članova i uz pomoć svog zaštitničkog utjecaja smanjiti stresore koji utječu na krizu obitelji, pa se tako značajke obitelji mogu podijeliti na zaštitne čimbenike i čimbenike oporavka:

Zaštitni se odnose na obiteljska obilježja (zaposlenost, postavljanje i održavanje granica i pravila, zajednički dogovor o financijama i slobodnom vremenu, raspodjela dužnosti,

kohezija), procese (emocionalna i instrumentalna potpora bračnih partnera, toplina, ljubav, predanost obitelji, komunikacija i dogovor i u skladu s time rješavanje konflikata i problema). Čimbenici oporavka odnose se na obitelj (vještine rješavanja sukoba i problema, pronalaženje podrške u kriznim situacijama, optimističan pogled na svijet, komunikacija, zajednička rekreacija) i širu okolinu (podrška šire obitelji i izvanobiteljskih organizacija). (Wagner Jakab, 2008, str. 124)

Rješavanju problema u obitelji također se može pristupiti uz pomoć sedam faza koje služe kao obrazac rješavanja problema, a to su identifikacija problema, komunikacija o problemu, definiranje ostalih mogućnosti, odluka o akciji na temelju izabrane alternative, akcija kojom se nastoji realizirati plan, usmjeravanje akcije prema konačnom rješenju, procjena uspjeha akcija (Janković, 1996, str. 113). Može se reći da spomenuti pristupi rješavanja krize podrazumijevaju emocionalnu i psihološku zrelost pojedinaca uključenih u sukob, postojanje zdrave i kvalitetne komunikacije te strukturirani pristup rješavanju problema. Osim toga, navedeni pristupi odnose se na rješavanje problema iznutra, odnosno na svojevrsnoj samoregulaciji i samoobnovi sustava obitelji na mikrorazini. Međutim, pojedini autori smatraju kako je za izlazak obitelji iz krize neminovna promjena na mikrorazini, pa tako Dettling navodi kako su zakonodavci u tom segmentu zakazali jer nisu na vrijeme prepoznali promjene koje se odvijaju u društvu, zbog čega se život uvelike primijenio, što je posebice vidljivo na sustavu obitelji. Smatra kako se, primjerice, kriza braka više ne može ispraviti na individualnoj razini, odnosno uz pomoć napora pojedinaca, već se stabilizacija institucije braka mora odvijati na društvenoj razini, uz pomoć prava i zakona (1995, str. 135). Pritom je važno istaknuti kako društvo i obitelj ne moraju imati iste ideale, no društvo se u tom slučaju nalazi u boljem položaju jer mogu utjecati na pojedince uz pomoć školskog i rekreativno-zabavnog programa, ali uz pomoć masovne propagande (Miklobušec, 1983, str. 132). Kriza obitelji može se promatrati kao kriza društva, zbog čega je potrebna rekonstrukcija oba sustava, odnosno reorganizacija društva u smislu unapređenja situacije na području reproduktivnih prava, kako u materijalnom smislu, tako i u davanju više mogućnosti za aktivno sudjelovanje oba roditelja u životu djeteta, pri čemu bi tržište rada i dalje bilo otvoreno za žene (Dettling, 1995, str. 141-142). Zbog postojanja recipročnog i premreženog odnosa između pojedinca i društva, važno je da svaki sustav vodi računa o kvaliteti onog drugog: „Društvo je ono što je čovjek, i čovjek je ono što je društvo. Zato ne može biti indiferentnog društva ni pojedinca“ (Miklobušec, 1983, str. 132-133). Može se zaključiti da je za izlazak iz krize, bilo na mikro- ili makrorazini, izuzetno važno da

pojedinci budu proaktivni, odnosno da postoji motivacija za rješavanje problema i nadvladavanje krize kako ona ne bi prerasla u katastrofu.

## **2.4 Dramatološko-sociološki teorijski okvir za analizu korpusa**

Nakon danog povijesnog pregleda prikaza fenomena obitelji u drami i sagledavanja ključnih pojmova – kriza, sustav i obitelj – iz perspektive društveno-humanističkih znanosti, u ovom će poglavlju biti uspostavljen dramatološko-sociološki teorijski okvir koji će poslužiti za analizu dramskog korpusa. Budući da sam povijesni pregled tematiziranja obitelji u drami naznačuje da sustav obitelji dramatičarima služi kao okosnica dramskog sukoba, a da istraživanja iz sociologije književnosti ukazuju na neodvojivost književnog stvaralaštva i društvenog konteksta, upravo će sociološki pristup krizi obitelji biti potpora za kvalitativnu analizu sadržaja s ciljem odgovora na šest temeljenih istraživačkih pitanja ovoga rada – Što je uzrok krize obitelji u drami?; Koji se odnosi tematiziraju u drami?; Kakvi su odnosi likova u djelu?; Koji su obrasci ponašanja likova u djelu?; Kakav je odnos likova prema krizi?; Koji je ishod krize u djelu? – kako bi se testirala hipoteza da suvremena drama prve četvrtine 21. stoljeća ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji.

Sâm pojam kriza promatrat će se kao poremećaj u životu članova sustava obitelji koji služi kao prekretnica u razvoju događaja i predstavlja izazovno stanje s anticipacijom razrješenja ili katastrofe, ali i mogućnošću nerješavanja krize, odnosno zadržavanja *statusa quo*. Pod pojmom obitelji smatra se nuklearna obitelj s obzirom na to da se upravo nuklearna obitelj, unatoč pluralizmu tipova u suvremenom društvenom kontekstu, i dalje nameće kao dominantan oblik obitelji, kako u dramskom stvaralaštvu, tako i u društvu. U kontekstu ovoga rada nuklearna obitelj podrazumijevat će prisutnost dramskih likova roditelja (bračnih partnera) i najmanje jednog djeteta čiji odnosi i sukobi bivaju u središtu dramske radnje. Budući da kriza u kontekstu obitelji često podrazumijeva i bračnu krizu, likovi roditelja unutar odabranog korpusa ne moraju nužno biti u partnerskom odnosu, odnosno mogu biti bivši bračni partneri, ali moraju biti aktivno prisutni unutar dramskog teksta, a njihovi odnosi, kako jedno s drugim, tako i s djetetom/djecom, moraju činiti okosnicu sukoba. Obitelj, kao privatni, odnosno mikrosustava promatrat će se kroz prizmu tumačenja Niklasa Luhmanna i Urijea Bronfenbrenner. Prema Niklasu Luhmannu (1992) sustav ima obilježje polupropusnosti s obzirom na to da s jedne strane ima vlastitu autonomiju, dok s

druge strane može biti podložan vanjskim utjecajima, odnosno da obitelj kao podsustav društvenih struktura podrazumijeva samo isječak svijeta koji prilagođava vlastitim pravilima koja utječu na ponašanja sudionika te im daje ulogu koju oni moraju ispuniti zbog čega utječe na samopercepciju članova sustava, ali i njihove međusobne odnose. Nastavljajući se na međusobni utjecaj različitih sustava, obitelj će se, iz perspektive tumačenja Urije Bronfenbrennera (1979), promatrati i kroz prizmu mikrosustava koji podrazumijeva obrazac aktivnosti, uloga i međuljudskih odnosa koje pojedinac u razvoju doživljava u određenom neposrednom okruženju, ali i mezosustava koji podrazumijeva vezu između obitelji, društvenog života i škole/posla te makrosustava koji se odnosi na stavove i ideologije određene kulture ili subkulture, a ovisi o zemljopisnom položaju, socioekonomskim, etničkim i vjerskim čimbenicima. Budući da društveni kontekst u dramskim tekstovima najčešće nije eksplicitno prikazan, a samim time nije ni primarnim predmetom ovoga istraživanja, on će se u analizi, osim kad nije eksplicitno tematiziran, promatrati kao izvantekstualni okvir koji doprinosi tumačenju obrazaca ponašanja likova i njihove motivacije.

Prije samog poniranja u potragu za odgovorima na istraživačka pitanja s ciljem sistematiziranja uzroka krize, odnosa pogođenih krizom, obrazaca ponašanja likova i njihovih međusobnih odnosa, kao i odnosa prema krizi, te naposljetku i samog ishoda krize, analizirat će se vanjska kompozicija drame, pri čemu će se analizirati radi li se o otvorenoj ili zatvorenoj dramskoj formi. Pri analizi unutarnje kompozicije drame, naglasak će biti stavljen na dramske situacije, odnosno sâm odnos među likovima, i dramski sukob kao okosnicu dramske radnje. Budući da je središnji fokus analize stavljen na same odnose između dramskih likova unutar sustava obitelji, proučavat će se njihova karakterizacija, prije svega eksplicitno-figuralna karakterizacija kroz prizmu samokomentara i tuđeg komentara, a po potrebi će se koristiti i implicitno-figuralna, eksplicitno-autorska i implicitno-autorska karakterizacija.

Cilj prvog istraživačkog pitanja utvrditi je koji se uzroci krize pojavljuju u analiziranom dramskom korpusu. Uzroci krize u obitelji načelno se mogu podijeliti na vanjske (utjecaji iz sustava izvan obitelji) i unutarnje (sustav obitelji kao izvor krize), no nije ih moguće strogo razgraničiti jer se oni u suštini međusobno isprepliću s obzirom na to da je obitelj kao sustav neodvojiv od drugih društvenih sustava, a samim time i promjena koje ih zahvaćaju. Sagledavši uzroke tematizirane u

pregledu teorijskih istraživanja<sup>23</sup>, dolazi se do zaključka da su unutarnji uzroci krize heterogeni, stoga će se za potrebe ovoga rada nastojati dodatno sistematizirati prema srodnim potkategorijama. Kao najučestalije potkategorije unutarnjih uzroka krize obitelji mogu se identificirati *sukob svjetonazora*, *dijete kao katalizator krize* i *nasilje*. Pod potkategorijom *sukob svjetonazora* podrazumijevaju se sukobi oko odgojnih pitanja, različiti interesi i vrijednosti, očekivanja koje osobe imaju jedna od druge, konkurencija ciljeva te individualizam koji se očituje u izraženom egoizmu i hedonizmu, zanemarivanju tradicionalnih obiteljskih vrijednosti u korist osobnih interesa i napredovanja te procjepu između zadovoljavanja individualnih želja i potreba i onih obiteljskih te između poslovne i privatne sfere. Potkategorija *dijete kao katalizator krize* ukazuje da se upravo lik djeteta koristi za razotkrivanje disfunkcionalnosti obiteljskog sustava, što se ogleda u poteškoćama koje roditeljima predstavljaju tipične razvojne faze djeteta, primjerice pubertet i odrastanje, ali i 'odstupanje' djeteta od očekivanih normi, primjerice zbog intelektualnih teškoća i otkrivanja vlastite seksualnosti. Naposljetku, smrt djeteta također biva snažan katalizator za krize koje potresaju obiteljski sustav. Posljednja potkategorija *nasilje* podrazumijeva emocionalno/psihičko, fizičko, seksualno i bezglasno<sup>24</sup> nasilje, odnosno nasilje koje se manifestira u izostanku ljubavi. Kao vanjski uzroci najčešće se javljaju poteškoće s ravnotežom između posla i obitelji, ekonomske poteškoće, rat i njegove posljedice te prirodne katastrofe.

Budući da je obitelj povezan i hijerarhijski organiziran sustav koji se sastoji od manjih podsustava – bračnog, roditeljskog, braće i sestara – koji tvore obiteljsku zajednicu (Keresteš, 2002), kriza može potresati različite razine odnosa, stoga će se promatrat koji se odnosi tematiziraju u drami, odnosno izbija li sukob između bračnih partnera, roditelja i djece i/ili braće i sestara, kako bi se dalo odgovor na drugo istraživačko pitanje.

Za cjelokupnu će analizu biti ključno treće istraživačko pitanje, odnosno kakvi su odnosi likova u djelu, pri čemu će se pozornost obratiti na elemente (ne)komunikacije, (ne)stabilnosti, (izostanka) zajedništva te prilagodbe i izgradnje, odnosno razdora i razgradnje. Kao dva temeljna pojma koja utječu na sve navedene elemente nameću se se funkcionalna (zdrava) i disfunkcionalna (nezdrava)

---

<sup>23</sup> Miklobušec; 1983; Schweitzer i Weber, 1985; Fromm, 1986e; Hondrich i Schumacher, 1988; Ruthe, 1991; Janković, 1994; Moore, 1994; Schneider, 1994; Vukasović 1994; Dettling, 1995; Janković, 1996; Maihofer, Böhnisch i Wolf, 2001; Haralambos i Holborn, 2002; Pašalić Kreso, 2004; Bussmann, 2007; Gloger-Tippelt, 2007; Wagner Jakab, 2008; Britvić, 2010; Štalekar, 2010; Maleš, 2012; Hromadžić i Damčević, 2015

<sup>24</sup> Pojam u originalu glasi *sprachlose Gewalt* te je preuzet iz *Redramatisierter Eros: zur Dramatik der 1990er Jahre* (2004) Špele Virant.



obitelj. Funkcionalna (zdrava) obitelj teži stvaranju homeostaze, odnosno unutarnje ravnoteže, za koju je važan razvoj regulacijskih mehanizama, što prije svega iziskuje aktivnu prilagodbu svih članova obitelji, kako tijekom izmjene životnih ciklusa unutar obitelji, tako i svih drugih promjena koje se događaju unutar obitelji. Obilježja funkcionalne obitelji su predanost, ljubav, odanost, međuovisnost, uzajamnost i brižnost, kvalitetna komunikacija, prostor za jasno izražavanje osjećaja te sposobnost partnera da istovremeno održe vlastitu individualnost, ali i sudjeluju u bračnim i roditeljskim ulogama, što se može svrstati u kategoriju zaštitnih obiteljskih obilježja. Osim toga, funkcionalnu obitelj odlikuje mogućnost rješavanja eventualnih nesporazuma dogovorom i/ili kompromisom, kontrola konflikta te sposobnost za promjenu, rast i razvoj, što potpada u kategoriju čimbenika oporavka (Wagner Jakab, 2008; Britvić, 2010; Štalekar, 2010).

Kao antiteza funkcionalnoj, odnosno zdravoj obitelji, javlja se disfunkcionalna obitelj, odnosno nezdrava, insuficijentna obitelj. Takvu obitelj karakteriziraju hladni, zapuštajući i zanemarujući odnosi između roditelja i djece, nedostatak roditeljskog nadzora, neispunjavanje uloga unutar obitelji, emocionalna nestabilnost, napetost i nepovjerenje unutar bračnih odnosa te postojanje sukoba, agresije i nasilja. Članovi obitelji obično su nezadovoljni samima sobom, ali i ostalim članovima obitelji te cjelokupnim sustavom obitelji, stoga se bijes i frustracije vremenom nagomilavaju, a s obzirom na to da članovi obitelji nisu u mogućnosti i/ili sposobni suočiti se s postojećim problemima, sukobi se produbljuju, a sustav obitelj propada (Čudina-Obradović i Obradović, 2006; Karpowitz, 2001; prema Ljubetić, 2007, Janković, 2008). U disfunkcionalnoj obitelji prevagu u sukobima najčešće donosi moć čiji izvori mogu biti ispravnost, novac i dobra – ispravnost se očituje u tome tko ima veće pravo da bude po njegovom, odnosno kome društvene okolnosti dopuštaju da bude na položaju moći, a slično vrijedi i za novac i dobra kao izvore ekonomske moći – te tjelesna snaga, ljubav i um – tjelesna snaga podrazumijeva fizičku zloupotrebu ili prisilu bračnog partnera i/ili djece, ljubav zlouporabu iste u vlastitu korist uz pomoć tehnika ucjene ili navođenja osobe na odricanje, dok um podrazumijeva snalaženje u svakodnevnim situacijama, odabir najboljih rješenja i mudrost u predviđanju posljedica određenih odluka ključnih za obitelj (Janković, 1996).

U analitičkom će se dijelu ovoga rada koristiti pojam disfunkcionalne obitelji za generalni opis kriznog stanja u obitelji, dok će se dodatna klasifikacija vršiti prema tipizaciji obitelji koji predlaže Ana Wagner Jakab (2008), kroz prizmu dijadnih i trijadnih odnosa koje predlaže Josip Janković

(1996) te niza koncepata o dinamici obitelji koji predlaže Vlasta Štalekar (2010). Počevši od same tipizacije obitelji, ona se može podijeliti na četiri osnovna tipa prema unutrašnjoj organizaciji odnosa – tradicionalni, moderni, nepovezani i emocionalno narušeni tip. Tradicionalni tip obitelji podrazumijeva čvrstu međusobnu povezanost članova, otvoreno izražavanje emocija, stabilnost, stalnost, rutinu, usmjerenost na obitelj i religioznost, a unatoč krutosti kad je riječ o rješavanju problema, obitelj pruža prostor za izgradnju mehanizama za prevladavanje stresa. Moderni tip obitelji pruža prostor za slobodno izražavanje emocija koje ne vodi do međusobnih netrpeljivosti, već se sukobi uspješno rješavaju, kao i ravnotežu pripadnosti i individualizma. Za nepovezani tip obitelji tipične su slabe veze među članovima obitelji, dezorganizacija, međusobna netrpeljivost i izbjegavanje, stoga je ona velik izvor stresa te pruža najmanje bračnog zadovoljstva, pa se povezanost traži izvan obitelji. Za razliku od nepovezanog tipa koji ipak ima očuvanu sposobnost rješavanja nastalih problema, u emocionalno narušenom tip u problemi su konstanta i ponekad eskaliraju u vanjski sukob koji se nikad ne rješava, nego se neprestano ponavlja, stoga takav tip obitelji predstavlja velik izvor stresa za članove te im pruža slabu zaštitu.

Odnosi u obitelji promatrati će se kroz prizmu dijadnih odnosa – simetričan, komplementaran i recipročan – i trijadnih odnosa – odnosi koji počivaju na načelu koalicije i triangulacije. Dijadni odnosi prije svega se odnose na partnerske odnose, pri čemu simetričan dijadni odnos podrazumijeva kompetitivnost zbog čega se partneri neprestano sukobljavaju i nadmeću, što često više opterećuje izvanjske promatrače nego njih same jer jedno bez drugog ne mogu. U komplementarnom dijadnom odnosu ne dolazi nužno do sukoba jer se partneri nadopunjuju onime što onome drugome nedostaje, no takvi odnosi ne doprinose kvaliteti odnosa u obitelji. Kao optimalan odnos nameće se recipročan dijadni odnos koji je spoj simetričnog i komplementarnog odnosa te odgovarajućom izmjenom tih dvaju odnosa omogućuje rješavanje kriznih situacija. Trijadni odnosi obično uključuju bračne partnere i treću osobu, bilo dijete/djecu ili nekoga izvan sustava obitelji. Koalicijski se trijadni odnos podrazumijeva udruživanje dviju osoba protiv treće, najčešće u vidu međugeneracijske koalicije – udruživanje jednog roditelja s djetetom/djecom protiv drugog roditelja – ili rjeđe introgeneracijske alijanse – udruživanje roditelja protiv djece ili djece protiv roditelja. U slučaju triangulacijskih trijadnih odnosa radi se o patološkom odnosu u kojem partneri traže saveznika i uvode treću instancu u emocionalni dijadni sustav, pri čemu treća osoba može biti netko izvan sustava obitelji, primjerice ljubavnici, policija ili terapeut, ili netko unutar sustava obitelji, najčešće dijete.

Koncepti koji će doprinijeti detektiranju (dis)funktionalnosti dinamike obitelji su koncept bračnog odnosa u raskoraku ili *marital skew* (potisnuta individualnost i izbjegavanje sukoba submisivnim popuštanjem dominantnom partneru), koncept bračnog rascjepa ili *marital schizm* (nadmetanje, borba za moć, preventivni napadi uvlačenje djeteta u borbi za podršku), koncept shizofrenogene majke (majka kao dominantna, hladna anksiozna figura s osjećajem krivnje koji kompenzira pretjeranom zaštitničkom ulogom, a otac kao pasivna, udaljena i u vlastitoj ulozi neefikasna figura), koncept takozvanog identificiranog bolesnika (disfunktionalno ponašanjem ukazuje na disfunktionalnost cjelokupnog sustava obitelji), koncept žrtvenog jarca ili *scapegoat*<sup>25</sup> (žrtvovanje jednog člana s ciljem postizanja jedinstva obiteljske grupe), koncept položaja braće i sestara ili *sibling position* (redoslijed rođenja djece ima utjecaj na razvoj osobnosti i očekivanja prema djetetu), koncept lojalnosti (podvojenost između dviju strana koja rezultira osjećajem krivnje i nezdravim obrascima ponašanja), indeks ekspresije emocija (odnosi se na kritičnost, hostilnost i pretjeranu uključenost), koncept obiteljske homeostaze (predstavlja relativnu konstantnost unutar sustava obitelji koja se održava stalnom interakcijom), pseudozajedništva (privid zajedništva iza kojeg stoji emocionalna distanca i praznina), koncept obiteljskih mitova (vjerovanja koja se uopće ne dovode u pitanje te se održavaju uz pomoć tabua i sankcija koje snosi prekršitelj prešutnih pravila koja vrijede u obitelji), koncept komunikacijskih diskvalifikacija (jedan član isključuje tvrdnje drugoga ili neverbalno pokazuje vlastito neslaganje) i koncept dvostrukih poruka ili *double bind* (sadrže kontradiktorne zahtjeve na verbalno-sadržajnoj i neverbalno-emocionalnoj razini).

Posljednja se dva koncepta tiču komunikacije koju Niklas Luhmann definira kao „komunikacijski kod prema čijim pravilima osjećaje možemo izražavati, oblikovati, simulirati, pripisivati drugima i nijekati, i sa svim time postaviti se prema konzekvencijama kada se realizira odgovarajuća komunikacija“ (Luhmann, 1996, str. 17). Komunikacija je jedan od preduvjeta funkcionalnog sustava obitelji s obzirom na to da uz pomoć komunikacije članovi obitelji izražavaju vlastite stavove, emocije, očekivanja, potrebe i želje, stoga je potrebno poticati interakciju i kvalitetnu komunikaciju (Janković, 1996). Nekvalitetna komunikacija može se promatrati kroz modus imanjanja, pri čemu se komunikacija očituje u identifikaciji osobe s vlastitim mišljenjem, pri čemu neprestano traži razložnije argumente za obranu vlastitog mišljenja i ne

---

<sup>25</sup> U književnoj se teoriji također pojavljuje koncept žrtvenog jarca, odnosno *pharmakos*, pri čemu *pharmakos* kao žrtva i žrtveni prinos razotkriva ambivalentnost i nepravde društvenih sustava. (Frye, 1973; Derrida, 1981)

očekuje promijeniti svoje, a često ni tuđe mišljenje (Fromm, 1986e). Kvalitetna komunikacija posebice je važna u partnerskim odnosima, s obzirom na to da je upravo ona, uz poznavanje, odgovornost, poštovanje i brigu, jedan od preduvjeta istinske, produktivne ljubavi (Fromm, 1986e; Fromm, 1986f; Luhmann, 1996). S druge strane neproduktivna ljubav koja se ogleda u modusu imanja svodi se na ograničavanje, zatvaranje ili upravljanje ljubavi te kao maskirano nevoljenje, stoga se može reflektirati, kako na odnos prema djeci, tako i na odnos prema partneru. Neproduktivan oblik ljubavi često podrazumijeva fizičko i psihičko zlostavljanje, nebrigu, posesivnost, sadizam, međusobnu ovisnost, mržnju i strah (Fromm, 1986e).

Stjecanje uvida u odnose u obitelji usko je povezano s četvrtim i petim istraživačkim pitanjem koje se tiče obrazaca ponašanja likova u drami i njihovog odnosa prema krizi. Obrasce ponašanje likova promatrat će se kroz prizmu aktivnosti i pasivnosti dramskih likova, pri čemu aktivnost može biti konstruktivna i destruktivna. Budući da je rješavanje problema i nošenje s krizom prepušteno unutarnjoj i subjektivnoj volji pojedinca (Dettling, 1995), važno je da pojedinca preuzme (konstruktivnu) aktivnu ulogu pri rješavanju problema. Uzevši u obzir da se kriza ima potencijal razviti u pozitivnom ili negativnom smjeru, može se reći da ona ovisi o ljudskom karakteru i mehanizmima koje pojedinac (ne) upotrebljava za prevladavanje krize, stoga će odnos dramskih likova prema krizi promatrati kroz prizmu afirmativnog ili subverzivnog pristupa, odnosno prevladavaju li je oni ili ne te ako je prevladavaju, što ih motivira za to. Navedeno će se naslanjati na promišljanja Urieja Bronfenbrennera (1979) koji smatra da je ljudski razvoj proces u kojem pojedinac stječe širu sliku sustava kao ekološkog okruženja te postaje motivirana i sposobna uključiti se u aktivnosti koje daju određene informacije o prirodi sustava te koji taj sustav održavaju i omogućuju da nastavi funkcionirati ili ga rekonstruiraju i stvaraju novi, bolji, sustav. Osim toga, važna će biti promišljanja Ericha Fromma (1986e) koji smatra da se ljudski karakter može mijenjati pod uvjetom da pojedinac pati i da je svjestan patnje, odnosno da uviđa uzrok i postojanje puta za prevladavanje patnje, pri čemu se moraju slijediti određene životne norme i mijenjati dosadašnji način života ako se patnja želi prevladati. Budući da krize podrazumijevaju aktivan pristup problemu, odnosno krizi jer, kako ističe Vesna Ivanović (2014) niti nastaju same od sebe niti će se same riješiti, pri čemu se nastale probleme ne smije zanemarivati, već ih treba brzo i efikasno rješavati da se ne bi pretvorili u krizu. Međutim, ako i kriza nastane, treba se izdići iznad njezinih uzroka te pristupiti rješavanju problema, a ne pribjegavati stavljanju naglaska na probleme umjesto na rješenja, čime se izbjegava odgovornost, što je odlika krize nesposobnosti. Na nošenje pojedinca

s unutarnjim i vanjskim stresorima koji uzrokuju krizu utječe podrška obitelji, stoga će funkcionalna obitelj s jasno definiranim ulogama, granicama, hijerarhijom i učinkovitim regulacijskim mehanizmima lakše moći prebroditi kriznu ili stresnu situaciju (Wagner Jakab, 2008; Britvić, 2010). Međutim, kriza može uzrokovati i maladaptivne obrasce ponašanja kod pojedinaca koji, osim što produbljuju krizu, mogu postati transgeneracijski problem (Janković, 1994; Britvić, 2010) i dovesti do perpetuiranja krize. Sâm ishod krize u djelu promatrat će se kroz tri kategorije – zadržavanje *statusa quo*, raspad sustav ili postojanje budućnosti za sustav obitelji – a po potrebi i kao kombinaciju kategorija. Dvije subverzivne mogućnosti ishoda su zadržavanje *statusa quo*, pri čemu nema djelovanja za spas sustava, te raspad sustava, što podrazumijeva da likovi destruktivno pristupaju krizi ili da unatoč određenom konstruktivnom djelovanju dolazi do raspada sustava. Pod afirmativnim se ishodom smatra postojanje budućnosti za sustav obitelji, što se očituje u prisutnosti afirmativne atmosfere, odnosno naziranju sretnog kraja, pri čemu likovi nalaze motivaciju za prevladavanje krize.

### **3 RAZOTKRIVANJE KRIZE OBITELJI: ANALIZA KORPUSA SUVREMENE NJEMAČKE, HRVATSKE I ENGLJSKE DRAME**

U korpus je uključeno ukupno petnaest drama – šest drama autora njemačkog govornog područja, pet drama hrvatskih autora i četiri drame engleskog govornog područja. Korpus njemačkog govornog područja uključuje *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* i *Malaga* Lukasa Bärfussa, *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* Anje Hilling, *Das kalte Kind* i *Freie Sicht* Mariusa von Mayenburga i *Die Frau von früher* Rolanda Schimmelpfenniga; hrvatski korpus obuhvaća *Ubij se, tata* Monike Herceg, *Do posljednje kapi krvi* Nine Horvat, *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića, *Mala klaonica nježnosti* Milka Valenta i *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca; korpus engleskog govornog područja uključuje *Ariel* Marine Carr, *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill, *The Cut* Marka Ravenhilla i *born bad* debbie tucker green. Fokus analize drama stavljen je na nuklearnu obitelj, pri čemu se podrazumijeva prisutnost roditelja (bračnih partnera) i najmanje jednog djeteta čiji odnosi i sukobi bivaju u središtu dramske radnje. Budući da kriza, kao kritična situacija i poremećaj u životu pojedinca ili zajednice, u kontekstu obitelji često podrazumijeva i bračnu krizu, likovi roditelja unutar odabranog korpusa ne moraju nužno biti u partnerskom odnosu, odnosno mogu biti bivši bračni partneri, no njihovi odnosi, kako jedno s drugim, tako i s djetetom, čine okosnicu sukoba. Cilj je analitičkog dijela ovoga rada uočiti i sistematizirati uzroke krize, odnose pogođene krizom, obrasce ponašanja likova i njihove međusobne odnose, kao i odnos prema krizi, te naposljetku i sam ishod krize, s ciljem dokazivanja hipoteze da suvremena drama prve četvrtine 21. stoljeća ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji.

#### **3.1 Lukas Bärfuss: *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern***

Lukas Bärfuss (1971., Thun) švicarski je dramatičar, romanopisac, esejist i dramaturg čije su drame izvođene diljem svijeta, a romani prevedeni na dvadesetak jezika. Dobitnik je brojnih nagrada kao što su Mülheimer Dramatikerpreis (2005.), Berliner Literaturpreis (2013.), Schweizer Buchpreis (2014.) i Nicolas-Born-Preis (2015.). Njegova drama *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*, objavljena je i praižvedena u kazalištu Theater Basel 2003. godine te je zbog nje proglašen najboljim mladim autorom u kazališnom časopisu *Theater heute*. Vanjska kompozicija Bärfusove drame *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* sastoji se od trideset i četiri scene s različitim mjestima radnje, kao što su štand s povrćem na kojem radi Dora, glavni lik u drami, stan u kojem

živi Dorina obitelj, liječnička ordinacija, hotelska soba u kojoj se Dora nalazi s Finim gospodinom, kolodvor i kamp. Osim što se odvija na različitim mjestima, drama obuhvaća različite perspektive likova unutar različitih vremenskih okvira, stoga se može reći da je riječ o otvorenoj dramskoj formi. U fokusu drame nalazi se disfunkcionalna nuklearna obitelj koja se nalazi u krizi zbog (ne)nošenja s Dorinim intelektualnim teškoćama te koja zapada dublje u krizu kad se kod maloljetne kćeri Dore počinje buditi seksualnost. Uz Doru se u drami kao likovi pojavljuju njezini roditelji (*Doras Mutter, Doras Vater*), njezin liječnik (*Doras Arzt*), njezin poslodavac i njegova majka (*Doras Chef, eine Frau, das ist die Mutter des Chefs*) i Fini gospodin (*der feine Herr*) kao okidač za Dorinu probuđenu seksualnost koja potom dovodi do produbljenja krize obitelji.

Ekspozicija drame, kroz eksplicitno-figuralnu tehniku tuđeg kometara, odnosno komentara Majke, nudi uvid u karakterizaciju Dore kao glavnog lika. Iako korištenje tuđeg komentara kao tehnike karakterizacije samo po sebi nije ništa netipično za dramske tekstove, u drami *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* gotovo svu karakterizaciju lika Dore čitatelj dobiva upravo iz perspektive tuđih komentara o njoj, što s jedne strane može biti odraz njezinih intelektualnih teškoća i nemogućnosti izražavanja, dok s druge strane može govoriti u prilog tome da je Dora zapravo gotovo bezglasan lik čiji unutarnji svijet, a samim time želje i potrebe, ne dolaze do izražaja unutar sustava obitelji, ali ga i drugi likovi pogrešno razumiju i interpretiraju. Upravo drugo tumačenje doprinosi promatranju sustava Dorine obitelji kao disfunkcionalne s obzirom na to da obitelj ne uspijeva ispuniti svoje odgojne funkcije jer ne razumiju Doru s obzirom na njezine intelektualne teškoće, što će biti pokazano ovom analizom. Dora je maloljetna djevojka s intelektualnim teškoćama, koje u drami ne bivaju eksplicitno definirane, no jasno je da njoj i obitelji onemogućuju normalan život:

MUTTER Tagsüber war Dora apathisch, und mitten in der Nacht hat sie dann manchmal geschrieen [sic] in einem hohen Ferkelton. [...] Wir haben alles versucht, jeden Wirkstoff, jede Kombination, wir gaben nicht auf, bis wir das Richtige hatten. So wurde sie stiller und stiller: mit meiner Liebe und der Beharrlichkeit und Ausdauer des Arztes. [...] Ich weiß nicht, ob es ihr bessergeht. Ja, sie schreit nicht mehr, aber sie lacht auch kaum, weint nie, ist, was man ihr vorsetzt. Seit zwei Jahren hat sie kein richtiges Gespräch geführt, nur Phrasen wiederholt sie, Aufgeschnapptes. Hin und wieder summt sie ein

Lied, von dem keiner weiß, wo sie es herhat. [...] Aber manchmal wünsche ich die Tobsuchtsanfälle zurück<sup>26</sup>. (Bärfuss, 2015, str. 73)

Iz navedenog je jasno da je Dora isprva imala snažne promjene raspoloženja te je varirala između apatije i histerije sve dok uz liječničku pomoć nisu pronašli prave lijekove. Nakon toga Dorina je komunikacija postala ograničena, svedena na nekoliko fraza, uglavnom ponovljenih, i pjevušenje. Iako je roditeljima njezino početno stanje teško padalo, Majka sad čezne za tim da od kćeri dobije makar nekakvu reakciju zbog čega od liječnika zatraži da se Dori ukinu lijekovi jer osjeća kako dijete više ne prepoznaje i kao da ono nije njezino: „Ich möchte meine Tochter zurück [...] Zum letzten Mal hatte ich meine Tochter, als sie ein Kind war. Jetzt ist sie beinahe erwachsen. Ich sah, wie sich ihr Körper veränderte. Ich mochte sehen, wie verändert ihr Inneres ist. Was unter dem ewig gleichen Gesicht liegt<sup>27</sup>“ (ibid., str. 74). Premda zna da je skidanje Dore s lijekova rizično, ističe kako je spremna na to jer ima dovoljno vremena s obzirom na to da je neprestano s Dorom dok suprug puno radi. Isack Kandel i Joav Merrick navode da rođenje djeteta s teškoćama obitelji, a posebice roditeljima, predstavlja izazov jer se život obitelji značajno mijenja, stoga se svaki član obitelji mora prilagoditi novonastaloj situaciji te se pritom nositi sa stresom, tugom, razočaranjima i izazovima koji mogu dovesti do ozbiljne krize i narušavanja obiteljskih odnosa. Osim toga autori ističu kako rođenje djeteta s teškoćama može roditeljima predstavljati udar na samopoštovanje i da dijete vide kao društvenu prepreku koja im uzrokuje razočaranje, sram i neugodu (2003, str. 742-743). Spomenuti se teorijski navodi mogu potkrijepiti dijalogom između Oca i Majke u kojem Majka priznaje Ocu da je smatrala kako je ona sama bolesna, a ne Dora, jer se osjećala otrovanom, odnosno kao da s njom nešto nije u redu, te da je ona uzrokom Dorinih teškoća. Istovremeno se pita zašto su ona i suprug uopće stupali u odnos kad su im geni loši, no on je uvjerava kako su oboje zdravi i kako im roditelji nisu u srodstvu zbog čega nije bilo prepreke za stupanje u odnose. Međutim, Majka i dalje osjeća krivnju što nemaju normalno, zdravo dijete; ona čezne za djetetom koje se uklapa u društvene okvire normalnog opisujući idealiziranu verziju Dore te je frustrirana suprugom za kojeg smatra da nije iskren prema sebi i da se zavarava da izazovi s

---

<sup>26</sup> Dora je tijekom dana bila apatična, a usred noći ponekad bi vrištala kao skvičeca svinja. [...] Pokušali smo sve, svaku tvar, svaku kombinaciju, nismo odustajali dok nismo pronašli pravo rješenje. Postajala je sve tiša: s mojom ljubavlju i upornošću i izdržljivošću liječnika. [...] Ne znam je li joj bolje. Da, više ne vrišti, ali rijetko se smije, nikada ne plače, ona je zapravo sve što se pred nju stavi. Već dvije godine nije vodila pravi razgovor, samo ponavlja fraze, uhvaćene iz zraka. Ponekad pjevuši pjesmu, a nitko ne zna odakle joj. [...] Ali ponekad poželim da se napadi bijesa vrate.

<sup>27</sup> Želim svoju kćer nazad [...] Posljednji sam je put imala kad je bila dijete. Sada je gotovo odrasla. Vidjela sam kako joj se tijelo mijenja. Želim vidjeti kako se mijenja njezina unutrašnjost. Ono što leži ispod vječito istog lica.



kojima se suočavaju nisu teški, posebice jer ona Doru vidi kao prepreku normalnom životu koji bi ona i suprug mogli voditi:

MUTTER [...] Zu Beginn tröstete ich mich damit, daß du und ich Dora überdauern wurden. Geduldig sein, der Natur vertrauen, die wurde das schon regeln. Und dann konnten wir es noch einmal versuchen. Aber das Kind war ja zäh, zäh wie Leder. Sie hängt sich an ihre Existenz, und dann waren wir plötzlich nicht mehr jung, und das Kind war sogar lebendiger als wir.<sup>28</sup> (Bärfuss, 2015, str. 120)

Majčino izražavanje nadanja da će nadživjeti Doru i da će se potom sve vratiti u normalu pokazuje koliko je Dorino stanje negativno utjecalo na njihove živote, ali i ukazuje na razočaranost Majke što neće moći ostvariti život o kojem je maštala. Iako Otac prije monologa Majke izražava da je važno da je Dora zdrava, nakon monologa ostaje bez riječi, što može ukazivati na to da se s Majkom ipak prešutno slaže, tako da se može zaključiti kako Dorine intelektualne teškoće bivaju jednim od uzroka krize obitelji, što će dodatno biti vidljivo iz daljnjih primjera u analizi. Dok majke prednjače u angažmanu oko djeteta s intelektualnim teškoćama, što se negativno odražava na njih u smislu da ne uspijevaju naći vremena za druge aktivnosti i ostvarivanje odnosa s drugim članovima obitelji, čemu u prilog govore brojna istraživanja (McAndrew, 1976; Widerstrom i Goodwin, 1987; Turnbull i Turnbull, 1990; Young i Roopnarine, 1994; Crowe, 2000; prema Bulić, Joković Oreb, Nikolić, 2012, str. 3), kod očeva se javlja razočarenje vezano uz perspektivu života djeteta, osjećaj distance prema djetetu i ljubomore zbog povećane angažiranosti supruge za dijete, ali i povećanje profesionalne angažiranosti oca s ciljem kompenzacije te bijega od kognitivnog i emocionalnog opterećenja (Leutar i Oršulić, 2014, str. 156). Navedeno potvrđuje i činjenica da je Dorina majka u drami daleko prisutnija i angažiranija, pa tako s Dorom redovito odlazi liječniku, razgovara s njom ili joj čita bajke. Isprva se čini da je Dori puno bolje bez lijekova s obzirom na to da uz majčinu pomoć uspijeva izraziti vlastite stavove, pa tako Majka saznaje da Dora uopće ne voli bajke i da ne voli nositi hlače, već bi radije nosila suknje, no svoje afinitete nikad nije izrazila jer joj je sve svejedno (Bärfuss, 2015, str. 79). Majka to vidi kao pozitivan korak i daje kćeri obećanje da nikad više neće uzimati lijekove te svoj entuzijizam izražava i pred liječnikom:

---

<sup>28</sup> MAJKA [...] Na početku sam se tješila time da ćemo ti i ja nadživjeti Doru. Time da treba biti strpljiv, vjerovati prirodi, ona će to već riješiti. I time da bismo onda mogli pokušati ponovno. Ali dijete je bilo čvrsto, čvrsto kao koža. Grčevito se držala za svoje postojanje, a mi odjednom nismo bili mladi, a dijete je čak bilo življe od nas.

MUTTER Es ist ein Geschenk. Ich habe meine Tochter wieder. Sie spricht von sich, was ihr past und was nicht. Erzählt aus ihrem Alltag, was sie bekümmert, das Lustige. Sie zeigt Gefühle. Sie lacht wieder. [...] Es war die richtige Entscheidung. Sie ist wieder ein Mensch. Wenn ich die letzten Jahre überblicke, befallt mich ein schlechtes Gewissen, und ich werde wütend auf mich selbst [...] Vielleicht war Dora die längste Zeit schon so, gesund und heiter, lebensfroh, ich meine, hinter dem Vorhang aus Chemie, in all den Jahren der Lethargie.<sup>29</sup> (ibid., str. 82-83)

U ovoj sceni Majka izražava osjećaje olakšanja i zahvalnosti jer ima osjećaj da je Dora napokon na pravom putu, što joj omogućuje bolju povezanost s kćeri. Naglašava kako Dora napokon uspijeva izraziti svoje mišljenje, govoriti o svakodnevnim iskustvima i pokazivati emocije, što ukazuje na novootkriveni osjećaj slobode kod Dore, zbog čega Majka smatra da je donijela ispravnu odluku. Majka osjeća grižnju savjesti, ali i krivnju i ljutnju što nije ranije odlučila zatražiti ukidanje lijekova jer postoji mogućnost da je kćerina prava priroda bila skrivena, zbog čega se ona može povezati s konceptom shizofrenogene majke koja je anksiozna figura preplavljena osjećajem krivnje, što kompenzira pretjerano zaštitničkom ulogom (Štalekar, 2010). Međutim, valja istaknuti kako Dorino stanje i dalje nije idealno jer je na poslu bez lijekova dekoncentrirana i nemirna, što smeta njezinom poslodavcu (Bärfuss, 2015, str. 76), stoga se može zaključiti da kod Dore dolazi i do pogoršanja stanja. Iz Dorinog razgovora s liječnikom vidljivo je da Dorina komunikacija nije na razini, odnosno da i dalje isključivo ponavlja fraze koje čuje od drugih (ibid., str. 84), što ukazuje na to da poboljšanja, unatoč majčinim naporima da je skine s lijekova, neće nikad ni biti s obzirom na to da je Dorino stanje neizlječivo.

Pravi opseg Dorinih problema dolazi do izražaja kad upozna Finog gospodina koji je isprva zgađen njezinom pojavom, no ubrzo se s njom upušta u aferu, što se ujedno može promatrati kao zaplet radnje drame s obzirom na to da njihova afera postaje izvorom dramskog sukoba, odnosno još jedan uzrok produbljivanja krize sustava obitelji. Iako je Fini gospodin svjestan da je Dora maloljetna, što je jasno iz pitanja koje joj upućuje: „Bist du wenigstens schon sechzehn. [...] Hast

---

<sup>29</sup> MAJKA To je dar. Ponovno imam svoju kćer. Govori o sebi, ono što joj odgovara i što ne. Priča o svakodnevnici, o onome što je brine, o smiješnim stvarima. Pokazuje osjećaje. Ponovno se smije. [...] Bila je to ispravna odluka. Ponovno je čovjek. Kad se osvrnem na posljednjih nekoliko godina, imam grižnju savjesti, i ljutim se na sebe [...] Možda je Dora već dugo bila takva, zdrava i vedra, puna života, mislim, iza zavjese kemije, tijekom svih tih godina letargije.

du einen Ausweis dabei<sup>30</sup>“ (ibid., str. 85), on komentira da je zgodna, ali i da nema stražnjicu, nakon čega se s njom upušta u nasilan seksualni odnos, što dokazuju modrice, ogrebotine i hematomi po njezinom tijelu. Iako Majka očajava zbog kćerinog stanja, Dora ne shvaća ozbiljnost situacije i govori kako to nije tako grozno, ali i objašnjava da je s njim otišla jer nikad nije bila u hotelu. Također se otkriva da joj je Fini gospodin uzeo novac, no ona to također ne doživljava ozbiljno jer joj je on objasnio da je izgubio novčanik i da će joj novce vratiti. Može se zaključiti kako je Dora žrtva seksualnog nasilja jer se ovaj slučaj ubraja u ono što Brown i Turk nazivaju nekontaktnim seksualnim nasiljem, odnosno nekontaktnom spolnom zloupotrebom koja između ostalog obuhvaća seksualne aluzije, ali i kontaktno seksualno nasilje, odnosno kontaktnu spolnu zloupotrebu koja podrazumijeva nasilne pokušaje intimnog dodirivanja i različite seksualne kontakte te sami seksualni odnos (prema Bratković, 2011, str. 57). Daniela Bratković ističe kako je razina informiranosti i znanja o spolnosti kod osoba s intelektualnim teškoćama vrlo niska (ibid., str. 19), što je kod Dore doista i vidljivo jer čak i kad je liječnik i Majka pitaju želi li prijaviti Finog gospodina policiji ona ponavlja da on nije učinio ništa loše. Njezini roditelji je, čak ni nakon situacije u kojoj se našla, ne educiraju o osnovama seksualnog odgoja, čime ponovno ne ispunjavaju odgojnu funkciju obitelji, već to čini liječnik. Navedeno ukazuje na to da su obitelji prisutni i trijadni triangulacijski odnosi s obzirom na to da se u odnos uvodi treća osoba izvan sustava obitelji (Janković, 1996). Pitanje je koliko je i liječnikov pristup koristan jer mu se monolog u drami proteže na četiri stranice, pri čemu neprestano ulazi u digresije, stoga je pitanje koliko informacija Dora doista uspijeva upiti. Sukus onoga što joj je priopćio može se svesti na to da ističe kako je seksualnost kod osoba s intelektualnim teškoćama prirodna pojava iako se to često zanemarivalo, što ističe i Bratković navodeći kako su se takve osobe kroz povijest smatrale aseksualnim (Bratković, 2011, str. 15), da je važan njezin pristanak, ali i da mora voditi računa o tome gdje se upušta u seksualne odnose jer su određena mjesta kažnjiva te koliko često mijenja partnere, a na kraju joj i propisuje pilule. Može se reći da liječnik, kao i Fini gospodin, također pribjegava nekontaktnom seksualnom nasilju, odnosno verbalnom zadirivanju i seksualnim aluzijama:

Na, dich würde das wohl nicht stören, nicht wahr, Dora, wenn da einfach einer mit seiner über euren Zaun und da den Rock hoch und sie in ihren Hintern zwei-, dreimal in ihren bleichen mond hellen Hintern, wo man schön die Äderchen durch die Haut erkennt, und

---

<sup>30</sup> Imaš li barem šesnaest [...] Imaš osobnu kod sebe?

das wogt dann so schön, nicht wahr, das würde dich nicht stören, Dörchen. Hahaha.<sup>31</sup>  
(Bärfuss, 2015, str. 91).

Jasno je kako liječnik iskorištava svoju poziciju moći i Dorinu nemogućnost da adekvatno reagira upućujući joj grube i neumjesne komentare pri čemu je objektivizira i ismijava te ne iskazuje empatiju i profesionalnost koju bi kao liječnik trebao imati. Dora je kao lik u potpunosti nezaštićena, što je primarno odgovornost njezinih roditelja s obzirom na to da je upravo obitelj odgovorna za usvajanje vrijednosti, vježbanje odnosa i komunikacije koja je potrebna za doticaj s vanjskim svijetom (Wagner Jakab, 2008), odnosno ima funkciju transmisije dobara, znanja, vještina s jedne generacije na drugu (Štalekar, 2010). Međutim, iz Dorinog prihvaćanja situacija onakvima kakve one jesu vidljivo je da ili nije svjesna neprikladnosti situacije u kojoj se nalazi ili, čak ako i je svjesna, joj nedostaje vještina uz pomoć kojih bih se od neugodnih situacija obranila.

Iz navedenog se može zaključiti da se disfunkcionalnost obiteljske situacije preslikava na njezine daljnje interakcije i odnose, što je vidljivo i na primjeru nastavka odnosa s Finim gospodinom koji je i dalje iskorištava, pri čemu je vrijeđa, manipulira i inzistira na daljnjem seksualnom kontaktu (Bärfuss, 2015, str. 93-96, 98-100). Iako su roditelji svjesni da se s Dorom nešto događa, oni vrlo pasivno pristupaju problemu i čini se kao da uopće nisu svjesni, ili tu činjenicu ignoriraju, da se Dora nalazi u pubertetu i da je njihova dužnost kao roditelja pomoći Dori u novom životnom ciklusu. Pubertet kao jedan od životnih ciklusa iziskuje brojne promjene koje mogu uzrokovati stres i sukobe unutar obitelji (Gloger-Tippelt, 2007; Wagner Jakab, 2008), što je neupitno vidljivo na primjeru Dorine obitelji koja se ne uspijeva uhvatiti u koštac s nastalim problemima. Lik Oca se u drami pojavljuje tek povremeno, prije svega u kriznim situacijama, što ukazuje na njegovu ulogu *pater familiasa*, premda on toj tituli svojim ponašanjem nije dorastao, tako da ga se može promatrati kao antitezu shizofrenogenoj majci utoliko što je pasivna, udaljena i neefikasna figura (Štalekar, 2010), što pokazuju sljedeći primjeri. Primijetivši da Dora nosi parfem, Otac se sukobljava s Majkom, predbacujući joj loš utjecaj ili nemar:

VATER Mußt du Dora an dein Parfum lassen. Ich finde es weiß Gott genug, daß ihr dieselben Kleider tragt und du sie mit zu deinem Frisör nimmst. Ich mochte meine

---

<sup>31</sup> Pa vjerojatno ti ne bi ni smetalo, zar ne, Dora, da netko probije tvoje barijere i uklize pod suknju i onda dva ili tri puta u guzicu, u to blijedodupe koje sjaji kao mjesec i na kojem se kroz kožu naziru male vene, i koje tako lijepo maše, zar ne, to ti ne bi smetalo, Dorice. Hahaha

Tochter von meiner Frau unterscheiden können. Sonst mache ich mich eines Tages unabsichtlich strafbar.

MUTTER Sie mag nun einmal dieselbe Mode wie ich. Und dann geht es einfacher mit der Wäsche. Ich habe schon genug am Hals mit dem Haushalt. [...] Im übrigen habe ich Dora noch nie parfümiert.

VATER Dann geht unsere Tochter ohne dein Wissen an deine Kosmetik. [...] Sie riecht wie eine Puffmutter.

MUTTER Mein Parfum riecht nicht nach Puff.

VATER Dann sag mir, wonach deine Tochter riecht.

MUTTER *tritt zu Dora und riecht an ihr.* Du hast recht. Das riecht nach Puff. [...] Das ist nicht mein Parfum. Zu muffig, wahrscheinlich schon ranzig. So was würde ich nie tragen.

VATER Wenn sie es nicht von dir hat, von wem hat sie es dann.<sup>32</sup> (Bärfuss, 2015, str. 96)

Iako se čini da Otac isključivo izražava zabrinutost oko Dorinog izgleda i ponašanja, on prije svega naglašava kako djevojka sve više nalikuje na Majku zbog čega ističe kako bi se mogao zabuniti i nehotice se upustiti u incestuozni odnos s kćeri. Njegovo je ponašanje neprimjereno jer pred kćeri izražava seksualne aluzije, pa bi se moglo reći kako i sam vrši nekontaktno seksualno nasilje, posebice kad se u obzir uzme njegova uporaba riječi *Puffmutter* koja podrazumijeva ženu koja radi u bordelu. Iako Majka isprva brani Dorino ponašanje govoreći da jednostavno imaju sličan ukus i da je njezino odijevanje u majčinu odjeću stvar praktične naravi, no ispostavlja se da prije svega brani sebe i svoj ego govoreći da njezin miris nikako ne asocira na one koje nose žene u bordelu, te u konačnici priznaje da Dorin parfem doista tako miriše. Premda se roditelji načelno u dijalogu bave problemom vezanim uz to gdje je Dora nabavila parfem, oni problemu pristupaju nekonstruktivno jer niti pitaju Doru da objasni situaciju niti pokušavaju iznaći rješenje, što ih čini

---

<sup>32</sup> OTAC: Morat ćeš prestati davati svoj parfem Dori. Bog zna da mi je dosta što nosite istu odjeću i što je vodiš svojem frizeru. Želim moći razlikovati kćer od svoje žene. Inače ću jednog dana nehotice počinuti neki prekršaj.

MAMA: Imamo isti modni ukus. A onda je lakše i s pranjem rublja. Već sam dovoljno opterećena kućanskim poslovima. [...] Uostalom, nikad nisam dala svoj parfem Dori.

OTAC: Onda naša kćer koristi tvoju kozmetiku bez tvog znanja. [...] Miriše kao dama noći.

MAMA: Moj parfem ne miriše kao dama noći.

OTAC: Onda mi reci kako miriše tvoja kći.

MAMA: *Prilazi Dori i onjuši je.* U pravu si. Miriše kao dama noći. [...] To nije moj parfem. Prezagasit je, vjerojatno već ustajao. Takvo što nikada ne bih nosila.

OTAC: Ako ga nije tvoj, od koga ga je dobila?

pasivnim likovima. Disfunkcionalnost obitelji vidljiva je i na primjeru odnosa između Oca i Majke jer njihov bračni odnos ne oslikava podršku i pomoć pri nošenju s pritiscima, što je jedna od karakteristika *stabilizacije ličnosti odraslih osoba* kao temeljne funkcije obitelji (Parsons, 1959, 1965., prema Haralambos i Holborn, 2002). Naprotiv, oni umjesto podrške jedno drugome pružaju otpor i sukobljavaju se bez da dolaze do konstruktivnih rješenja, što je jedna od karakteristika nekvalitetne komunikacije (Janković, 1996). Tome da u obitelji nedostaje kvalitetnog dijaloga i konstruktivnog pristupanja rješavanju problema govori u prilog i činjenica da otac u jednoj od kasnijih scena ponovno izražava zabrinutost za Doru vezano uz činjenicu da se više ne pere iako je u ritualu kupanja prije uživala, no to također čini na nekonstruktivan način jer joj govori kako je ljudi zbog toga više neće voljeti. Kad izrazi da joj je isključivo važno da je Otac voli, razgovor se s Dorine strane okreće u smjeru seksualnih aluzija, pa Oca pita sviđa li mu se i inzistira na tome da joj kaže na koji način: „VATER Du bist ein hübsches Mädchen. / DORA Und du bist ein hübscher Junge<sup>33</sup>“ (Bärfuss, 2015, str. 98). Premda njegovo davanje komplimenta kćeri može biti protumačeno kao bezazleno, njezin odgovor daje do znanja da i prema Ocu razvija neprimjerene osjećaje koje on uopće ne adresira, što se može povezati s Elektrinim kompleksom koji karakterizira čežnja prema ocu (Fulgosi, 1987, str. 50). Kad Dorino ponašanje eskalira nakon što ulovi Majku i Oca u seksualnom činu u kampu, pri čemu Dora uživa i iskazuje kako ništa ljepše u životu nije vidjela te da želi biti poput Majke: „Ich will auch solche Kleider tragen, solche Schuhe und Strumpfe<sup>34</sup>“ (Bärfuss, 2015, str. 116), Majka i dalje ne adresira njezinu seksualnost, već samo konstatira da joj takvo što ne bi stajalo. S Ocem također razgovara o istom događaju i eksplicitno izražava svoju želju da mu bude ljubavnica: „Nimmst du mich mit, wenn ich keine Anfängerin mehr bin<sup>35</sup>“ (ibid., str. 113), no ni on joj ne objašnjava neprikladnost takvog odnosa, već je više puta ošamari čime vrši fizičko nasilje nad Dorom. Dora o istom događaju razgovara i sa svojim šefom kojeg i poljubi, pri čemu mu objašnjava kako mora koristiti jezik kad se ljubi zbog čega je i on ošamari, ali i s liječnikom pred kojim se pokušava skinuti, u čemu je on spriječi, ali također ne objašnjava iz kojeg je razloga to neprimjereno. Jedina osoba koja joj donekle objašnjava neprimjerenost njezinog ponašanja je Šefova majka kojoj Dora otkriva kako je stavila oglas u novine: „Irgendwann verlangt er Geld dafür, Dora, und du landest auf der Straße<sup>36</sup>“ (ibid., str. 109).

---

<sup>33</sup> OTAC Ti si zgodna djevojka. / DORA A ti si zgodan mladić.

<sup>34</sup> I ja želim nositi takvu odjeću, takve cipele i najlonke.

<sup>35</sup> Hoćeš li me uzeti kad više ne budem početnica?

<sup>36</sup> U jednom će trenutku on tražiti novac za to, Dora, a ti ćeš završiti na ulici [kao prostitutka, op. prev]

Spomenuti primjeri, kao i primjer s Finim gospodinom, dalje govore u prilog tome da Dora ima razvijen Elektrin kompleks s obzirom na to da mahom pokušava uspostaviti seksualni odnos sa starijim muškarcima, što potvrđuje i samo obilježje kompleksa da kći u drugim muškarcima traži oca. Budući da obitelj kao sustav karakterizira povezanost i odanost (Štalekar, 2010), Dorino ponašanje može ukazivati i na to da ona u drugim muškarcima traži upravo ono što joj nedostaje u obitelji, posebice uzevši u obzir činjenicu da djeca u pubertetu imaju tendenciju skretati pažnju roditelja na sebe kad se osjećaju napuštenima uslijed roditeljskih sukoba (Miklobušec, 1983; Schweitzer i Weber, 1985). Međutim, zbog svojih intelektualnih teškoća, ali i manjkavosti roditeljskog odgoja, ne shvaća da to ne dobiva, što ponovno potvrđuje disfunkcionalnost obiteljske zajednice.

Iz prethodnih je primjera jasno da Dora ne shvaća u potpunosti ozbiljnost stupanja u seksualne odnose, ali i da je odrasli niti usmjeravaju niti educiraju o tom području, čemu u prilog govori njezina trudnoća koja se može promatrati kao kulminacija dramske radnje. Može se reći da je Dora zapravo odgojno i emocionalno zanemarena, što je posljedica nekvalitetnog roditeljstva koje se ogleda u nemaru, izostanku potpore i emocionalnoj nedostupnosti, ali i nedostatku nadzora i kontrole (Böhnisch, Maihofer i Wolf, 2001; Štalekar, 2010; Bussmann, 2007; Wagner-Jakab, 2008). Njezini roditelji, čak ni kad zatrudni, ne pristupaju konstruktivno problemu, već krive nju, sebe ili jedno drugo, zbog čega se, uzevši u obzir i prethodne primjere, može zaključiti da obiteljski sustav pripada emocionalno narušenom tipu obitelji jer roditelji djetetu pružaju slabu zaštitu te ne rješavaju probleme koji se posljedično samo perpetuiraju (Wagner Jakab, 2008). Dramski sukob temelji se na obiteljskim odnosima koji se mogu opisati kao dijadni, odnosno simetrični s obzirom na to da takva vrsta odnosa podrazumijeva neprestane sukobe, kompetitivnost u dokazivanju ispravnosti vlastitog mišljenja, ali i simbiotski odnos roditelja (Janković, 1996). Navedeno je vidljivo kako iz prethodnih primjera, tako i iz situacije kad Majka izražava zabrinutost oko toga tko će brinuti o djetetu i hoće li i dijete imati intelektualne poteškoće te vrlo grubo izriče: „Das wird ja sein wie in einem Zoo. [...] Ich meinte, wie in einer Zucht, mit Doras Kind<sup>37</sup>“ (Bärfuss, 2015, str. 101), čime daje do znanja da svoju kćer doživljava kao nešto strano, a kad joj liječnik kaže kako bi dijete moglo biti zdravo, Majka u potpunosti izražava sumnju i pita se zašto bi dijete bilo zdravo. Majka potom predbacuje Dori što nije uzimala pilule, na što Dora ponavlja majčinu

---

<sup>37</sup> To će biti kao u zoološkom vrtu. [...] Mislim, kao u uzgoju, s Dorinim djetetom

izjavu: „Diese Ärzte mit ihren Medikamenten. Jetzt machen wir Schluß damit. Keine Pillen mehr, nie wieder“<sup>38</sup> (ibid., str. 102), iz čega se može zaključiti da joj Majka uopće nije objasnila čemu pilula služi, već to čini sad kad je do trudnoće već došlo. Iako sama predlaže pobačaj, s čime se Dora po inerciji slaže, Dori ističe da je pobačaj ozbiljna i tužna stvar. Može se reći da majka Dori šalje dvostruke poruke (*double bind*) koje sadrže kontradiktorne zahtjeve (Štalekar, 2010) čime Doru, kao dijete s intelektualnim teškoćama, dodatno zbunjuje i ne usmjerava, što kroz prizmu odgojne funkcije ne bi smjela činiti. Na kraju odluku umjesto Dore donosi Otac kojem Dora jedino vjeruje, pri čemu također niti objašnjava situaciju niti pokušava iskoristiti priliku da Doru usmjeri za budućnost. Osim toga, Otac odgovornost prebacuje na suprugu koju smatra krivcem za Dorino ponašanje jer joj je dala previše slobode, čime zapravo pokazuje kako on sâm u odgoju djeteta gotovo uopće ne sudjeluje. Dora također nudi rješenja, pa tako ističe da dijete mogu nekome pokloniti ili da ga mogu ubiti tako što će ga ostaviti zavezanog za stablo. Iz navedenog je jasno kako Dora nema kapaciteta donijeti tako ozbiljnu odluku, a također i da ne percipira ozbiljnost situacije, što je vidljivo i nakon pobačaja kad ističe kako to nije bilo tako loše te da je zapravo i to doživjela gotovo kao jedno seksualno iskustvo: „Wie der Doktor mit dem Schlauch gekommen ist, habe ich gedacht, es wird gefickt. Aber dann hat es nicht gestoßen, sondern gesaugt. Auch nicht schlecht. Und es hat geklungen, wie wenn man mit einem Strohhalm das Glas leerschlurft“<sup>39</sup> (Bärfuss, 2015, str. 104). Dori u cijeloj situaciji najteže pada što deset dana neće moći imati seksualne odnose jer se tad jedino ne osjeća tužno: „Ich fühle mich immer traurig. Außer beim Ficken“<sup>40</sup> (ibid., str. 106), što može potvrditi premisu da Dori u obitelji nedostaje privrežnosti i topline.

Iako Dora iskazuje da joj nije bilo stalo do djeteta, Finom gospodinu otkriva kako bi rado zadržala dijete da je to bila njezina odluka te predlaže da pokušaju ponovno, ali da ovoga puta to nikome ne otkriju, s čime se Fini gospodin načelno složi, ali jasno je da laže jer odbija s njom otići liječniku i porazgovarati s njim i Dorinom majkom, a kasnije u razgovoru s Dorom otkriva da je tako postupio iz straha da ga ne zatvore, što znači da svjesno stupa u odnose s maloljetnicom. Unatoč tome što Dora ustraje u odluci da ima dijete, liječnik je zajedno s Majkom pokušava uvjeriti

---

<sup>38</sup> Ti liječnici sa svojim lijekovima. Sad ćemo prestati s tim. Nema više tableta, nikada više.

<sup>39</sup> Kad je doktor došao s crijevom, mislio sam da će biti jebanja. Ali nije bilo guranja, već usisavanja. Nije ni loše. I zvučalo je kao da netko koristi slamku da isprazni čašu.

<sup>40</sup> Uvijek sam tužna, osim kad se jebem.



da obavi sterilizaciju, odnosno podvezivanje jajovoda, što ona u konačnici i pristaje jer joj obećaju da će i Otac to učiniti, no ne shvaća da je u njegovom slučaju moguće reverzibilizacija. Tek iz razgovora s Finim gospodinom saznaje kako više ne postoji mogućnost da zatrudni zbog čega plače. Dora se potom počinje skidati i inicira seksualni odnos, ali je Fini gospodin odbija jer su je u bolnici oprali, pa Dora od njega traži da je pretuče, što on naposljetku i čini. Drama završava obećanjem Finog čovjeka da će zajedno pobjeći u Rusiju nakon čega je šalje kući da se spremi za put i pričekava ga na kolodvoru te joj vraća deset franaka koje joj je na početku drame uzeo, zbog čega se može zaključiti da ne govori istinu. Rasplet drame može ukazivati na to da Dora s Finim gospodinom zapravo pokušava (re)konstruirati vlastitu temeljnu obitelj u kojoj će postojati ljubav, predanost, odanost, brižnost i stabilnost, odnosno sve ono što joj u obitelji koju trenutno ima nedostaje, no zbog svoje dobi i intelektualnih poteškoća, ali i manjkavosti u odgoju i socijalizaciji, ne uspijeva uvidjeti kako joj odnos s Finim gospodinom to neće donijeti.

Zaključno se može reći kako je glavni uzrok krize u drami *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* Lukasa Bärfussa nemogućnost nošenja roditelja s činjenicom da imaju kćer s intelektualnim poteškoćama, zbog čega upravo Dora, odnosno njezina probuđena seksualnost, postaje okidač za produbljenje već postojeće krize obitelji. Drama ukazuje na negativne posljedice marginaliziranja osoba s teškoćama u razvoju, što se prije svega očituje u diskriminiranju osoba koje se percipiraju kao 'druge i drugačije', kao i iskorištavanja pozicija moći u odnosu na osobe koje su nemoćne zbog nedostatka rasudne moći, što rezultira brojnim oblicima nasilja. Iako se u suvremenom društvu naglasak sve više stavlja na potrebu promjene odnosa prema osobama s teškoćama, kao i njihovoj inkluziji u društvo, zamjetno je da je taj proces i dalje neadekvatan i spor te da pojačana svijest o inkluziji i dalje ne dovodi nužno do poboljšanja položaja osoba s teškoćama. Negativna percepcija osoba s teškoćama na društvenoj razini posljedično dovodi i do problema unutar sustava obitelji jer se roditelji nisu u mogućnosti pomiriti i nositi s činjenicom da imaju dijete s teškoćama u razvoju te i sami pribjegavaju nepoželjnim oblicima ponašanja. Već sam naslov, koji u prijevodu glasi *Seksualne neuroze naših roditelja*, upućuje na ključan element radnje, odnosno daje do znanja da je upravo seksualnost predmet spora, kako u aspektu Dorine seksualne aktivnosti, tako i u aspektu neuroza koje roditelji osjećaju zbog međusobnih odnosa, ali zbog smetnje koju Dora predstavlja za njihove seksualne aktivnosti. Roditelji seksualnost promatraju kao tabu temu jer ni sami nisu uspjeli razviti zdrav odnos prema seksualnosti kao prirodnoj pojavi, a zbog toga ne uspijevaju ni kćeri na kvalitetan način prenijeti informacije nužne za njezin razvoj i seksualno prosvjetljenje.

Drama, stoga, ukazuje na to kako je spolnost u suvremenom društvu i dalje tabu tema, što je odraz ne samo nezrelosti društva, već i manjka spolnog odgoja kako na razini institucija, tako i na razini sustava obitelji čija je jedna od temeljnih zadaća odgojna funkcija. Dorine roditelje karakterizira nekvalitetna komunikacija koja se ogleda u međusobnom predbacivanju i maštanju o drugačijem o životu zbog čega nekonstruktivno pristupaju rješavanju nastalih problema, odnosno u većini slučajeva ih gotovo uopće ni ne pokušavaju riješiti, zbog čega dolazi do razdora u obitelji, a u konačnici dramska radnja kulminira Dorinom trudnoćom. Njihova pasivnost i činjenica da Doru prepuštaju samoj sebi u nošenju s brojnim gorućim pitanjima u vezi seksualnosti, prisiljavaju Doru da sama istražuje granice, zbog čega često biva žrtvom nasilja, kako kontaktnog ili nekkontaktnog seksualnog nasilja, tako i fizičkog nasilja, a pri čemu ne uspijeva razlučiti dobro od lošeg, stoga je jasno da se Dorini roditelji ne uspijevaju adekvatno nositi s Dorom kao djetetom s intelektualnim teškoćama, kao ni s njezinim pubertetom i pojavom seksualnosti. Može se reći da je zbog subverzivnog pristupa likova krizi ishod drame u konačnici zadržavanje *statusa quo* jer nitko od likova ne uspijeva prevladati krizu, pa tako roditelji ostaju u začaranom krugu želje za zdravim djetetom i nemogućnosti hvatanja u koštac s djetetom koje je pred njima i očigledno treba njihovu pomoć i podršku, dok Dora biva u permanentnom stanju krize, pri čemu uopće nije ni svjesna da se u njoj nalazi. Međutim, Dorina se tragedija također produbljuje jer bez vlastite čvrste i, prije svega, informirane odluke biva lišena jednog dijela svog identiteta, odnosno identiteta potencijalne majke.

### **3.2 Lukas Bärfuss: *Malaga***

Drama *Malaga* Lukasa Bärfussa prapredstava je 2010. godine u kazalištu Schauspielhaus Zürich i objavljena 2012. godine. Vanjska kompozicija drame sastoji se od šest scena koje se odvijaju u vremenskom razdoblju od četiri dana (srijeda, četvrtak, nedjelja i ponedjeljak), bez jasno naznačenog mjesta radnje, što ukazuje da je riječ o otvorenom tipu drame. Bärfuss u drami istražuje kompleksnu dinamiku disfunkcionalnih odnosa bračnog para Vere i Michaela čiji se narušeni međusobni odnosi reflektiraju na njihovu kćer Rebekku koja, iako se ne pojavljuje na sceni, igra važnu ulogu u drami. U drami je prisutan lik tinejdžera Alexa, Verinog susjeda zaduženog za čuvanje Rebekke. U fokusu ove analize nalaziti će se odnos između bračnog para koji se u drami sukobljava oko toga tko će preuzeti brigu za dijete dok se Vera nalazi na odmoru, a Michael na

službenom putu, ali i pitanje kako njihova bračna kriza utječe na njihove roditeljske dužnosti i posljedično dovodi do krize cjelokupnog sustava obitelji.

Ekspozicija drame otkriva da je brak Vere i Michaela u raspadu, odnosno da su u procesu razvoda i da Michael više ne živi s Verom i kćeri Rebekom, što između uskoro bivšeg bračnog para stvara tenzije jer se Michael ne slaže s takvim razvojem situacije: „Ich bin nicht zu feige, unsere gescheiterte Ehe als Tiefpunkt in meinem Leben [zu betrachten]<sup>41</sup>“ (Bärfuss, 2012, str. 8), a Vera razvod vidi kao mogućnost novog početka. Budući da je Vera inicijatorica razvoda, prije svega zato što se u braku osjećala zatočenom, ljubav između Vere i Michaela može sagledati iz perspektive modusa imanja koji podrazumijeva da se ljubav svodi na ograničavanje, zatvaranje ili upravljanje, pri čemu ljubav podliježe opasnosti gušenja, umrtvljenja te prestaje biti životodavna (Fromm, 1986e). Michaelova se reakcija može objasniti time da se ostavljeni partner obično osjeća povrijeđeno, napušteno i manje vrijedno (Britvić, 2010), ali i da se u partneru nakon faze poricanja problema često javlja faza depresije (Schweitzer i Weber, 1985). Međutim, iako je Vera Michaela izbacila iz kuće i *de facto* ga prisilno odvojila od obitelji, ona mu spočitava što njihova kći nema muški uzor jer Michael više ne stanuje s njima, čime mu šalje dvostruke poruke (*double bind*) koje sadrže kontradiktorne zahtjeve na verbalno-sadržajnoj i neverbalno-emocionalnoj razini (Štalekar, 2010), čime doprinosi perpetuiranju verbalnog sukoba između nje i Michaela:

VERA Und es schadet nicht, wenn unsere Tochter ein männliches Wesen als Bezugsperson -

MICHAEL Sie hat eine männliche Bezugsperson.

VERA Die leider kaum da ist.

MICHAEL Also, das ist. War das, war diese ganze, diese Scheisse, wa das vielleicht etwa meine Idee.

VERA Nur, weil du ausgezogen

MICHAEL Ausgezogen. Ich bin nicht ausgezogen

VERA - bist du von deinen väterlichen Pflichten nicht -

MICHAEL du hast mich rausgeschmissen

VERA Ich habe keine Zeit -

[...]

MICHAEL Du hast bloss Angst vor meinen Gefühlen.

---

<sup>41</sup> Ne bojim se priznati da naš propali brak vidim kao dno svog života.

VERA Ich habe Angst vor deinem Gejammer.<sup>42</sup> (Bärfuss, 2012, str. 7-8)

Osim što u razgovoru poseže za dvostrukim porukama, Vera omalovažava Michaelove osjećaje i opisuje ih kao bespotrebno blebetanje, što se može tumačiti kroz prizmu toga da Michael Veri pada u očima kao muškarac s obzirom na to da ne uspijeva biti oličje stereotipnog samopouzdanog i jakog muškarca (Kite, Deaux i Haines, 2008; Wilson Scahef, 2006), čime njegova uloga *pater familias* slabi, a umjesto njega je preuzima Vera koja se iz uloge submisivne žene premeće u *mater familias*. Iz navedenog je primjera također vidljiva i manjkavost u njihovoj komunikaciji. Ona se može okarakterizirati kao nekvalitetna s obzirom na to da uslijed neprestanih upadica dolazi do šumova u komunikacijskom kanalu što narušava obiteljsku atmosferu i odnose među njima, a izražavanje vlastitih stavova, emocija, očekivanja, potreba i težnji u većini slučajeva rezultira nerazumijevanjem, stoga se njihov odnos može kategorizirati kao simetrični dijadni odnos (Janković, 1996), a obitelj svrstati u emocionalno narušeni tip u kojem se problemi nikad ne rješavaju, već neprestano ponavljaju (Wagner Jakab, 2008), slično kao i u prethodnoj Bärfussovoj drami u kojoj supružnici također pokušavaju prebaciti krivnju jedni na druge i ne uspijevaju doći do konstruktivnog dogovora, što posljedično također utječe na sudbinu njihove kćeri.

Likovi Vere i Michaela mogu se promatrati kao pripadnici postmoderne obitelji s obzirom na to da se nalaze u unutarnjem sukobu između zadovoljavanja vlastitih individualnih želja i potreba te obiteljskih obveza (Pašalić Kreso, 2004), odnosno da zanemaruju tradicionalne vrijednosti u korist individualizma, osobnih interesa i napredovanja (Maleš, 2012). Kao glavni predmet spora u drami ističe se sukob oko kćeri Rebekke koja se može promatrati kao oružje koje supružnici koriste jedno protiv drugoga, što se može objasniti time da partneri uslijed rastave mogu nastaviti biti u sukobu i nastojati kazniti bivšeg partnera, pri čemu koriste dijete kao sredstvo osвете (Britvić, 2010). Iako je preuzimanje odgovornosti za dijete konstantan izvor napetosti između supružnika, što Vera ističe

---

<sup>42</sup> VERA I nije loše da naša kći ima muški uzor -  
MICHAEL Ima muški uzor.  
VERA Koji nažalost, skoro nikad nije prisutan.  
MICHAEL Tako dakle. Je li, je li ovo cjelokupno sranje možda bila moja ideja.  
VERA Samo zato što si odselio  
MICHAEL Odselio. Nisam se odselio.  
VERA - ne ispunjavaš svoje očinske dužnosti -  
MICHAEL Ti si me izbacila.  
VERA Nemam vremena - [...]  
MICHAEL Ti se samo bojiš mojih osjećaja.  
VERA Bojim se tvog jadikovanja.

u razgovoru s Michaelom: „Du hast nicht einmal Zeit, ein Wochenende mit deiner Tochter zu verbringen<sup>43</sup>“ (Bärfuss, 2012, str. 12), sukob eskalira kad Vera i Michael istovremeno imaju planove za vikend – Michael poslovni put, a Vera putovanje u Malagu – a dadilja koja im inače čuva dijete se razboli, što se može promatrati kao točka zapleta u dramskoj radnji. Iako Vera uspijeva naći rješenje te zamoli susjeda Alexa da čuva Rebekku dok su Vera i Michael na putu, Michael tim rješenjem nikako nije zadovoljan jer je Alex muškarac i smatra da ne može adekvatno brinuti o Rebekki, kako zbog toga što je tinejdžer, tako i zbog toga što bi mogao imati pogrešne namjere s Rebekkom, čime zapravo prvi puta pokazuje zaštitičku nastrojenost prema kćeri. Michael smatra da bi bilo neprikladno da Alex čuva Rebekku jer se ona nalazi u fazi gdje počinje otkrivati kako djeluje na muškarce i s njima očijuka. Vera je uvjerenjena da je Michael bezrazložno paranoičan i smatra da ne razumije da je to normalna razvojna faza djeteta. Njihovo neslaganje oko Rebekkinog razvoja i ponašanja ogleda se i u činjenici da Michael smatra kako Rebekka ima neprikladan kupaći kostim, zbog čega je nije odveo na bazen, što Veru uzrujava jer je Rebekka potištena i povrijeđena. Vera ističe kako Rebekka ima pravo odabrati kupaći kostim jer počinje razvijati vlastiti stil, no Michael to opovrgava: „Ein siebenjähriges Mädchen braucht keinen eigenen Stil<sup>44</sup>“ (ibid., str. 6). Ovaj primjer pokazuje da životni ciklusi i promjene koje pojedinac doživljava u razvojnim fazama doista mogu biti uzrok stresa i sukoba unutar obitelji (Wagner Jakab, 2008), ali i da je kod Vere i Michaela prisutno neslaganje u odgojnim stilovima i promišljanjima o poštivanju i nepoštivanju individualnosti djeteta, što verbaliziraju i sami likovi:

MICHAEL Wir haben eine sachliche Differenz in einer Erziehungsfrage. Können wir uns darauf einigen.

VERA Ganz und gar nicht. Wir haben eine Differenz zwischen deiner notorischen Unfähigkeit, deine vertraglich festgehaltenen Betreuungspflichten wahrzunehmen, und meiner hirnverbrannten Naivität zu glauben, du würdest dich vielleicht ein einziges Mal für einen Freundschaftsdienst bedanken.

MICHAEL Freundschaftsdienst.

VERA Ich habe dir einen Babysitter organisiert.

MICHAEL Erstens hast du nicht mir, sondern deiner Tochter einen Babysitter organisiert, für die du im Übrigen immer noch die Verantwortung trägst, auch wenn du

---

<sup>43</sup> Nikad nemaš vremena provesti jedan vikend s kćeri.

<sup>44</sup> Sedmogodišnja djevojčica ne treba vlastiti stil.

das in deinem neuen, befreiten Leben allmählich zu vergessen scheinst.<sup>45</sup> (Bärfuss, 2012, str. 8).

Može se reći da je kod Vere i Michaela prisutan bračni rascjep, pri čemu se uskoro bivši bračni par nadmeće i bori za moć te koristi taktiku preventivnog napada (Štalekar, 2010). U svojim se dijalozima oba lika neprestano koncentriraju na negativno i predbacuju jedno drugom roditeljsku manjkavost koja ih zapravo oboje karakterizira, a njihova kći Rebekka postaje žrtvom njihovog bračnog rascjepa koji biva sve dublji uslijed nemogućnosti postizanja kvalitetne komunikacije i konstruktivnog pristupa problemu, posebice jer likovi često posežu za formulacijama kao što su „tvoje“ ili „moje“ dijete (Bärfuss, 2012, str. 8-10, 12) ovisno o tome što kojem liku u danom trenutku bolje odgovara. Njihovu komunikaciju karakterizira modus imanjanja s obzirom na to da se oba lika identificiraju s vlastitim mišljenjem i neprestano traže način da dokažu da su u pravu (Fromm, 1986e), zbog čega ne uspijevaju prihvatiti, ili makar razmotriti, mišljenje druge osobe. Vera pokušava pristupiti rješavanju problema angažiranjem Alexa što, kako je već rečeno, Michael kategorički odbija. Michael pokušava uvjeriti Veru da angažira svoju majku umjesto Alexa, no taj prijedlog Vera kategorički odbija. Ostali Michaelovi prijedlozi svode se na to da Vera otkaže svoje putovanje ili da Rebekku ostave samu kod kuće (Bärfuss, 2012, str. 11). Nijedno od njih zapravo ne pokušava pronaći zajedničko rješenje, već ostaju u začaranom krugu forsiranja vlastitih prijedloga i odbijanja prijedloga onog drugog. Michael poseže za korištenjem dvostrukih poruka kao načinom komunikacije jer s jedne strane Veri pristupa prijateljski, pokušavajući joj objasniti kako mu je odlazak na kongres važan jer se nalazi u financijskim problemima, ili apelira na njezin zdrav razum: „Warum können wir nicht wie normale Menschen - [...] Warum muss ich mit der Mutter meiner Tochter reden wie mit einem Kriegsgegner. Ich kann nicht jedes verdammte Wort auf die Goldwaage legen, verstehst du, ich brauche Vertrauen<sup>46</sup>“ (ibid., str. 13), dok s druge strane, kad Verino razumijevanje prema njemu izostaje, predbacuje supruzi sebičnost jer njezin put

---

<sup>45</sup> MICHAEL Imamo različita stajališta o odgoju. Možemo li se oko toga složiti.

VERA Nipošto. Imamo neslaganje oko tvoje notorne nesposobnosti da ispuniš svoje obaveze oko skrbi i oko moje glupave naivnosti da bi mi možda jednom mogao zahvaliti za prijateljsku uslugu.

MICHAEL Prijateljsku uslugu.

VERA Našla sam ti dadilju.

MICHAEL Prvo, ti nisi meni našla dadilju, nego svojoj kćeri za koju, usput budi rečeno, i dalje snosiš odgovornost iako se čini da to polako zaboravljaš u svom novom, slobodnom životu."

<sup>46</sup> Zašto ne možemo kao normalni ljudi - [...] Zašto moram razgovarati s majkom svoje kćeri kao sa zakletim neprijateljem? Ne mogu vagati svaku prokletu riječ, razumiješ? Treba mi povjerenje.

podrazumijeva užitak, a ne potrebu, te smatra kako kćer zbog vlastitog zadovoljstva dovodi u opasnost:

MICHAEL Das ist so, ich weiss nicht, was ich dazu sagen soll, das ist so, rücksichtslos egoistisch- [...] Du verschiebst das. [...] Ich muss nach Innsbruck, geht das nicht in deinen verdammten Schädel. [...] Du verschiebst Malaga, und ich übernehme Rebekka zwei zusätzliche Wochen [...] Scheiss drauf. Ich habe versucht ein guter Vater zu sein. Ich habe versucht, meine Verantwortung wahr zu nehmen. Ich habe versucht, dir klar zu machen, dass es ein zu grosses Risiko ist, Rebekka mit diesem, diesem Kerl ein ganzes Wochenende alleine zu lassen. Scheiss drauf. Du behandelst mich, als sei ich irgendein reaktionäres Dreckschwein - [...] Ich äussere meine Sorge um unsere einzige Tochter, und alles, was ich von dir bekomme, sind Beschuldigungen, als würde es mich irgendeinen Scheissdreck kümmern, mit wem du in Südspanien rumbumst.<sup>47</sup> (ibid., str. 12, 14)

Iako se u ovom monologu Michael fokusira na Verinu manjkavost kao majke koja zanemaruje potrebe djeteta kako bi udovoljila vlastitim željama, može se reći da je kod Michaela prisutna karakteristika licemjernosti jer i sam ne uspijeva balansirati između obiteljskih obveza i posla. Navedeno se može povezati s fenomenom individualizma kao patogene karakterne crte koja se ogleda u unutrašnjem sukobu pojedinca koji se nalazi „u procjepu između zadovoljavanja vlastitih individualnih potreba i želja i onih obiteljskih; između zahtjeva posla i obitelji; između privlačnosti uspona u vlastitoj karijeri i ljepote podizanja djece; između obiteljskih obaveza i odricanja od mnogih drugih zadovoljstava i sl.“ (Pašalić Kreso, 2004, str. 16), ali s tim da se od jedne osobe, u ovom slučaju Vere, očekuje da žrtvuje svoje interese u korist funkcioniranja obitelji, što se smatra jednim od kriznih faktora, odnosno jednim od uzroka sukoba (Haralambos i Holborn, 2002). Upravo to ističe i sama Vera: „Es geht um mein Leben, um mein Vergnügen, um meine Entspannung, und ich weiss, dass ich verdammt noch mal ein Recht darauf habe, aber glaub nur nicht, dass ich deswegen keine Gewissenbisse habe<sup>48</sup>“ (Bärfuss, 2012, str. 15). Njezinoj grižnji

---

<sup>47</sup> MICHAEL To je tako, ne znam što bih rekao, to je tako bezobzirno sebično- [...] Odgodit ćeš to. [...] Moram ići u Innsbruck, možeš li si to utuviti u tu svoju prokletu glavu. [...] Odgodit ćeš Malagu, a ja ću uzeti k sebi Rebekku na dva dodatna tjedna. [...] Boli me briga. Pokušao sam biti dobar otac. Pokušao sam preuzeti odgovornost. Pokušao sam ti objasniti da je prevelik rizik ostaviti Rebekku samu s tim, tim tipom cijeli vikend. Boli me briga. Tretiraš me kao da sam neko reakcionarno smeće - [...] Izražavam svoju zabrinutost za našu jedinu kćer i sve što dobivam zauzvrat su optužbe, kao da me boli kurac s kim ti tamo u Južnoj Španjolskoj ševiš.

<sup>48</sup> Radi se o mom životu, mom užitku, mom opuštanju, i znam da do vraga imam pravo na to, ali nemoj misliti da zbog toga nemam grižnju savjesti.

savjesti neupitno doprinosi i to što Michael, unatoč tome što je njihova bračna zajednica u raspadu, pokušava opetovano nametnuti sebe kao *patera familiasa*, odnosno preuzeti dominantnu, aktivnu i racionalnu ulogu, a supruzi pripisati submisivnu, pasivnu i emocionalnu ulogu (Forde, 2007). Michael to pokušava učiniti korištenjem zapovjednog, autoritarnog tona, ali i snishodljivih i napadačkih komentara kojim suprugu pokušava smjestiti na njezino, društveno uvjetovano, mjesto. Michael također pokazuje znakove ljubomore i spotiče Veri što novog partnera, Paula, dovodi kući: „MICHAEL Ich meinte, ob der neue Paul hier schläft. [...] In unserem Bett. [...] Wir haben Rebekka in diesem Bett gemacht. [...] Wo dein Paul seinen Hintern reibt, haben wir unsere Tochter gezeugt<sup>49</sup>“ (Bärfuss, 2012, str. 13), čime s jedne strane pokazuje da i dalje želi polagati pravo na to kakve odluke njegova žena donosi, ali i da čezne za pomirenjem što je vidljivo i na primjeru razgovora Michaela i Alexa: „Das ist nur vorübergehend. Vera und ich brauchen etwas Distanz, Luft. Damit wir uns neu begegnen können. Eine Beziehung sollte das aushalten“ (ibid., str. 29). On njihovu razdvojenost vidi kao prolazno stanje te gaji nade da će se pomiriti i da će njihova obitelj ponovno biti cjelovita. Međutim, Vera nipošto ne dijeli njegovo mišljenje, čime pokazuje da se od njega kao *patera familiasa* konačno želi odcijepiti:

VERA [...] Und deshalb ist es so, wie soll ich sagen, so niederträchtig - [...] - wie du meine Schwäche ausnutzt, um mir Schuldgefühle zu machen, nur weil du dir selbst Vorwürfe machst - [...] weil du genau weisst, dass wir eine Vereinbarung haben, an die du dich ein weiteres Mal nicht halten kannst, aus einem Grund, der für dich von weltbewegender Wichtigkeit ist, wie ja alles, aber auch alles in deinem Leben eine Monumentalität besitzt, eine unaufschiebbare Dringlichkeit - [...] - als wären das alles Naturereignisse, denen du ausgesetzt bist, eine wirklich ganz subtile Mischung aus Minderwertigkeitsgefühlen und Grössenwahn, und ich werde nicht dulden, nicht länger dulden, dass du mein Leben vergiftest und Rebekka und mich daran hinderst, unsere Erfahrungen zu machen, unser Leben zu leben<sup>50</sup>. (ibid., str. 15-16).

---

<sup>49</sup> Mislio sam na to spava li taj novi Paul ovdje. [...] U našem krevetu. [...] Napravili smo Rebekku u ovom krevetu. [...] Tu gdje tvoj Paul trlja guzicu, začeli smo kćer.

<sup>50</sup> VERA [...] I zato je to tako, kako da kažem, podlo - [...] - kako iskorištavaš moju slabost da bi mi nabijao griznju savjesti, samo zato što i ti sebe optužuješ - [...] jer ti točno znaš da imamo dogovor, kojeg se opet ne možeš pridržavati, iz razloga koji su za tebe od svjetske važnosti, kao što je sve, apsolutno sve u tvom životu monumentalno, neodgodivo hitno - [...] - kao da je sve uvijek viša sila, doista vrlo suptilna mješavina osjećaja inferiornosti i megalomanije, i neću dopustiti, više neću dopustiti da mi truješ život i sprječavaš Rebekku i mene da stječemo svoja iskustva, živimo svoj život.



Vera u svom monologu ogoljava muškarčevu manipulatorsku narav koja je vidljiva i iz prethodnih primjera gdje on milom, ali i silom pokušava navesti Veru da popusti pred njegovim zahtjevima, ali i otkriva kako je sebičan, nepouzdan, kako projicira vlastite nedostatke na Veru te pokušava upravljati njezinim životom umanjujući važnost njezinih potreba i svega što ona radi u odnosu na ono što je njemu potrebno i što on radi. Upravo se Michaelovo spomenuto ponašanje i način komunikacije mogu promatrati kao uzroci koji su motivirali Veru da zatraži razvod braka s obzirom na to da istraživanja provedena na temu razvoda ukazuju da žene autoritarno ponašanje i nezadovoljstvo bračnom komunikacijom navode kao neke od odlučujućih faktora za rastavu (Schneider, 1994). Može se tumačiti da Vera odnos u koji ulazi s novim partnerom, Paulom, vidi kao oblik spasa i mogućnosti razvoja kvalitetnijeg odnosa, što se može povezati s poimanjem da u suvremenom društvu osobe često napuštaju zajednicu u potrazi za nekom boljom te sve češće iskušavaju različite oblike života kako bi našli zadovoljavajuću zajednicu (Haralambos i Holborn, 2002).

Budući da ne uspijevaju postići dogovor o alternativnom rješenju za čuvanje Rebekke, Vera i Michael odlučuju je ostaviti s Alexom, ali ne prije nego što s njim svatko od njih obavi razgovor. Alex se sprema na školovanje u New York jer se želi baviti filmom te s Rebekkom planira snimati film, čemu se Rebekka iznimno veseli. Veru razgovor s Alexom zabrine jer saznaje da Alex planira snimati devet sati u komadu, da želi da ona u filmu nosi štikle, ali i da želi pozvati prijatelja s kojim bi popio nekoliko piva, zbog čega Vera počinje sumnjati u njegovu ozbiljnost i u vlastitu odluku da Rebekku ostavi s Alexom. Razgovor s Michaelom također ne protječe glatko jer Michael predbacuje Alexu indiferentnost. Lik Alexa može se promatrati kroz prizmu vražjeg odvjetnika čija je uloga prokazati slabosti i manjkavosti Vere i Michaela kao partnera i roditelja:

ALEX Mutter meinte, Vera wolle auf ein Wochenende mit ihrem Neuen verreisen, und du seist nicht bereit, so lange auf Rebekka aufzupassen. [...] Ich glaube, [Vera] wäre es lieber, wenn du mich nicht einstellen würdest. [...] Sie hat es angedeutet. [...] Sie denkt einfach, Rebekka sei bei dir besser aufgehoben. Sie fährt ohnehin nach Malaga. [...]

MICHAEL Was wird hier eigentlich gespielt. Benimmst du dich absichtlich schlecht, damit ich bei Rebekka bleiben muss. [...]

ALEX Das hätte ich Vera nicht zugetraut. So ein durchtriebenes Stück. [...] Mich auf diese Weise zu instrumentalisieren. [...] Weshalb nimmst du Rebekka nicht mit.

MICHAEL Ich muss arbeiten, mein Freund, und das Kind ist ständig in Bewegung, und achtet oft nicht auf ihre Umwelt. Dazu stellt sie pausenlos Fragen, spricht ohne Unterlass. Sie ist sehr fordernd. [...] Ich kann keinen Kongress verschieben [...] Ich habe zwanzig Jahre meines Lebens in diese Sache gesteckt, und ich lasse mir diese Chance bestimmt nicht entgehen.<sup>51</sup> (Bärfuss, 2012, str. 29-31)

Unatoč tome što se kroz gotovo cijelu dramu Vera i Michael sukobljavaju oko toga hoće li ili neće Alexu prepustiti brigu o Rebekki te unatoč tome što Alex ne uspijeva zadobiti povjerenje niti jednog od njih, oni svejedno ostavljaju Rebekku s Alexom, što potvrđuje premisu da oboje posjeduju patogene karakterne crte koje se ogledaju u izraženom individualizmu i hedonizmu, odnosno težnji da zadovolje vlastite potrebe i želje, nauštrb potreba obitelji kao cjeline odnosno sustava. Na taj način oni kćeri uskraćuju egzistencijalnu sigurnost kao jednu od temeljnih karakteristika zdravog obiteljskog sustava (Pregrad, 2002), a njihovo nepreuzimanje odgovornosti za vlastito dijete posljedično dovodi do katastrofe, što ujedno označava i mjesto kulminacije dramske radnje. Premda isprva nije eksplicitno objašnjeno što se dogodilo, jasno je da se Rebekka nalazi u životnoj opasnosti, zbog čega se nalazi u bolnici, a roditelji sutradan moraju na policiju. Taj nesretni događaj navodi Veru da preispita njihove roditeljske odluke pa tako ističe kako nisu zapisivali Rebekine zanimljive izjave, da fotografije nikad nisu zalijepili u albume i da su bili izuzetno ravnodušni prema svemu (Bärfuss, 2012, str. 37). Dok se Vera prepušta očajavanju, Michael nastoji zadržati prisebnost i pružiti Veri podršku, što je prvi put da u njihovom odnosu postoje naznake zaštitnih čimbenika, kao što su emocionalna potpora i toplina (Wagner Jakab, 2008). Za vrijeme Michaelovog odlaska kući po stvari, dramska radnja kreće se prema raspletu kad Veru u bolnici potraži Alex kako bi je zatražio da vidi Rebekku s obzirom na to da ga osoblje bolnice nije pustilo. On otkriva Veri da je Rebekka željela utjeloviti Pipi Dugu Čarapu upravo onako kako se to odvija u knjizi, pa je razbila šalicu, potopila kuhinju, inzistirala da jaši te spasila dva dječaka s tavana zapaljene kuće gdje je nakon spašavanja dječaka nastavila plesati i pjevati, a

---

<sup>51</sup> ALEX Majka je rekla da Vera planira otići na vikend s svojim novim partnerom, a ti nisi spreman brinuti se o Rebekki tako dugo. [...] Mislim da bi [Vera] voljela da me ne angažiraš. [...] To je natuknula. [...] Jednostavno misli da je Rebekka sigurnija kod tebe. Ona u svakom slučaju ide u Malagu. [...]

MICHAEL Što se ovdje zapravo događa? Namjerno se loše ponašaš kako bih morao ostati s Rebekkom. [...]

ALEX Nisam to očekivao od Vere. Takva lukava žena. [...] Da me ovako iskoristi. [...] Zašto ne povedeš Rebekku sa sobom?

MICHAEL Moram raditi, prijatelju, a dijete je stalno u pokretu i često ne obraća pažnju na svoje okruženje. Također neprestano postavlja pitanja, neprekidno priča. Vrlo je zahtjevna. [...] Ne mogu odgoditi kongres. [...] Posvetio sam tome dvadeset godina svog života i sigurno neću propustiti tu priliku.

to je sve Alex snimio. Alex je opčinjen Rebekkom i njezinom posebnosti te je zgrožen što joj ni Vera ni Michael nisu dovoljno posvećeni:

Weisst du, was mir nicht in den Kopf will. Dass zwei vollkommen gewöhnliche, bedeutungslose Spiesser wie ihr etwas so Wunderbares wie Rebekka auf die Welt setzen können. Erklär mir das. [...] Einem Hund hättest du sie überlassen, damit du dich unter der südspanischen Sonne in den Arsch ficken lassen kannst. Was ist dir Rebekka Wert. Dreihundert, mickrige dreihundert Mäuse. Dein Scheisskerl liess immerhin einen Tausender springen. Kannst du nicht einmal Danke sagen. [...] Manchen Menschen reicht dieses Leben nicht, sie sehnen sich nach Tiefe. So eine verflixte Scheisse. Tiefe. Wo willst du deine Tiefe finden. In deinen Scheisskirchen. So viele Schwänze gibt es gar nicht, um das grosse schwarze Loch in dir zu stopfen.<sup>52</sup> (ibid., str. 42)

Alex svojim monologom sažima ono što je već spomenuto u ovoj analizi, a to je da Veru i Michaela karakterizira egoizam i težnja da ostvare vlastite želje i potrebe nauštrb vlastitog djeteta, pri čemu nijedno od njih ne uspijeva dostići željeni cilj te tek nakon što se dogodi katastrofa shvaćaju koji su im trebali biti prioriteta. Vera naposljetku priznaje Michaelu kako ju je Paul razočarao jer nije onakav kakvim se predstavljao te se osjeća loše što je dopustila da je zavede njegova svjetovnost i to što ima puno prijatelja po cijelome svijetu (ibid., str. 43), što govori u prilog tome da pronalazak novog partnera ne podrazumijeva nužno oformljavanje bolje zajednice s obzirom na to da se u svakom odnosu moraju iznova nalaziti rješenja za potencijalne probleme (Haralambos i Holborn, 2002). Premda se čini da postoji nada za obnovom Verinog i Michaelovog odnosa, kraj drame ostaje otvoren: „VERA Geh nur. / MICHAEL Vera. / VERA Was. / MICHAEL Nichts. Das hat Zeit bis morgen<sup>53</sup>“ (Bärfuss, 2012, str. 45), no implicitno ukazuje na to da poboljšanja neće biti s obzirom na to da nema naznaka za promjenu njihovog karaktera i osobnosti s obzirom na to da likovi neprestano odgađaju suočavanje s gorućim problemima, odnosno ne pristupaju njihovom rješavanju.

---

<sup>52</sup> I znaš što mi ne ide u glavu. To da dva potpuno obična, nebitna provincijalca poput vas mogu stvoriti nešto tako divno kao što je Rebekka. Objasni mi to. [...] Psi bi je prepustila samo da se možeš jebati pod španjolskim suncem. Koliko ti vrijedi Rebekka? Tristo, jadnih tristo eura. Tvoj govнар je barem izdvojio tisuću. Možeš li barem reći hvala. [...] Nekim ljudima ovaj život nije dovoljan, žude za dubinom. Ta prokleta sranja. Dubina. Gdje ćeš naći svoju dubinu. U tvojoj proklesoj crkvi. Nema toliko kurčeva koji bi mogli ispuniti crnu rupu u tebi.

<sup>53</sup> VERA Samo idi. / MICHAEL Vera. / VERA Što je? / MICHAEL Ništa. To može čekati do sutra.

Može se zaključiti kako je *Malaga* Lukasa Bärfussa ogledan primjer negativnog utjecaja postmodernog načina života, odnosno zadovoljavanja vlastitih individualnih potreba i želja nauštrb obitelji. Drama se može promatrati kao kritika kapitalističko-konzumerističkog društva s obzirom na to da ukazuje na dvije tendencije suvremenog društva, a to su nedostatak ravnoteže između privatnog i poslovnog života jer je za osiguravanje društvenog položaja nužno biti uspješan pod svaku cijenu te hedonistički pristup životu, pri čemu uгода postaje primarni cilj. Obje su tendencije međusobno povezane jer zarada ide ruku pod ruku s potrošnjom koja postaje ideal i put do postizanja ugone i užitka. Na tu suvremenu tendenciju ukazuje i sam naslov s obzirom da je *Malaga* kao turističko odredište mjesto na kojem se spajaju kapitalizam i konzumerizam. Uslijed društvenih promjena, koje užitak stavljaju ispred obitelji i obiteljskih vrijednosti, sustav obitelji postaje nesigurno mjesto jer ne uspijeva pružiti red i sigurnost kao jedne od primarnih potreba, što se također očituje i u bijegu od odgovornosti, manjku ljubavi te zanemarivanju roditeljskih uloga, što se često najviše odražava na djecu kao nemoćne članove obitelji. Takav *modus operandi*, u kojem poslovni aspekt i hedonizam odnose prevagu nad obiteljskim životom, može se promatrati kao uzrok krize obitelji u ovoj drami s obzirom na to da je on doveo do raspada braka Vere i Michaela, ali i na to da nastavlja voditi do neprestanih sukoba između njih, posebice u pogledu odgoja kćeri Rebekke koja u mnogočemu biva žrtvom. Vera i Michael imaju nestabilan odnos u kojem se gotovo neprestano nalaze na suprotnim stranama dijeleći se na „ja“ i „ti“, „moje“ i „tvoje“ čime onemogućuju suradnju i konstruktivno rješavanje problema te doprinose daljnjoj fragmentiranosti obiteljske zajednice. Likovi se ne uspijevaju nositi s nastalom krizom, već je svojim ponašanjem opetovano produbljuju, što zbog nedostatka suradnje i zajedništva, što zbog nemogućnosti nadvladavanja vlastitog ega. Njihovo ponašanje uzrokuje katastrofu koja se prelama na liku kćeri Rebekke koja podliježe ozljedama dok je čuva susjed Alex te se zbog toga nalazi u životnoj opasnosti. Iako se ta nesreća može promatrati kao nesretan slučaj, ona se može i tumačiti kao posljedica nebrige roditelja i želje djeteta da bude viđeno. Može se reći da je ishod krize u drami s jedne strane ukazuje na raspad sustava jer bračni odnos između Vere i Michaela propada, a kći Rebekka se nalazi u životnoj opasnosti, a s druge strane na *status quo* s obzirom na to da se bračni odnos već na samom početku drame nalazio u krizi, a ako se izuzme natruha zajedništva i međusobne podrške u kriznoj situaciji, odnos između Vere i Michaela ostaje nepromijenjen.

### 3.3 Anja Hilling: *Monsun: Ein Stück in fünf Akten*

Anja Hilling (1975., Lingen) njemačka je dramatičarka koja je već za svoju prvu dramu *Sterne* 2003. godine nagrađena nagradom Dresdner Bank za novu dramu. Dvije godine kasnije Hilling je u kazališnom časopisu *Theater heute* proglašena najboljom mladom autoricom sezone, dok je 2014. godine ušla u uži izbor za nagradu Deutsche Jugendtheaterpreis. Njezina drama *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* praizvedena je 2005., a objavljena 2020. godine. Vanjska kompozicija drame sastoji se od pet činova od kojih prva dva čina imaju osam scena, treća devet, četvrta jedanaest, a peta šest scena. Scene se odvijaju na različitim mjestima radnje, primjerice u apartmanu u Berlinu, automobilu, pekari, bolnici, kafiću, kući na Baltičkom moru, kolibi u Vijetnamu i na ulicama Brandenburga. Budući da u drami nema jedinstva mjesta, vremena i radnje, posebice uzevši u obzir da radnja obuhvaća perspektive različitih likova, može se reći da drama pripada otvorenoj dramskoj formi. Likovi u drami su bračni par Paula i Bruno te njihov osmogodišnji sin Zippo, Brunina ljubavnica Sybille te lezbijski par Melanie i Coco. Premda će fokus analize biti usmjeren na nuklearnu obitelj Paule i Brune, svi spomenuti likovi igraju važnu ulogu u drami s obzirom da ili utječu na krizu koja pogađa obitelj ili su njezinim uzrokom.

Već je u ekspoziciji jasno da se brak Paule i Brune nalazi u krizi. Bruno većinu vremena provodi na poslu gdje piše dijaloge za televizijsku seriju *Tränenheim (Dom suza)*, no čini se kako je nesiguran u kvalitetu svog rada, ali i da je nezadovoljan svojom pozicijom, što dolazi do izražaja u intervjuu koji daje za radio: „Also Sie müssen mir nicht erzählen was für einen Scheiß ich da mache. [...] Glauben Sie ich hab keine Visionen. / Ideen. / Themen für die große Leinwand. / Klar hab ich die<sup>54</sup>“ (Hilling, 2020, str. 7). Nezadovoljstvo poslom Bruni uzrokuje stres, što je jedan od čimbenika koji nepovoljno utječe na sustav obitelji s obzirom na to da osoba koja je pod stresom svoje frustracije često, makar nesvjesno, prenosi na partnera, dok drugi partner na sebe preuzima teret brige za dijete (Britvić, 2010), što također može uzrokovati stres i napetosti između partnera. Bruno svoj problem nezadovoljstva poslom ne rješava, već ga „liječi“ traženjem novog poticaja (Fromm, 1986e), odnosno provođenjem vremena s asistenticom Sybille s kojom se, unatoč tome što joj ističe da je u braku, upušta u aferu. Za to vrijeme njegova supruga Paula provodi dane zatvorena u kući, slušajući radio i letargično čekajući na dolazak sina i supruga. Međutim, povratak

---

<sup>54</sup> Dakle, ne morate mi pričati kakvu glupost radim. [...] Mislite li da nemam vizije. / Ideje. / Temu za veliko platno. / Naravno da imam

sina iz škole ne dočeka jer on stradava nakon što ga automobilom udari Melanie koja je rastrojena zbog želje da pobjegne od djevojke Coco koja bezuspješno pokušava ostati trudna, što Melanie više ne može podnijeti. Saznavši za nesreću, koja se može promatrati kao trenutak zapleta dramske radnje, Paula pokušava kontaktirati Brunu, no on se ne želi javiti, već se na njegov mobitel javlja Sybille koja glumi automatsku sekretaricu i govori Pauli: „*The person you've called is temporarily [sic!] not available*“ (Hilling, 2020, str. 17). Može se zaključiti da je obiteljska klima nezdrava jer u njoj izostaju ključni elementi, poput stabilnog partnerskog odnosa, odanosti i povezanosti (Štalekar, 2010). Međutim, u njemu ponekad ima naznaka topline i pokušaja ostvarivanja bliskosti, pa tako Bruno u povratku s posla donosi Pauli plišanog rakuna. Njegov se postupak, doduše, može promatrati i kao pokušaj ublažavanja vlastite grižnje savjesti. Ne znajući za nesreću u kojoj je Zippo smrtno stradao, Bruno pokušava doprijeti do Paule koja beživotno sjedi i ne reagira na njegove pokušaje uspostavljanja kontakta. Paula prepričava naizgled bezazlenu situaciju Zippovog običaja krađe sitniša iz kuhinje kako bi si kupio perece. Iako je to već više puta opazila, baš mu je tog jutra dala do znanja da je svjesna da je otuđio novac kako bi si kupio perez, stoga sad kad Zippa više nema osjeća grižnju savjesti jer mu nije priuštila takve male radosti. Budući da Bruno i dalje ne shvaća o čemu se radi i opetovano ispituje gdje je Zippo, Paula mu naposljetku odgovara: „Ich hab elf Mal versucht dich anzurufen. [...] Während du mit deiner Assistentin gevögelt hast war ich da. [...] Ich bin da hin. / Du warst nicht da. / Du hast mit deiner Assistentin gevögelt. / Ich bin da allein hin. [...] Ins Leichenschauhaus. / Er war schon da<sup>55</sup>“ (Hilling, 2020, str. 25). Svojom izjavom jasno daje do znanja kako je svjesna njegove afere, ali i da mu predbacuje što se nije javio i pružio joj podršku, već je kroz bolan proces odlaska u mrtvačnicu morala proći sama. Iz navedenog je vidljivo kako zakazuju zaštitni čimbenici koji mogu smanjiti stresore koji uzrokuju krizu obitelji (Wagner Jabak, 2008), a to su prije svega predanost obitelji i uzajamna emocionalna potpora bračnih partnera, stoga se može reći da se kriza u kojoj se brak Paule i Brune već nalazi zbog Brunine afere sa Sybille širi u sferu krize obitelji uslijed gubitka sina Zippa.

Osim što u obitelji zakazuju zaštitni čimbenici, zakazuju i čimbenici oporavka (ibid.) s obzirom na to da bračni par nema razvijene vještine rješavanja problema, a umjesto da jedno drugom pruže podršku u kriznoj situaciji u kojoj se njihova obitelj našla, oba lika krizi pristupaju koristeći se eskapizmom kao načinom (ne)rješavanja problema. Iako Bruno traži utjehu u Sybille, jasno je da

---

<sup>55</sup> Zvala sam te jedanaest puta. [...] Dok si jebao svoju asistentkicu, ja sam bila tamo. [...] Otišla sam. / Ti nisi bio tamo. / Jebao si svoju asistenticu. / Otišla sam tamo sama. [...] U mrtvačnicu. / Već je bio tamo."

je ne uspijeva naći, posebice uzevši u obzir da Sybille ne shvaća ozbiljnost situacije, već svu pažnju usmjerava na sebe:

*Sybille und Bruno nach dem Sex. Die Routine fehlt. Sybille will Bruno im Gesicht berühren. Sie lässt es. Fasst sein Haar an. Schneidet sich in den Finger mit seinem Haar. Befreit sich davon.*

[...]

**Sybille** Sag was. [...] Was man so sagt. / Wie schön ich bin wie überrascht du bist wie froh. / Sag was du Arsch. / Du weißt doch wie das geht. Du schreibst doch die beschissenen Dialoge. / Sybille. Dein Haar ist ein Feuermeer. / Du bist mein Horizont. Ich geh unter und auf in dir. [...] Dass ich ein echt geiler Trostfick war.

**Bruno** Ich brauch keinen Trost.

**Sybille** Dann muss es wahre Liebe sein.

**Bruno** Mann Sybille. / Zippo ist tot.<sup>56</sup> (ibid., str. 26-27).

Ovaj trenutak između Sybille i Brune karakterizira nedostatak emocionalne povezanosti s Brunine strane, posebice jer Sybille ustraje na tome da dobije potvrdu vlastite vrijednosti od Brune, neumjesno komentirajući da joj makar oda priznanje da je seks s njom kao vid utjehe bio izvrstan, čime pokazuje vlastiti nedostatak empatije. Budući da utjehu ne uspijeva naći u ljubavnici, Bruno pokušava istu dobiti od supruge, stoga joj priprema večeru, dotiče je, pokušava pokrenuti razgovor s njom i hrani je komadićima pripremljenog povrća. Osim što se njegovi postupci mogu tumačiti kao pokušaj ponovnog uspostavljanja obiteljske homeostaze, oni se također mogu promatrati kroz prizmu eskapizma s obzirom na to da on obuhvaća i nastavljanje s rutinom kao da se nikad ništa nije dogodilo (Sproston i Bhui, 2002, str. 45). Za to vrijeme mu je Paula neprestano okrenuta leđima, ne progovara ni riječi, a komadiće povrća pljuje na tanjur, čime mu neverbalno daje do znanja da ne želi komunicirati s njim, pribjegavajući time izbjegavanju kao obrambenom mehanizmu (Sproston i Bhui, 2002, str. 44). Međutim, Bruno i dalje pokušava uspostaviti

---

<sup>56</sup> *Sybille i Bruno nakon seksa. Rutina izostaje. Sybille želi dodirnuti Bruno lice. Odustaje. Dodiruje mu kosu. Zapliće mu prste u kosu. Vadi ih iz nje. [...]*

**Sybille** Reci nešto. [...] Ono što se obično kažeš. / Koliko sam lijepa, koliko si iznenađen, koliko si sretan. / Reci nešto, budalo. / Znaš kako to ide. Ti pišeš te prokleta dosadne dijaloge. / Sybille. Tvoja kosa je vatreno more. / Ti si moj horizont. Nestajem i ponovno se rađam u tebi. [...] Da sam stvarno dobra utješna ševa.

**Bruno** Ne trebam utjehu.

**Sybille** Onda mora da je to prava ljubav.

**Bruno** Čovječe, Sybille. / Zippo je mrtav

komunikaciju, pomalo licemjerno i bešćutno izričući: „Endlich mal Zeit für uns<sup>57</sup>.“ (Hilling, 2020, str. 29), kao da mu je dijete bilo smetnja te otkriva Pauli da je dobio otkaz koji je bespogovorno prihvatio kako bi bio uz Paulu: „Zu Hause ist jemand der mich braucht<sup>58</sup>“ (ibid., str. 29). Može se reći kako Bruno na ovaj način pokušava ublažiti vlastitu grižnju savjesti što nije bio prisutan u obiteljskom životu u onoj mjeri koji bi zdrav odnos to iziskivao, posebice uzevši u obzir činjenicu da je u vrijeme smrti sina bio s drugom ženom, tako da u obitelj zapravo uvodi koncept pseudozajedništva (Štalekar, 2010) iza kojeg neupitno stoji emocionalna distanca. Bruno uporno pokušava doprijeti do Paule i izražava želju da porade na njihovom bračnom odnosu: „Auf einmal hat man Massen von Zeit. / Lass uns doch mal wieder. / Nur wir beide / Kajak fahren auf der Spree<sup>59</sup>“ (Hilling, 2020, str. 30), no njegovi su napori uzaludni jer Paula govori Bruni da ga jedno vrijeme više uopće ne želi vidjeti, što ukazuje na to da u njihovom odnosu dolazi do daljnjeg razdora.

Situaciju daljnje pogoršava uplitanje Melanie, koja je skrivila nesreću, i Sybille koja je stupila s njom u kontakt, ističući kako je to učinila zbog Brune. Kao znak isprike, Melanie želi Bruni i Pauli ustupiti kuću na Baltičkom moru koju je iznajmila, ali u koju zbog odlaska u Vijetnam više ne može otići. Sybillina prisutnost i uplitanje u obiteljsku situaciju može se promatrati kroz prizmu triangulacijskih trijadnih odnosa u kojima se u emocionalni dijadni sustav uvodi treća osoba u kojoj jedan od partnera traži saveznika (Janković, 1996). Premda načelno u Sybille traži podršku, u ovom je slučaju Bruno zgrožen njezinim postupkom i naziva je psihopatkinjom te joj govori da je se situacija sa Zippom uopće ne tiče. Međutim, Bruno tu situaciju nakon nekog vremena vidi kao priliku da učini nešto za Paulu, stoga joj nudi ključeve kuće kako bi se otišla odmoriti. Iako Paula isprva također burno reagira, naposljetku odlazi tamo i nakon nekoliko dana upoznaje Melanienu djevojku Coco koja dolazi na odmor ne znajući da i Paula boravi u kući. Unatoč tome što Paula isprva odbija njezino društvo i želi da je Coco ostavi na miru, nakon što sazna da je Coco trudna, ipak počinje komunicirati s njom:

**Paula** Am vierzehnten Juli um halb sieben kam Zippo ins Wohnzimmer. / Ich geh schlafen. Hat er gesagt. / Verstehst du. / Ich geh schlafen. / Um halb sieben. / Das gab s noch nie vorher. / Verstehst du [...] Das passt alles zusammen.

---

<sup>57</sup> Napokon vrijeme za nas.

<sup>58</sup> Kod kuće je netko tko me treba.

<sup>59</sup> Odjednom imaš gomilu vremena. / Hajmo opet. / Samo ti i ja / Kajakom po rijeci Spree.



**Coco** Nichts passt zusammen. / Zippo ist am fünfzehnten gestorben. / Am vierzehnten Juli um kurz vor sieben. / Als Zippo müde war. / Nicht tot. / Hat Melanie versucht meine Eierstöcke mit einer Pumpe zu befruchten. / Zum neunten Mal. / Zum ersten Mal erfolgreich. / Hurra. / Das hab ich mir so gewünscht. [...] Nicht Melanie. [...] Nur ich. / Ich Idiot. / Ich hab vergessen ihren Nacken zu küssen.

**Paula** Machen wir uns nichts vor.

**Coco** Nichts passt zusammen.

**Paula** Du trägst mein Kind im Bauch<sup>60</sup>. (Hilling, 2020, str. 70)

Iz navedenog je citata vidljivo da se Coco osjeća krivom što je htjela dijete unatoč tome što je bila svjesna da Melanie nije istog mišljenja, no Paula njezinu trudnoću vidi kao dar jer smatra da je dijete koje nosi Coco na neki način Zippova reinkarnacija, odnosno vjeruje da je dijete zapravo njezino, što se također može tumačiti kao izbjegavanje vlastitih problema uz pomoć eskapizma, a u ovom slučaju i potpunog potiskivanja činjenice da sina više nema. Nakon toga Paula pokušava zavesti Coco, što joj i uspijeva te se njih dvije upuštaju u aferu. Iako djeluje kao da su Paula i Coco ostvarile poveznicu, jasno je da je Paula u Coco traži utjehu zbog smrti sina, što potvrđuje i njihov kasniji razgovor u kojem Paula moli Coco da se ne vraća kući, već ostane s njom u kući na Baltičkom moru, no Coco joj iskazuje kako zna da Paula želi samo dijete, a ne i nju, posebice jer cijelo vrijeme djeluje izuzetno distancirano. Paulini se postupci, osim kroz prizmu eskapizma, mogu promatrati kao vid traženja podrške i rekreiranja obitelji s obzirom na to da je postojeći sustav u raspadu.

Za vrijeme Paulinog boravka na Baltičkom moru Bruno provodi vrijeme u stanu, smišljajući scenarij i provodeći vrijeme u Zippovoj sobi igrajući se njegovim igračkama. U posjet mu dolazi Sybille pred kojom se prisjeća sina, odnosno toga kako je dobio ime, ali i toga da ga je ponekad strašno živcirao s jednom igračkom: „Ich wollte ihn schlagen weil das Geräusch mich einfach. / Klick Klick klick. / Ganz leise. Regelmäßig. / Ich wollte den Würfel wegreißen aus seiner Hand. /

---

<sup>60</sup> **Paula** Četrnaestog srpnja u pola sedam, Zippo je došao u dnevni boravak. / Idem spavati, rekao je. / Razumiješ. / Idem spavati. / U pola sedam. / To se nikad prije nije dogodilo. / Razumiješ [...] Sve se to slaže.

**Coco** Ništa se ne slaže. / Zippo je umro petnaestog. / Četrnaestog srpnja, malo prije sedam. / Kad je Zippo bio umoran. / Ne mrtav. / Melanie je pokušala oploditi moje jajnike. / Deveti put. / Prvi put uspješno. / Hura. / To sam ja jako željela. [...] Ne Melanie. [...] Samo ja. / Ja budala. / Zaboravila sam poljubiti joj vrat.

**Paula** Ne zavaravajmo se.

**Coco** Ništa se ne slaže.

**Paula** Ti nosiš moje dijete u truhu.

In sein Gesicht pressen. / Und alles. Alles weil ich dachte ich werd wahnsinnig bei dem Geräusch<sup>61</sup>“ (ibid., str. 52). Iz ovog je citata vidljivo da je Bruni sinovo ponašanje znalo uzrokovati frustraciju i bijes, što se ujedno može promatrati i kao jedan od uzroka bračne krize s obzirom na to da roditeljstvo, odnosno preuzimanje obveza, može biti okidač za sukobe unutar obitelji (Britvić, 2010), a samim time se Brunina veza sa Sybille može tumačiti kao način izbjegavanja problema i liječenje dosade novim poticajem (Fromm, 1986e). Bruno se ni sa svježe proživljenom traumom ne nosi na adekvatan način, već sa Sybille, na njezin zahtjev odlazi na vožnju kajakom, iako je upravo tu aktivnost predložio Pauli u želji da obnovi njihov bračni odnos, što ukazuje na submisivnost i pasivnost njegova karakera. Sybille počinje inzistirati na tome da Bruno Pauli kaže da su u ljubavnom odnosu i da bira Sybille, no on to ne želi učiniti: „Nicht jetzt. Noch nicht. / Sie braucht jetzt. / Gerade jetzt. / Jemanden. / Mich<sup>62</sup>“ (Hilling, 2020, str. 85). Vidljivo je da se Bruno bori sa željom da ostvari vezu s novom ženom, ali i željom da bude utjeha i podrška supruzi, zbog čega odgađa razgovor s njom. Njegova se nevoljkost, doduše, može tumačiti i kao znak kukavičluka i nemogućnosti donošenja odluke i nošenja s posljedicama iste, što dodatno govori u prilogu njegovom pasivnom karakteru koji se može povezati s Frommovom primalačkom neproduktivnom karakternom orijentaciju koja podrazumijeva pokornost i ovisnost o autoritetu (Fromm, 1986d). Iako se Sybille ne može promatrati kao autoritet u smislu objektivnog posjedovanja moći nad Brunom, upravo njegova submisivnost govori u prilog tome da je doživljava kao autoritet koji umjesto njega donosi, ponekad i važne, odluke. Osim prethodnih primjera u kojima Sybille utječe na Brunine odluke i iskorištava ga za ispunjenje vlastitih hirova, Sybille također sugerira Bruni da sve Zippove stvari kategorizira i donira nekome, što on naposljetku i čini bez usuglašavanja odluke s Paulom.

Paula po povratku kući zatječe Brunu u Zippovoj sobi kako razvrstava njegove stvari. Unatoč tome što isprva djeluje uzrujano, Paula vrlo brzo počinje djelovati pomireno sa situacijom, ali samo zato što sama vidi drugu svrhu za Zippove stvari:

**Paula** Ich hab jemand kennen gelernt. [...] Coco. / Heißt sie. Corinna. [...] Die kann das alles gebrauchen.

**Bruno** Du meinst alles.

---

<sup>61</sup> Htio sam ga udariti jer me taj zvuk jednostavno. / Klik, klik, klik. / Potpuno tiho. Redovito. / Htio sam mu oteti kocku iz ruke. / Prisloniti je na njegovo lice. / I sve. Samo zato što sam mislio da ću poludjeti zbog tog zvuka.

<sup>62</sup> Ne sad. Još ne. / Sad joj treba. / Baš sad. / Netko. / Ja.

*Paula meint alles.*

**Paula** Mach ein Arbeitszimmer draus.

**Bruno** Aus Zippos Zimmer.

**Paula** Zippo ist weg. [...] Zippo ist ganz woanders nicht hier. [...] Dein Drehbuch. / Schreib s hier<sup>63</sup>. (Hilling, 2020, str. 92)

Paulini i Brunini izvanbračni odnosi govore u prilog tome da njihova obitelj pripada nepovezanom tipu obitelji koji karakteriziraju slabe veze i traženje povezanosti izvan vlastite obitelji, ali i emocionalno narušenom tipu jer za probleme koji nastaju nikad ne nalaze rješenja (Wagner Jakab, 2008). Njihov se sustav obitelji u potpunosti počinje raspadati jer je Paula odlučila zatvoriti poglavlje s Brunom s obzirom na to da od njihove obitelji više ništa nije preostalo, što zbog gubitka sina, što zbog Brunine afere koja je već i prije smrti sina nagrizla njihov odnos. S druge strane, Bruno ne želi odustati od njihovog braka, zbog čega kasnije i raskida sa Sybille, te priznaje Pauli da želi spavati s njom, no ona ga odbija. Shvativši da ona više ne želi ništa s njim, već da se želi iseliti, naći posao i novi stan, Bruno joj otkriva da je saznao da si je Zippo prije smrti kupio perec i uspio odgristi komad, time želeći ublažiti njezinu grižnju savjesti što mu nije dala novac za perec. Paula je sad, kako otvoreno govori Bruni, u potpunosti orijentirana na trudnu Coco s kojom pod svaku cijenu želi uspostaviti novu zajednicu, stoga odlučuje Coco pokloniti sve Zippove stvari koje spakirane u kutijama šalje u njezin stan. Međutim, i njezin pokušaj novog početka biva osuđen na propast jer se u raspletu drame saznaje da Coco ima spontani pobačaj, zbog čega Paula preispituje svoju odluku: „Coco. / Bist du da. / Hier Paula. / Das tut mir leid. / Die Kisten. / Vergiss die Kisten. / Das alles. / Du bist wirklich. / Also Coco. / Können wir nicht. / Wir beide<sup>64</sup>“ (Hilling, 2020, str. 92). Iz ovog je citata jasno da je Coco doista bila u pravu kad je rekla da je Pauli stalo isključivo do djeteta, što se može tumačiti i kao obrambeni mehanizam potiskivanja zbog nemogućnosti suočavanja sa stvarnošću, odnosno s traumom koja joj se dogodila.

---

<sup>63</sup> **Paula:** Upoznala sam nekoga. [...] Coco. / Tako se zove. Corinna. [...] Ona to sve može iskoristiti.

**Bruno:** Misliš sve?

**Paula:** Mislim sve.

**Paula:** Pretvori ovu sobu u radnu.

**Bruno:** Zippovu sobu.

**Paula:** Zippa nema. [...] Zippo je sasvim drugdje, nije ovdje. [...] Tvoj scenarij. / Napiši ga ovdje

<sup>64</sup> Coco. / Jesi li tu. / Ovdje Paula. / Žao mi je. / Kutije. / Zaboravi na kutije. / Sve to. / Ti si stvarno. / Dakle, Coco. / Ne možemo. / Mi.

Kriza obitelji u drami *Monsoon* Anje Hilling može se promatrati na dvije razine – najprije kroz krizu braka čiji je uzrok, ali potencijalno i posljedica, Brunina izvanbračna afera sa Sybille koja narušava njegov odnos sa suprugom Paulom koja je svjesna suprugove nevjere, a potom i kroz krizu obitelji uzrokovanu automobilskom nesrećom u kojoj je stradao njihov osmogodišnji sin Zippo. Iako je razvidno da već i prije same nesreće u obitelji ne postoji kvalitetna komunikacija, ali ni stabilnost i zajedništvo, situacija se uslijed smrti djeteta samo pogoršava subverzivnim stavom likova prema krizi. Unatoč tome što Bruno ulaže određeni napor u popravak odnosa s Paulom, zbog čega ga se može promatrati i kao donekle aktivnog lika, njegov je trud produkt grižnje savjesti koju osjeća zbog neprisutnosti u zajednici vlastite obitelji. Osim toga, valja istaknuti kako on, kao i Paula, koristi eskapizam kao način izbjegavanja suočavanja sa svježom traumom, pa tako odlazi s ljubavnicom na putovanja i pokušava se vratiti poslu. S druge strane, Paula pokušava napraviti potpuni zaokret u vlastitom životu i potpuno zatrti tragove svoje dosadašnje obitelji upuštajući se u vezu s trudnom Cocom čije dijete vidi kao reinkarnaciju vlastitog umrlog sina. Budući da njezina iluzija o novoj sretnoj obitelji biva razbijena zbog Cocominog spontanog pobačaja i gubitka djeteta, Paula odustaje od ostvarenja odnosa s Cocom. Može se reći da drama ukazuje na to da obitelj kao institucija prestaje biti mjesto podrške i sigurnosti, ali i na to da je sustav obitelji krhak te se često na prve znakove problema počinje nepovratno raspadati. Drama također odražava društvo u kojem se njeguju površni i instrumentalni odnosi, bilo unutar ili izvan sustava obitelji, kao i dehumanizirane odnose u kojima vlada otuđenost, nedostatak povezanosti i komunikacije, ali i prevladavanje eskapističkog umjesto konstruktivnog rješavanja problema. Navedeni su problemi neupitno prisutni u drami čiji ishod rezultira raspadom sustava, kako zbog činjenice da Zippo strada zbog čega dolazi do raspada nuklearne obitelji, tako i zbog nemogućnosti Paula i Brune da nadvladaju traumu i pokušaju poraditi na vlastitom odnosu umjesto traženja utjehe u osobama izvan sustava obitelji koje im služe isključivo kao bijeg od nepodnošljive stvarnosti.

### **3.4 Marius von Mayenburg: *Das kalte Kind***

Marius von Mayenburg (1972., München) jedan je od najuspješnijih suvremenih njemačkih dramatičara čemu u prilog govori činjenica da su njegove drame prevedene na više od trideset svjetskih jezika i izvođene po cijelom svijetu. Za svoju je prvu dramu *Feuergesicht* 1997. godine

dobio nagradu Kleist za mlade dramatičare te sljedeće godine nagradu Frankfurtske zaklade autora (*Preis der Frankfurter Autorenstiftung*), dok je 1999. godine u kazališnom časopisu *Theater heute* proglašen najboljim mladim autorom sezone. Dramu *Das kalte Kind* napisao je 2001. godine te je ona sljedeće godine praizvedena u kazalištu Schaubühne am Lehniner Platz u Berlinu. Vanjska kompozicija podijeljena je u tri scene čija je dramska radnja u ekspozicijskom dijelu smještena u kafiću u kojem se nalaze svi likovi u drami. Premda je iz same radnje jasno da se ona odvija na različitim mjestima, mjesta nisu eksplicitno navedena, već se iz same radnje, dijaloga ili didaskalija može naslutiti da se likovi, primjerice, nalaze u parku ili avionu. Tek se na vrhuncu radnje likovi ponovno susreću u kući Johanna i Lene gdje dolazi i do dramskog raspleta. Uzevši u obzir da je radnja drame fragmentarna te da nema trojnog jedinstva – mjesta, vremena i radnje – može se zaključiti da je riječ o otvorenom tipu drame. Von Mayenburg u fokus drame stavlja tri disfunkcionalne nuklearne obitelji – članovi prve obitelji su Silke, Werner i njihovo Hladno dijete (*das kalte Kind*) koje se zove Nina, članovi druge obitelji su Tata (*Vati*), Mama (*Mutti*) i njihove dvije kćeri Lena i Tine, dok se treća obitelj čiji su članovi Johann, Lena i njihovo dijete formira za vrijeme trajanja radnje drame. Uz navedene se likove pojavljuje i Henning, ekshibicionist koji nakon dugogodišnje „karijere“ u provincijama dolazi u središte metropole gdje se priprema za eksponiranje u ženskom toaletu kafića *Polygam*<sup>65</sup> u kojem se na početku dramske radnje nalaze svi prethodno spomenuti likovi. U fokusu ove analize nalazit će se međusobni odnosi članova triju obitelji i krize koje ih pogađaju, kao i načini na koji se nose s njima. Sve se tri obitelji mogu istovremeno svrstati u nepovezani i emocionalno narušeni tip u kojem vladaju simetrični dijadni odnosi s obzirom na to da su njihove obiteljske veze slabe, da u odnosima vlada bračno nezadovoljstvo zbog čega se poveznica obično traži s nekom trećom osobom izvan obiteljskog sustava, ali i da unutar sustava obitelji postoje neriješeni problemi koji često eskaliraju u sukob, ali se nikad ne rješavaju (Janković, 1996; Wagner Jakab, 2008).

Kao prva disfunkcionalna obitelj ističe se ona čiji su članovi Silke, Werner i njihova kći Nina. Njihova disfunkcionalnost ogleda se u neprestanim sukobima čiji je uzrok (ne)briga o djetetu. Naime, u obitelji Werner preuzima zadatak skrbi o djetetu, što ukazuje na suvremeni društveni kontekst u kojem dolazi do promjene u tradicionalnom poimanju uloga, pri čemu su očevi sve češće

---

<sup>65</sup> Prijevod naziva kafića glasi „Poligamni“, što u kontekstu ove drame, ali i društva općenito, može ironizirati tendenciju stupanja u odnos s više partnera unatoč tome što se osobe nalaze u zakonitim brakovima samo s jednom osobom.

uključeni u preuzimanje brige o djeci (Britvić, 2010). Međutim, dok Werner iskazuje posvećenost djetetu, Silke ne pokazuje nimalo interesa za dobrobit kćeri. Njezino ponašanje može se okarakterizirati kao egoistično i samozadovoljno, pa tako ona najveću pozornost pridaje uživanju u alkoholu, neprekidnom tračanju i zaokupljenosti romantičnih odnosa drugih parova (Petrović-Ziemer, 2016, str. 116). U potpunosti zaokupljena sobom i svojim maštarijama, Silke ne pridaje nikakvu pozornost djetetu koje se smrzava (von Mayenburg, 2002, str. 11), a ni Werneru koji je na taj problem upozorava. Naprotiv, ona mu zamjera što ne obraća pažnju na nju nego je u potpunosti usredotočen na Ninu: „Du schaust nur in den Kinderwagen. [...] Ständig. Als ob da drin ein Fernseher läuft. [...] Nicht mal, wenn du mit mir sprichst, ziehst du den Kopf aus dem Kinderwagen. Du bist fixiert“<sup>66</sup> (ibid., str. 13). Budući da ne uspijeva doprijeti do Wenera i postići svoj cilj da obrati pozornost na nju, Silke po djetetu prolijeva pivo. Unatoč Wernerovoj preneraženosti i iskazivanju negodovanja, Silke ne vidi ništa sporno u svom postupku, već ga opravdava time da druge majke znaju baciti cijelu čašu u kolica ili čak staviti dijete u perilicu rublja kad im je puna pelena. Uzrok njezine hladnoće i antagonizma prema djetetu može se kriti u tome što Ninu doživljava kao konkurenciju, odnosno prijetnju svojoj taštini, što potvrđuje san koji prepričava Werneru:

SILKE Letzte Nacht hat mich meine Tochter mitgenommen zur Preisverleihung. Nina trägt hohe Schuhe und bleibt stehen auf dem roten Teppich, ihre Haare sind aus Seide und schimmern golden im Scheinwerferlicht, von allen Seiten blitzt es grell durch ihr silbernes Kleid, und alle Fans und Journalisten fragen sich, ob sie eine Unterhose trägt oder nicht. [...] Ich halte mich dezent hinter ihr, und ich seh mich im Fernsehen und tauch noch ein Tortilla-Chip in die Sauce, und ich staune, ich seh ja richtig gut aus, mein Gesicht ist wirklich hübsch, ich wußte gar nicht, daß mein Gesicht so hübsch ist, viel hübscher als das von Nina, wo ist die übrigens? Und mir wird klar, das kann gar nicht ich sein, so hübsch bin ich nicht. [...] Meine Nasenflügel sind sonst nicht so flach, aber dann fällt mir ein, daß ich ja die Operation hab machen lassen, die war anscheinend ihr Geld wert, und ich seh genauer hin und erschrecke, und die Chipstüte rutscht aus meiner Hand: Mein halbes Gesicht ist weggenäht, und aus der anderen Hälfte stiere ich raus mit einem panischen Augapfel ohne Augenlid<sup>67</sup>. (ibid., str. 16)

---

<sup>66</sup> Gledaš samo u kolica. [...] Stalno. Kao da unutra radi televizor. [...] Čak ni kad razgovaraš sa mnom, ne podižeš pogled s kolica. Fiksiran si.

<sup>67</sup> SILKE Prošle me noći moja kći pvela na dodjelu nagrada. Nina nosi visoke štikle i stoji na crvenom tepihu, njena je kosa svilena i ima zlaćani sjaj pod svjetlima reflektora, sa svih strana bljeskovi prolaze kroz njenu srebrnu haljinu,

Iz ovog se konkretnog primjera Silkeina sna može zaključiti da Silke ima iskrivljenu sliku o sebi koja proizlazi iz nesigurnosti koju osjeća zbog nedostatka Wernerove pažnje, odnosno preusmjerenja njegove pažnje na kći Ninu, stoga je Silke, unatoč tome što je dijete, vidi kao potencijalnu prijetnju. Silkeina nesigurnost dolazi i do izražaja zbog već spomenute preokupacije drugim ženama i njihovim odnosima s muškarcima, što dovodi do zaključka da ispunjenost osjeća isključivo kad se sama osjeća kao objekt požude. Kod Wenera je također prisutno bračno nezadovoljstvo, a ponekad i nesigurnost koje i iskazuje gubitkom strpljenja u razgovoru sa Silke: „Irgendwann ruf ich die Psychiatrie, und dann holen sie dich mit einer Zwangsjacke und behandeln dich mit Elektroschocks<sup>68</sup>“ (von Mayenburg, 2002, str. 17), ali i predbacivanjem što više nisu intimni: „Du schläfst nicht mehr mit mir, weil ich nach vollgekackter Windel stinke, so ist das doch<sup>69</sup>“ (ibid., str. 34). Neprivlačnost koju Silke osjeća prema Werneru, kao i njezina tendencija da mašta o drugim, snažnim muškarcima može se povezati s konceptom hegemonijskog maskuliniteta (*hegemonic masculinity*), odnosno idealiziranog prikazivanja muškaraca u skladu sa stereotipnim, predodređenim rodnim karakteristikama, što se najbolje može oprijemiti konceptom takozvanog mačo muškarca (O'Brien, 2021, str. 7-11). U taj se stereotip uklapa Johann kojim je Silke opčarana i neprestano želi biti u njegovoj blizini, a saznaje se kako bi on zapravo mogao biti i biološki otac Silkeina djeteta (von Mayenburg, 2002, str. 38). Odnos s Johannom može se promatrati kroz prizmu eskapizma, odnosno izbjegavanja rješavanja problema i liječenja dosadne novim poticajima (Fromm, 1986e), što ukazuje na to da u bračnom odnosu između Wenera i Silke izostaje emocionalna potpora, toplina i ljubav. Dok s jedne strane Silke Johanna obasipa pažnjom i pokušava mu se na sve načine dodvoriti, Wenera neprestano potkopava i izvrgava ruglu, kako nasamo, tako i pred drugima: „Hab ich dich blamiert? Bin ich so grauenhaft peinlich? Kann man sich nicht auf die Straße trauen mit mir? [...] Was denn? Kannst du mal einen graden Satz sagen? [...] Dann halt die Schnauze, wenn ich rede<sup>70</sup>“ (ibid., str. 51). Može se zaključiti da se bračni odnos Wenera i Silke uklapa u koncept bračnog odnosa u raskoraku koji podrazumijeva neravnomjerno

---

a svi obožavatelji i novinari pitaju se nosi li donje rublje ili ne. [...] Diskretno stojim iza nje, gledam se na televiziji, umočim još jedan tortilja čips u umak i divim se, izgledam zaista dobro, moje lice je stvarno lijepo, nisam znala da mi lice tako dobro izgleda, puno je ljepše nego Ninino, gdje je ona uopće? I shvatim, to sigurno nisam ja, nisam tako lijepa. [...] Moje nosnice obično nisu tako ravne, ali onda mi padne na pamet da sam se podvrgla operaciji, očito se isplatila, pogledam pažljivije i prestrašim se, a vrećica čipsa mi izleti iz ruke: pola mog lica je zašiveno, a panično gledam s okom bez kapka.

<sup>68</sup> U nekom ću trenutku nazvati psihijatriju, i oni će doći po tebe s luđačkom košuljom i liječiti te elektrošokovima.

<sup>69</sup> Ti više ne spavaš sa mnom jer smrdim po punoj peleni, zar ne?

<sup>70</sup> Jesam te osramotila? Jesam li toliko grozno sramotna? Ne možeš hodati sa mnom ulicom? [...] Što je sad? Možeš li izreći jednu normalnu rečenicu? [...] Onda šuti kad govorim.

raspoređene odnose moći, odnosno potisnutu individualnost i izbjegavanje sukoba jednog partnera koji neprestano submisivno popušta drugom, dominantnom partneru (Štalekar, 2010). Osim spomenutog primjera, Silke omogućuje i drugima da ponižavaju Wenera, pa tako Johannu bespogovorno dopušta da je dodiruje po grudima, čak ga navodeći gdje da je dodiruje, a potom gotovo hipnotizirana odlazi s njim u spavaću sobu te se nakon nekog vremena vraća i kratko izjavljuje: „Werner, wollen wir gehen? Johann sagt, er ist jetzt fertig mit mir<sup>71</sup>“ (von Mayenburg, 2002, str. 59). Johann na taj način ostvaruje nadmoć nad Wenerom kojeg smatra inferiornim u odnosu na sebe te preispituje njegovu muškost, što govori u prilog tome da se muškarci često nalaze pod povećalom i da se procjenjuje uklapa li se njihova muškost u koncept hegemonijskog maskuliniteta (O’Brien, 2021, str. 11).

Osim što je brak Wenera i Silke neupitno u krizi, unoseći postdramski element začudnosti, von Mayenburg preokretom dramske radnje ukazuje na to da sustav njihove obitelji potresa daleko veća kriza:

SILKE Unser Kind. Was gibts da zu füttern? Dieser Gegenstand. Das ist ja gar kein Kind, schau dir das an. *Sie zieht Nina an einem Bein aus dem Wagen.* Das ist eine Puppe. [...] Du schiebst die ganze Zeit einen Puppenwagen mit dir rum. Findest du das nicht bedenklich?

WERNER Das ist keine Puppe, das ist unser Kind.

SILKE Ein Puppenkind. Schau. Sie reißt der Puppe ein Bein aus. Puppenbein. Sie reißt der Puppe einen Arm aus. Puppenarm. Sie reißt der Puppe den Kopf ab. Sowa ist kein Kind, das ist Kinderkram. Und ich scheiß drauf. *Sie schmeißt die Puppenteile weg.*<sup>72</sup>  
(von Mayenburg, 2002, str. 54-55)

Ovaj citat donosi svojevrsnu točku preokreta koja doprinosi mogućoj drugačijoj interpretaciji uzroka krize unutar sustava ove obitelji, no s obzirom na to da događaj ne biva dodatno pojašnjen, dijalog je u potpunosti otvoren interpretaciji čitatelja. Budući da Silke otkriva kako je dijete u kolicima zapravo lutka, može se tumačiti da je Nina zapravo mrtva te da se njezini roditelji na

---

<sup>71</sup> Werner, hoćemo ići? Johann kaže da je sad gotov sa mnom.

<sup>72</sup> SILKE Naše dijete. Što bismo mu trebali dati za jesti? Ovaj predmet. Pa to uopće nije dijete, pogledaj ovo. *Izvlači Ninu za jednu nogu iz kolica.* To je lutka. [...] Cijelo vrijeme guraš oko sebe kolica s lutkom. Zar ti to nije čudno?

WERNER To nije lutka, to je naše dijete.

SILKE Dijete lutka. Pogledaj. *Istrgne lutki jednu nogu.* Nogu lutka. *Istrgne lutki ruku.* Ruka lutke. *Istrgne lutki glavu.* To nije dijete, to su dječje igre. A mene nije briga. *Baca dijelove lutke.*



različite načine nose s gubitkom djeteta. Dok Silke s jedne strane pokušava nastaviti sa životom ili utopiti tugu i krivnju u alkoholu i drugim muškarcima odnosno aferama, Werner antropomorfizira lutku, ophodeći se s njom kao da je živa, što se može promatrati kao mehanizam nošenja s traumom. Uzevši u obzir Wernerovo opetovano naglašavanje da je Nini hladno i da se smrzava, ali i sam naslov drame, jedno je moguće tumačenje da je Nina zapravo umrla od pothlađenosti, koja može biti rezultat nesretnog slučaja ili roditeljskog nemara, stoga Werner sad pokušava lutki pružiti ono što nije uspio stvarnoj Nini. Još je jedna moguća interpretacija da par uopće ne može, ili da Silke ne želi, imati djecu, pa Werner zbog čežnje za djetetom gubi razum, a Silke više ne želi hraniti njegove deluzije, stoga razotkriva stvari kakvima one jesu, bilo iz nakupljenog bijesa ili želje da se Werner osvijesti i suoči s problemom.

Kao sušta suprotnost Wernerovoj toplini i netipičnoj muškosti suprotstavlja se Tata (*Vati*) druge disfunkcionalne obitelji koji utjelovljuje očinski koncept ulaganja u budućnost svoje djece i postavljanja visokih moralnih standarda kao primarne obveze, pri čemu nema prostora za iskazivanje emocija (Petrović-Ziemer, 2016, str. 116). Uvid u dinamiku odnosa između članova druge obitelji dobiva se susretom Mame, Tate, sestre Tine s Lenom u kafiću *Polygam*. Već je iz prve interakcije između oca i Lene jasno kako Tata uopće nije upućen u Lenin život jer je pita što studira, pri čemu Mama preuzima ulogu medijatora, prividno podsjećajući oca na to da zna što Lena studira. Otac s neodobravanjem i osudom gleda na kćerin izbor fakulteta, ismijavajući pritom ozbiljnost njezinog studija. ali i da ne odobrava njezin izbor studija: „VATI Und da lernst du dann, wie man Ägypter wird? Nein? [...] Aber wie man eine Ägypterin wird, wie man ihn verführt, so einen arabischen Ägypter? Das ist natürlich völliger Unsinn, entschuldige. Ich höre dir zu<sup>73</sup>“ (von Mayenburg, 2002, str. 12). Ironično je kako nakon iznošenja svih netočnih i neinformiranih pretpostavki, Tata ističe da sluša što kći ima za reći. Njegova se komunikacija može okarakterizirati kao izravna komunikacija koja prelazi u bezobzirnost, ali i nepostojanje razumijevanja (Janković, 1996). Lenin sarkastični odgovor: „Ich lerne ausschließlich, wie man sie fickt, die Ägypter, möglichst viele, weil sie ja arabisch sind und einen Harem haben<sup>74</sup>“ (von Mayenburg, 2002, str. 12) ukazuje na dozu prkosa i provokacije zbog očevog neodobravanja, što naglašava Leninu distanciranost od oca i pokušaj iskazivanja vlastite autonomije naspram očevog autoriteta. Iako

---

<sup>73</sup> TATA I tamo učiš kako postati Egipćanka? Ne? [...] Ali kako postati Egipćanka, kak ga zavesti, tog arapskog Egipćanina? To naravno nema smisla, oprosti. Slušam te.

<sup>74</sup> Isključivo učim kako ih se jebe, što više Egipćana, jer su Arapi i imaju harem.

Mama isprva djeluje ravnopravno s Tatom, jasno je da se ona, kao i kći Tine, pokorava ocu kao autoritetu, pri čemu obje naglašavaju kako bi Lena trebala iskazati više poštovanja prema ocu. Da Tata ne poštuje Leninu autonomiju i njezine izbore pokazuje i to da joj govori kako se ne snalazi s novcem i da je rastrošna te joj govori kako ne može očekivati da će naslijediti njegov novac jer ga namjerava potrošiti isključivo za vlastitog života, zbog čega joj je dogovorio razgovor za administrativni posao u tvrtki za higijenske proizvode. U prilog njegovom autoritetu u obitelji govori i činjenica da od nje očekuje da prihvati ponudu te svoju gestu smatra uslugom Leni: „Für dich ohne Ausbildung ist das eine echte Gelegenheit. Du wirst mir keine Schande machen und ihn morgen anrufen<sup>75</sup>“ (ibid., str. 18). Mama i sestra ponovno staju na očevu stranu i nastoje je nagnati da zahvali ocu što je riskirao svoj posao zbog nje, premda Lena to ni u jednom trenutku nije tražila. Valja istaknuti kako je sestra Tine očeva miljenica koja svoj status pokušava zadržati pod svaku cijenu, ne prežući pred tim da potkopava sestru, što je vidljivo kad na očeve pokude na račun Leninog lošeg upravljanja novcem Tine ističe vlastitu sposobnost kako bi ipak ostala u utrci za nasljedstvo: „Aber ich. Ich kann umgehn mit dem Geld, ich habe ein Konto, das tast ich nicht an, seit der Konfirmation, ich habe Zinsen“ (ibid., str. 18). Očevo je favoriziranje Tine vidljivo iz situacije kad Mama uoči da Henning promatra Lenu, no Tata jasno daje do znanja da ne vjeruje da bi to mogao biti slučaj:

MUTTI Lena. Der Mensch an der Bar starrt dich an.

VATI Der meint sicher die Tine. [...] Die Lena meint er jedenfalls unter Garantie nicht.

MUTTI Vati, sei nicht garstig.

VATI War das garstig? Ich hab das nicht gesagt, um dich zu kränken, Lena, das war ganz ohne Ironie. [...] Ist das dein Freund, der Mensch an der Bar? [...]

LENA Ich kenn ihn nicht.

VATI Das hab ich gehört, daß man heute anonymen Sex lieber mag.<sup>76</sup> (ibid., str. 10)

---

<sup>75</sup> Za tebe neobrazovanu, to je prava prilika. Nećeš me osramotiti i nazvat ćeš ga sutra.

<sup>76</sup> MAMA Lena. Čovjek za šankom bulji u tebe.

TATA Sigurno bulji u Tinu. [...] U svakom slučaju, definitivno ne gleda Lenu.

MAJKA Tata, ne budi zločest.

TATA Je li to bilo zločesto? Nisam to mislio kao uvredu, Lena, bilo je potpuno bez ironije. [...] Je li to tvoj prijatelj, osoba za šankom? [...]

LENA Ne poznajem ga.

TATA Čuo sam da ljudi danas više vole anonimni seks

Očevo je ponašanje omalovažavajuće i implicira da Lena, za razliku od sestre Tine, ni u kojem slučaju ne bi mogla biti privlačna. Osim toga, Tata donosi zaključke o Leninim seksualnim navikama bez da je uopće pita o istinitosti vlastitih pretpostavki, što ukazuje na to da kći doživljava kao promiskuitetnu. Očeva se ljubav može definirati kao uvjetna, odnosno ljubav u kojoj je neposlušnost najveći grijeh te koja funkcionira pod načelom da će dijete biti voljeno i da će ljubav zaslužiti samo ako ispunjava predodređena očekivanja (Fromm, 1986f, str. 43), što u slučaju ove drame polazi za rukom samo Tine. Međutim, očeva percepcija obje kćeri biva dovedena u pitanje kad Lenu u toaletu pokuša napasti ekshibicionist Henning od kojeg je spasi Johann, za kojeg se nedugo nakon toga i uda, dok se Tine upušta u zavođenje, a može se reći i napastovanje Henninga s kojim tijekom drame nastavlja biti u pervertiranom seksualnom odnosu.

Unatoč tome što se iz prethodnih primjera čini da Mama podržava oca u njegovim odlukama, njihov odnos također nije idealan, što se otkriva tek nakon smrti oca. Naime, kad Mama donese očev pepeo kćerima, otkriva se kako ga uopće nije voljela: „Ein Dreck war er. [...] Eine Pest. [...] Erst auf dem Rückweg war ich auf der Wache und hab gemeldet, daß er tot ist. Jetzt wünsche ich, ich hätte noch einen Mann, damit sich solch ein Erlebnis in meinem Leben wiederholt<sup>77</sup>“ (von Mayenburg, 2002, str. 50, 52). Premda Tine pripisuje majčinu izjavu šoku i tuzi zbog smrti muža, Mama ni u jednom času ne opovrgava svoju izjavu, što ukazuje na to da njihov bračni odnos zapravo nije bio idealan i da je Mama sretna što više ne mora trpjeti Tatin autoritet i živjeti prema njegovim pravilima. Kao i u slučaju prve obitelji, bračni se odnos Mame i Tate može promatrati kroz koncept bračnog odnosa u raskoraku, što će biti slučaj i u sljedećoj analiziranoj obitelji u ovoj drami.

Posljednja disfunkcionalna obitelj oblikuje se tijekom radnje drame, a njezini su članovi Lena i Johann koji naprasno stupaju u brak nakon što Johann spasi Lenu od Henninga. Johannova prosidba može se tumačiti kao posljedica raspada odnosa s bivšom djevojkom Melanie koju je namjeravao zaprositi, no ona ga je ostavila, stoga je svoju pažnju preusmjerio na Lenu koju emocionalnom ucjenom prisiljava na brak (ibid., str. 33). Već i prije samog ulaska u brak, jasno je kako između Johanna i Lene vladaju napetosti i problemi u komunikaciji koji su posljedica različitih očekivanja od odnosa. Unatoč tome što Lena smatra da bi komunikacija između njih trebala biti iskrena i

---

<sup>77</sup> Bio je smeće. [...] Nametnik. [...] Tek kad sam se vratila sam otišla na policiju i prijavila da je mrtav. Sad mi je želja da imam još jednog muškarca kako bi se jedno ovakvo iskustvo ponovno dogodilo u mom životu.

otvorena, što pokušava praktimirati iskazivanjem toga da nije spremna na brak, vidljivo je kako u Johannovim to nije moguće. Budući da ju je spasio od Henniga, on smatra da polaže pravo na nju i da je moć u njegovim rukama, što se može promatrati kroz prizmu ispravnosti i tjelesne snage kao izvora moći. Prema Jankoviću (1996), ispravnost kao izvor moći očituje se u tome tko ima veće pravo da bude po njegovom, stoga u ovom slučaju Werner svoju ulogu spasitelja vidi kao legitiman način na kojem temelji svoju moć. Još jedan izvor moći za njega je tjelesna snaga koja se manifestira u fizičkoj zloupotrebi i prisili bračnog partnera, što je kod Wenera posebice vidljivo nakon što on i Lena stupe u brak. Naime, Johann prema Leni uopće ne iskazuje poštovanje, a jednako tako ne mari ni za njezine osjećaje, već je oblikuje prema onome što njemu odgovara, odnosno prema bivšoj djevojci Melanie čijim je imenom opetovano zove. Njegovo se ponašanje ne mijenja čak ni nakon rođenja djeteta, pa tako neprestano viče na nju i naređuje joj unatoč tome što je očito da Lena nije u dobrom stanju. Ona ne uspijeva ostvariti povezanost s Johannom, ali ni s djetetom, što opisuje u sljedećem monologu:

Der Name von meinem Kind fällt mir nicht ein. Kein Mädchen, glaube ich. Detlev, Adolf, Nebukadnezar, was weiß ich. Am Tag, an dem sie es aus meinem Bauch geschnitten haben, hab ich Melanie gesehn. Sie kommt aus einem Laden, mit glatt geföntem Haar und Tüten unterm Arm. Johann erkennt sie, er wird blaß, der Autoschlüssel fällt aus seiner Hand und klirrt auf den Asphalt, sie fährt herum, er streckt die Hand aus, möchte winken, ist zu schwach, sie starrt ihn an, die Züge bleich verzerrt in wilder Panik, dann schreit sie, die Tüten rutschen ihr aus beiden Händen, sie macht zwei Schritte, stolpert, fängt sich mit der Hand am Boden und beginnt zu rennen, der Schrei von einem rasenden, verletzten Tier, sie blickt noch zweimal rückwärts über ihre Schulter, dann ist sie verschwunden. Ich hab das Kind nicht mehr in meinem Bauch gewollt.<sup>78</sup> (ibid., str. 49-50)

Lenina apatija i emocionalna distanca prema suprugu i djetetu mogu se tumačiti kao posljedica suočavanja s istinom da je ona Johannu isključivo zamjena za Melanie koju nije prebolio. Nakon što je svjedočila njegovom pokušaju da se ponovno poveže s Melanie, Lena gubi želju za

---

<sup>78</sup> Ne mogu se sjetiti imena mog djeteta. Mislim da nije djevojčica. Detlev, Adolf, Nabukodonosor, što ja znam. Onog dana kad su ga izrezali iz moga trbuha, vidjela sam Melane. Izlazi iz dućana, isfenirane kose, s vrećicama na ramenu. Johann je prepoznaje, blijed je, ključ automobila mu ispada iz ruke i zveckta po asfaltu, ona se okreće, on pruža ruku, želi mahati, ali je preslab, ona ga gleda, lice blijedo izobličeno u divljoj panici, zatim vrišti, vrećice joj ispadaju iz ruku, napravi dva koraka, spotakne se, uhvati se rukom za tlo i počne trčati, vrišti poput bijesne, ozlijeđene životinje, još se dva puta okrene prema njemu, zatim nestane. Nisam više željela to dijete u svom truhu.

održavanjem sustava obitelji. Posljednji udarac njihovoj obitelji ponovno zadaje Johann kad spava sa Silke, što ukazuje na prisutnost trijadnih triangulacijskih odnosa, kako u sustavu Johannove obitelji, tako i u sustavu Silkeine obitelji. Johannov postupak u Leni izaziva bijes, stoga drama završava kad Lena ubije Johanna koji spava u sobi tako što mu najprije odsječe penis, koji baca u bazen, a potom ga nekoliko puta ubode u trbuh i vrat, zbog čega uopće ne žali, već ističe kako je svijet bolji bez njega. Međutim, na samom kraju Mama Leni pomaže saprati krv s ruku i govori joj kako treba flaster, nakon čega se pojavljuje Johann i izjavljuje: „Komm, Lena, die Gäste sind fort. Gehen wir schlafen<sup>79</sup>“ (ibid., str. 61), čime rasplet drame ukazuje na to da bi Johannovo ubojstvo moglo biti isključivo plod Lenine mašte. Ovakvim preokretom von Mayenburg ponovno uvodi element začudnosti te dovodi u pitanje, kako pouzdanost likova, tako i tijek događaja dramske radnje.

Može se zaključiti kako u drami *Das kalte Kind* Mariusa von Mayenburga disfunkcionalne obitelji pripadaju nepovezanom i emocionalno narušenom tipu obitelji s obzirom na to da među članovima obitelji vlada netrpeljivost te da se sukobi uzrokovani neriješenim problemima neprestano ponavljaju te se za njih niti u jednom času ne nalazi rješenje. U prvaj se obitelji, čiji su članovi Silke i Werner, kao izvor krize javlja nekompatibilan pogled na roditeljske dužnosti, odnosno u Silkeinom slučaju zadovoljavanje vlastitih egoističnih potreba nauštrb obiteljskog života, a u Wernerovom prevelika posvećenost djetetu. Kriza se još više produbljuje Silkeinom aferom s Johannom i saznanjem da djeteta zapravo uopće (više) nema, no unatoč tome likovi se ne suočavaju s vlastitim problemima, već kriza obitelji ostaje na *statusu quo*. Kao uzrok krize u drugoj obitelji mogu se istaknuti nejednaki odnosi moći unutar obitelji te favoriziranje Tine u odnosu na Lenu, što posljedično dovodi do njezinog stupanja u brak s potpunim neznancem kako bi pobjegla od nezdravih obiteljskih odnosa, pri čemu bijeg naposljetku biva neuspješan jer iz krize jednog sustava obitelji prelazi u krizu sustava novonastale obitelji. Kriza u Leninoj novoj obitelji ogleda se u manipulativnom i nasilnom ponašanju supruga Johanna, njegovom varanju Lene, ali i Leninoj nemogućnosti da se poveže s tek rođenim djetetom. Može se reći da kriza i u ove dvije obitelji ostaje na *statusu quo* jer ni u jednom trenutku likovi aktivno ne pristupaju rješavanju problema unutar svojih obitelji, već doprinose razdoru svojim (auto)destruktivnim postupcima. Sam naslov drame zapravo je paradoksalan s obzirom na to da dijete, odnosno djeca, u drami nema gotovo

---

<sup>79</sup> Hajde, Lena, gosti su otišli. Idemo spavati.

nikakvu ulogu, što se može promatrati kroz prizmu kritike društva u kojem odrasle odlikuje visok stupanj hladnoće, nezrelosti i emocionalne invalidnosti, ali i površno pristupanje odnosima i hedonistički pristup životu. Navedeno rezultira zanemarivanjem roditeljskih i obiteljskih uloga, ali i ukazuje na to da obitelj kao institucija prestaje biti mjesto podrške i sigurnosti. Drama tematizira i problem nezrelih, instrumentalnih i patoloških oblika odnosa, pri čemu partneri ne pristupaju rješavanju postojećih problema, već ostaju u brakovima/vezama unatoč tome što su u njima nezadovoljni, ali se istovremeno okreću traženju poveznica izvan postojećeg sustava obitelji kao instant 'rješenju'.

### 3.5 Marius von Mayenburg: *Freie Sicht*

Von Mayenburgova drama *Freie Sicht* praižvedena je 2008. godine u kazalištu Malthouse Theatre u Melbourneu, Australija, a objavljena sljedeće godine. Njegova drama nema klasičnu strukturu, odnosno podjelu na činove i scene, što ukazuje na otvoreni tip dramske forme. Cijela se radnja drame odvija kroz ispreplitanje dijaloga, što je jedna od karakteristika postdramskog kazališta. Još jedan tipičan element je nepostojanje klasičnih dramskih likova – likovi se u drami pojavljuju kao jedan identitet koji von Mayenburg naziva Rojem (*ein Schwarm*) koji predstavlja skupinu odraslih ljudi te na samom kraju jednu individuu, odnosno desetogodišnju djevojčicu koja je središnji lik drame iako se monologom pojavljuje na samome kraju. Iako drama nema jasno definirane likove, iz dramskog se teksta, u kojem je primarno korištena eksplicitno-figuralna tehnika tuđeg komentara, može zaključiti da je fokus radnje prije svega stavljen na djevojčicu koja postaje izvorom krize, ne samo za roditelje, odnosno privatni sustav obitelji, već i za javni sustav društva. Iako roditelji i društvo percipiraju djevojčicu kao izvor krize, pokazat će se kako je neadekvatnost roditelja, potpirena paranojom prisutnom u društvu, zapravo istinski izvor krize.

Radnja drame počinje *in medias res* rečenicom „Sie hat sich verändert<sup>80</sup>“ (von Mayenburg, 2011, str. 71), no isprva se ne može zaključiti što je na djevojčici drugačije. Ekspozicijski dio drame služi kao svojevrsna gradnja jeze jer ni sami dramski likovi, koji se čine potpuno izbezumljeno, ne mogu točno odrediti o kakvoj se promjeni radi, stoga se fokusiraju na fizičke karakteristike, prije svega na njezin smijeh, odnosno izostanak istog. Iz tog se razloga prisjećaju da su je posljednji put

---

<sup>80</sup> Promijenila se.

vidjeli da se ('uobičajeno') smije prije dvije godine, a da je njezin sadašnji smijeh više nalik cviležu nego smijehu. Osim toga, zamjećuju kako je njezin izraz lica sad grublji, pa im ostatak Roja sugerira kako bi to mogao biti znak „einer inneren Verhärtung<sup>81</sup>“ (ibid., str. 71) te se čudi kako im to nije razlog za uzbunu i smatra kako podcjenjuju ozbiljnost situacije s obzirom na brojna neobična ponašanja djece u toj dobi. Iako Roj iznosi primjere sasvim normalnog ponašanja djece, poput hranjenja golubova, traženja zaboravljenih kovanica, zakapanja lutki u pijesak, njihovi verbalni uplivi izazivaju atmosferu napetosti, straha i panike, što se može povezati s konceptom zazornosti jer u njoj postoji „neka od onih žestokih i mračnih pobuna bića protiv svega što ga ugrožava i što mu se čini da dolazi iz nekog prekomjerno velikoga vanjskog ili unutrašnjeg svijeta, bačenog pored mogućega, podnošljivoga, zamislivoga. Ovdje je, posve blizu, ali je neprihvatljivo“ (Kristeva, 1989, str. 7). Može se zaključiti da djeca u očima odraslih postaju zazorni drugi, odnosno oni koji predstavljaju ugrozu, što je vidljivo i na primjeru slaganja odraslih da su imali „ein starkes Gefühl“ (von Mayenburg, 2011, str. 74) kad su ugledali djevojčicu. Zazornost se u drami postiže korištenjem grotesknih elemenata, pri čemu se uobičajene situacije premeću u pretjerane, jezive i prijeteće. Von Mayenburg jezu gradi korištenjem posebnih (jezičnih) konstrukata koji stvaraju slike straha, što je jedno od obilježja postdramskog kazališta (Novak, 2016, str. 45). Oni svoj osjećaj straha opetovano opravdavaju time da djevojčica ima lutku kojoj nedostaje jedno oko. Ta prijetnja u očima odraslih dobiva dodatnu potvrdu jer ne samo da djevojčica ima lutku s jednim okom, već često netremice promatra mjesto na podu stana gdje se prethodno nalazila neobična mrlja. Ta je mrlja za članove Roja izvor panike jer se iz njihovog dijaloga saznaje da onome tko dotakne mrlju počinju neprestano rasti dlake na dlanu, zbog čega više ne ulaze u sobu kako se ne bi izložili opasnosti. Saznanje da su roditelji desetogodišnje djevojčice ušli u sobu kako bi spasili mačku inicira razgovor o njoj koji pomalo nalikuje na ispitivanje svjedoka o okrivljeniku. Nameće se pitanje bi li djevojčica mogla biti odgovorna za nastanak mrlje s obzirom na to da „Das passt ins Bild<sup>82</sup>“ (von Mayenburg, 2011, str. 82), odnosno da njihova kći odgovara profilu 'problematične' djece u dobi od osam do dvanaest godina. Kroz razgovor članova Roja saznaje se da je promjena kod njihove djece bila zamjetna upravo u toj dobi te da ona nastupa ranije kod djevojčica nego kod dječaka, što sugerira kako bi ta 'neobična' pojava zapravo mogla biti pubertet, što potvrđuje promišljanje kako različiti životni ciklusi, u ovom slučaju pubertet mogu uzrokovati stres i sukobe

---

<sup>81</sup> Unutarnje grubosti

<sup>82</sup> To se uklapa u sliku.

unutar obitelji (Wagner Jakob, 2008). Iako isprva navode da je njihova kći sasvim normalna djevojčica i propituju zašto sumnjaju da bi ona mogla biti odgovorna za mrlju, shvaćaju kakozapravo ipak strahuju od nje zbog čega ne žele s njom otvoreno razgovarati:

: Wir sollten mit ihr reden.

: Um ihr was zu sagen?

: Ich denke nicht, dass man mit ihr reden kann.

: Sie würde nichts sagen

: Sie sagt sowieso nie etwas.

: Nicht von sich aus.

: Deshalb müssen wir sie fragen.

: Aber würde sie das nicht erst recht auf uns aufmerksam machen?

: Wir würden schlafende Hunde wecken.<sup>83</sup> (von Mayenburg, 2011, str. 87-88)

Upravo njihovo zaziranje i strah od vlastite kćeri govore u prilog disfunkcionalnosti obitelji jer ne samo da u obitelji vlada napeta atmosfera, već se roditelji kao odrasli ne uspijevaju suočiti s problemom koje im predstavlja ponašanje djevojčice, čime doprinose sve većoj narušenosti odnosa. Ključan problem u njihovoj nemogućnosti suočavanja s problemom neupitno je komunikacija koja je nepostojeća, odnosno neusmjerena na dijalog s kćeri. Jezik u drami, kao što je vidljivo i iz primjera, karakterizira strah koji paralizira komunikaciju, stoga jezik ima samo mehaničku i nekomunikativnu funkciju, odnosno onemogućuje likovima da uspostave komunikaciju s drugim (Novak, 2016, str. 45). Konkrentno, paraliza komunikacije kod dramskih likova roditelja dovodi do svojevrsnog isključenja djeteta iz samog sustava obitelji jer se dijete promatra kao ono onkraj normalnog.

Iz dosadašnjih se primjera stječe dojam da bi djevojčica doista mogla biti opasan pojedinac, posebice uzevši u obzir činjenicu da je viđena kako u smeće baca zeleni paket nepoznatog sadržaja.

---

<sup>83</sup> : Trebali bismo razgovarati s njom.

: A što bismo joj rekli?

: Mislim da se s njom ne može razgovarati.

: Ništa ne bi ni rekla.

: Ionako nikad ništa ne govori.

: Nikad samoinicijativno.

: Zato je moramo pitati.

: Ali zar time ne bismo još više njezinu pozornost privukli na nas?

: Probudili bismo lava koji spava.



Pripadnici Roja boje se kako bi ona mogla reagirati kad bi se s njom razgovaralo zbog čega s jedne strane daju prijedloge kako bi svi trebali razgovarati s njom, dok s druge smatraju kako bi je to moglo uplašiti te da bi bilo bolje da netko nasamo s njom porazgovara. Međutim, nitko ne želi preuzeti tu odgovornost, pa se tako nastavlja rasprava o tome bi li bolje bilo da s njom razgovara žena, u koju bi mogla imati više povjerenja, ili muškarac, koji ima veći autoritet<sup>84</sup>, te koja bi joj sve pitanja trebalo postaviti. Roditeljima sigurnost Roja omogućuje da ne preuzmu odgovornost za vlastito dijete, a posljedično i za krizu u vlastitoj obitelji, zbog čega njihove likove odlikuje pasivan pristup krizi, pri čemu se njihovi bračni odnosi mogu svrstati u skupinu trijadnih odnosa koji počivaju na načelu triangulacije, odnosno traženja saveznika u trećoj instanci izvan sustava obitelji (Janković, 1996). Da cijeli Roj problemu doista pristupa kao da je u pitanju zločinac, a ne djevojčica, ukazuje i to što joj članovi Roja ne planiraju pristupiti na racionalan način i stvoriti sigurnu atmosferu u kojoj bi se ona mogla otvoriti, već svoja pitanja oblikuju kao neku vrstu tehnike zastrašivanja kojom bi osumnjičenika mogli nagnati na priznanje: „Wir haben gesehen, was du auf dem Parkplatz gemacht [...] Wir haben gesehen, dass du ein Paket unter dem Arm hattest [...] Was war in dem Paket? [...] Du musst uns sagen, was in dem grünen Paket war [...] Wer hat dir das gegeben, was in dem Paket war?“<sup>85</sup> (von Mayenburg, 2011, str. 93-94). Na ovaj način između djevojčice i Roja stvara se raskol te nastaju dva tabora – 'mi' i 'ona' – pri čemu djevojčica biva izolirana kako iz sustava nuklearne obitelji, tako i iz javnog sustava, odnosno samog društva. Osim toga, razmatraju bi li djevojčica mogla biti pripadnica terorističke organizacije Al Quaidae koja djeluje decentralizirano, pri čemu svaka jedinica djeluje autonomno i prilagođava se dinamici postojećih sukoba. Drama tako osim krize unutar sustava obitelji, koja se ogleda u nepovjerenju i dehumanizaciji djeteta, ukazuje i na suvremene probleme koji pogađaju društvo u cjelini, odnosno u ovom slučaju bivaju rezultat aktivnosti radikalnih i ekstremističkih pokreta koji su odgovorni za terorističke napade čime stvaraju osjećaj opće nesigurnosti u društvu (Novak, 2016, str. 40-41). Iako jedan od pripadnika Roja ističe da je djevojčica zapravo samo dijete, to se smatra irelevantnim. Članovi Roja pregledavaju nadzorne kamere i ustanovljuju kako je paket bačen u deset sati navečer i kako je djevojčica nakon što je bacila paket pogledala u kameru

---

<sup>84</sup> Argumenti koji likovi koriste pri izboru osobe koja bi trebala porazgovarati s djevojčicom temeljena je na rodnim stereotipima, pri čemu se žene percipira kao emocionalne, nježne, pune razumijevanja, predane, ali i one koje su prilagođene drugima i grade odnos, dok se muškarce percipira kao samopouzdanе, moćne, hrabre i one koji preuzimaju odgovornost i kontrolu. (Kite, Deaux i Haines 2008; Hentschel, Heilman i Peus, 2019)

<sup>85</sup> Vidjeli smo što si radila na parkiralištu [...] Vidjeli smo da si imala paket pod rukom [...] Što je bilo u paketu? [...] Moraš nam reći što je bilo u zelenom paketu [...] Tko ti je dao ono što je bilo u paketu?

zbog čega bez sumnje mogu utvrditi da je počinitelj upravo ona te ponovno skreću pozornost na njezin ozbiljan izraz lica i ponavljaju kako se ona nikad ne smije, ali se saznaje kako ona već tjednima uopće ne priča. Osim toga, diskutiraju o tome koji bi pristup situaciji bio optimalno rješenje, pri čemu odbacuju prijedlog da sami provjere što se nalazi u paketu s obzirom na to da bi se mogli naći u opasnosti. Pomisao da bi pozvali naoružane specijalce u roditeljima izaziva strah:

- : Sie nehmen unser Kind mit.
- : Wenn unser Kind eine Gefahr darstellt.
- : Sie schließen sie an die Steckdose an und drehen den Strom hoch, bis sie spricht [...]
- Bis ihr die Flüssigkeit aus dem Körper trieft.<sup>86</sup>
- : Das wollen wir trotz allem nicht.
- : Oder wollen wir das?
- : Ich nicht.
- : Sie würde uns das nie verzeihen.
- : Und eines Tages kommt sie zurück.
- : Sie schicken sie zurück-
- : Und sie hat uns nie verziehen
- [...]
- : Nachts müssten wir abwechselnd schlafen. Und wenn wir nichts tun?<sup>87</sup> (von Mayenburg, 2011, str. 99-100)

S jedne strane roditelji promišljaju bi li uopće željeli da im oduzmu dijete, dok se s druge strane boje kako bi to iskustvo moglo utjecati na djevojčicu, pa zaključuju kako bi to za nju bila velika trauma i kako im ona to ne bi oprostila, pri čemu se više boje za vlastitu nego djetetovu dobrobit i potvrđuju percepciju obitelji kao disfunkcionalne. Njihova se disfunkcionalnost ogleda u tome što

---

<sup>86</sup> Spojit će je na utičnicu i pojačati struju dok ne propriča [...] Dok joj tekućina ne počne kapati iz tijela.

<sup>87</sup> : Uzet će nam dijete.

: Ako predstavlja opasnost.

: Uključite je u utičnicu i pojačate dok ne progovori [...] Dok tekućina ne kaplje s njenog tijela.

: Unatoč svemu, ne želimo to.

: Ili želimo?

: Ja ne.

: Nikada nam ne bi oprostila.

: I jednog dana će se vratiti.

: Šalju ih natrag-

: I nikad nam ne bi oprostila

[...]

: Noću bismo morali naizmjenično spavati. Što ako ništa ne poduzmemo? (ibid., str. 99-100)

roditelji pokazuju karakteristike lošeg postupanja, emocionalnog zanemarivanja, izostanka potpore, nebrige, ali i neangažiranosti u roditeljskoj ulozi te hladnim, zapuštajućim i zanemarujućim odnosima između roditelja i djeteta (Böhnisch, Maihofer i Wolf, 2001; Čudina-Obradović i Obradović, 2006; Štalekar, 2010; Bussmann, 2007; Wagner-Jakab, 2008; Janković, 2008). Roditelji sa strahom promišljaju kako bi djevojčičin povratak mogao utjecati na njih i kako bi svakodnevne situacije, poput njezinog rukovanja nožem i vilicom, mogle predstavljati opasnost zbog čega bi morali strahovati za vlastiti život, što pokazuje kako svoju kćer promatraju kao stranca i opasnost, odnosno potvrđuju njezinu poziciju kao zazornog drugog. Njihov prijedlog da se prave kao da se ništa nije dogodilo, odnosno da nisu vidjeli kako djevojčica baca paket u smeće, ponovno potvrđuje njihov pasivan pristup krizi, ali i činjenicu da pripadaju emocionalno narušenom tipu obitelji koji svojim članovima pruža slabu zaštitu i neprestano perpetuira krizu nerješavanjem nastalih problema i sukoba (Wagner Jakab, 2008). Međutim, zanimljivo je primijetiti da roditelji vlastiti kukavičluk nastoje prikazati kao hrabrost i dobročinstvo jer smatraju da bi sakrivanjem istine podnijeli žrtvu za nju, a zapravo su upravo oni snose odgovornost za narušenu obiteljsku homeostazu. Narušenosti obiteljskih odnosa govori u prilog i činjenica da su svjesni da nema povjerenja između njih i kćeri, odnosno da je ono, kako sami navode, zatrovano. Iako su se u razgovoru s kćeri dotakli misteriozne mrlje na podu, pri čemu im je rekla kako se nemaju čega bojati i da se ne moraju brinuti, niti se ona otvorila roditeljima, niti nisu je oni izravno pitali zna li kako je mrlja nastala. Sličan se fenomen pojavljuje i u drami Lukasa Bärfussa *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* gdje roditelji svoje dužnosti i odgojnu funkciju zanemaruju jer nisu u stanju nositi se s problemima djevojčice u pubertetu. Premda se roditelji načelno pitaju što su mogli drugačije učiniti, zaključuju kako su sve ispravno napravili, pri čemu se ispravnost odnosi na kućanske poslove poput bacanja komposta ili mijenjanja posteljine, a nikako na uspostavljanje obiteljske homeostaze (Britvić, 2010) i otvorenog prostora za zdravu komunikaciju, stoga spomenuta ispravnost u odnosu prema kćeri izostaje, što je vidljivo iz sljedećeg primjera:

: Als sie geschrien hat, in der Nacht davor, vielleicht hätten wir nicht aufstehen dürfen.

: Sie hat nicht geschrien.

: Sie hat geschluchzt.

: Ich bin nicht aufgestanden.

[...]

: Jedenfalls bin ich nicht in ihr Zimmer gegangen.

: Ich bin an ihrer Tür stehengeblieben [...] Ich habe nur dagestanden und gelauscht.<sup>88</sup>

(von Mayenburg, 2011, str. 106-107)

Iako je iz citata razvidno kako su roditelji svjedočili neuobičajenom i uznemirenom ponašanju djevojčice, oni su ostali pasivni promatrači situacije te djetetu nisu pružili niti ljubav niti brigu, što su preduvjeti postojanja funkcionalne obitelji (Štalekar, 2010). Naprotiv, kod roditelja su vidljivi elementi koji doprinose nastanku disfunkcionalne obitelji, a to su prije svega neprirodni savezi, što je vidljivo iz njihove komunikacije unutar Roja s kojim gotovo sklapaju urotu protiv vlastitog djeteta, ali i neuspjesi u rješavanju problema koji su posljedica poteškoća u komunikaciji i izražavanju emocija (ibid.). Može se reći da Roj, „koji predstavlja društvo, ne ignorira problem, ali ga ni ne rješava na adekvatan način, primjerice komunikacijom, već upotrebom sile“ (Novak i Žeravica, 2023, str. 85), a isto čine i roditelji čije manjkavosti posebice dolaze do izražaja kad saznaju da se u trgovačkom centru pojavio još jedan zeleni paket, zbog čega odlučuju prijaviti kćer jer smatraju da je ona „[e]in unkalkulierbares [Risiko, die tickt]<sup>89</sup>“ (von Mayenburg, 2011, str. 109). Unatoč tome što navode kako im ta odluka teško pada, postavlja se pitanje je li tome uistinu tako uzevši u obzir da ni u jednom trenu nisu pokušali otvoreno razgovarati s njom niti o spornoj situaciji niti o promjenama u njezinom ponašanju. Kulminacija drame zamjetna je u trenutku kad roditelji, slijedeći upute policije, razmaknuvši zastor omogućuju „freie Sicht“ (ibid., str. 114), odnosno čist pogled na djevojčicu koja mirno sjedi na krevetu, pogleda usmjerena na lutku koju drži u ruci. Međutim, ona u jednom trenutku podiže pogled i ugleda muškarca s crnom maskom čije je oružje upereno na njezin krevet, zbog čega se daje u bijeg i istrči kroz vrata kuće. U tom je trenu muškarac jednim hicem pogodi usred čela i ona pada na tlo, dok joj lutka ispada iz ruke, a krv se slijeva po tlu. Von Mayenburg ovom šokantnom, emocionalnom prizoru nabijenom filmskom napetošću suprotstavlja vrlo indiferentan pristup roditelja: „Wir hätten nichts anderes tun können. [...] Letztlich ist es sicherer so. [...] Wir haben Schlimmeres verhindert<sup>90</sup>“ (ibid., str. 120). Njihovi postupci dobivaju potpuno drugačije značenje kad se u završnom monologu djevojčice,

---

<sup>88</sup> Kad je vrištala, onu noć, možda nismo trebali ustati.

: Nije vrištala.

: Jecala je.

: Nisam ustao.

[...]

: U svakom slučaju, nisam ušao u njenu sobu.

: Stajao sam pred njenim vratima [...] Samo sam stajao i osluškivao.

<sup>89</sup> nepredvidljivi rizik koji otkucava

<sup>90</sup> Nismo mogli učiniti ništa drugo. [...] Na kraju krajeva, tako je sigurnije. [...] Spriječili smo nešto još gore.

koja također govori iz Roja, dolazi istovremeno do peripetije i raspleta dramske situacije. Saznaje se da se u misterioznom paketu nije nalazila bomba, već mrtva ptica koju je djevojčica pokušala spasiti nakon što joj se zabila u prozor i ozlijedila. Osim toga, saznaje se kako je strah koji su roditelji osjećali zbog djevojčice neutemeljen i kako za njezine promjene u ponašanju odgovornost snose upravo oni:

Sie sprechen nicht mehr mit mir. Nicht mehr wie früher. Sie halten die Blicke die meiste Zeit am Boden und schauen mich nur noch verstohlen von der Seite an. Wenn sie mich überhaupt anschauen. Manchmal fangen sie plötzlich an zu zittern. Oder sie brechen mitten im Satz ab und gehen mit gesenkten Köpfen aus dem Zimmer. Meistens bin ich jetzt allein.<sup>91</sup> (ibid., str. 120-121)

Monolog djevojčice otkriva kako je svjesna promijenjenog ponašanja roditelja, kao i toga da je doživljavaju kao nešto strano, nešto prijeteće, te da se zbog njihovog odnosa prema njoj osjeća samotno. Djevojčicu se stoga može promatrati kao zazorno drugo, odnosno „ono što remeti identitet, sustav, red“ (Kristeva, 1989, str. 10), što se u ovom slučaju može primijeniti na remećenje reda unutar obitelji, ali i izvan obitelji s obzirom na to da ne samo roditelji, već i društvo promatraju dijete kao prijatnu, čime se ukazuje na prelijevanje privatnog i javnog sustava, odnosno na međusobnu povezanost i ovisnost svih elemenata društvenog sustava – obitelji kao privatnog sustav i društva kao javnog sustava.

Drama *Freie Sicht* Mariusa von Mayenburga u središte stavlja nedostatak komunikacije i temeljnog povjerenja kao uzrok krize obitelji, što donosi nestabilnost u sustavu, postavlja likove – u ovom slučaju na generacijskoj osnovi, odnosno osovini roditelji-dijete – u suprotne tabore, zbog čega dolazi do fragmentiranosti i razdora u obitelji. Iako se može reći da su likovi svjesni krize, oni joj pristupaju pasivno, što zbog sigurnosti Roja, što zbog vlastite nesposobnosti da nadvladaju iracionalan strah. Može se također reći kako likovi roditelja iz istog razloga doprinose eskalaciji krizne situacije time što u potpunosti odbijaju preuzeti odgovornost i pristupiti kćeri kako bi otkrili uzroke njezinog 'neobičnog' i 'neprihvatljivog' ponašanja. Imajući na umu kako je sustav obitelji neodvojiv od sustava društva i kako na njezino funkcioniranje utječu zbivanja unutar društva, ne

---

<sup>91</sup> Ne razgovaraju više sa mnom. Ne kao prije. Većinu vremena pogled im je uprt prema dolje i samo me potajice pogledavaju sa strane, ako me uopće i pogledaju. Ponekad odjednom počnu drhtati. Ili zastanu usred rečenice i pognutih glava napuste prostoriju. Sad sam većinu vremena sama.

čudi da von Mayenburg u drami oslikava subverzivan odnos pojedinaca prema krizi mikrosustava u kojoj se zrcali paranoičan, ali istovremeno indiferentan pristup krizi koja se odvija u društvu, što je u ovom slučaju prijetnja koju za društvo predstavljaju pristaše ekstremističkih ideologija. Međutim, valja istaknuti kako roditelji promatrajući kćer kao stranca, ili čak kao neko strano, opasno tijelo, dozvoljavaju ne samo da kriza ostane nerazriješena, već da se pretvori u katastrofu koja za posljedicu ima bezrazložni gubitak nevinog života, ali i raspad sustava obitelji.

### **3.6 Roland Schimmelpfennig: *Die Frau von früher***

Roland Schimmelpfennig (1967., Göttingen) jedan je od najuspješnijih njemačkih dramatičara čemu u prilog govori ne samo činjenica da je autor oko pedeset drama, već i to da je za svoje dramsko stvaralaštvo višestruko nagrađivan. Dvostruki je dobitnik nagrade Nestroy-Theaterpreis (2002., 2009.), a dobio je i nagradu Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis (2010.) te nagradu žirija na Mülheimer Theatertage (2010.). Njegova drama *Die Frau von früher* praižvedena je i objavljena 2004. godine, a sastoji se od devetnaest scena koje čine vanjsku kompoziciju drame. Radnja drame je fragmentirana te se u njoj izmjenjuju perspektive likova, stoga se može zaključiti da se radi o drami otvorenog tipa, ali i uočiti postdramske elemente. U središte radnje Schimmelpfennig stavlja nuklearnu obitelj čiji su članovi Frank, Claudia i njihov sin Andi. Radnja drame odvija se unutar dva dana u obiteljskom stanu spomenutih likova. Uz njih se u drami pojavljuju i Tina, Andijeva djevojka, i Romy Vogtländer, Frankova bivša djevojka. U fokusu ove analize nalazit će se disfunkcionalni odnosi unutar obitelji koja pripada emocionalno narušenom tipu obitelji, pri čemu će se poseban naglasak staviti na bračni odnos između Franka i Claudije koji biva poremećen pojavom Romy Vogtländer čiji dolazak uzrokuje krizu cjelokupnog sustava obitelji.

Radnja drame počinje *in medias res*, odnosno dolaskom Romy u posjet Franku uoči priprema obitelji za selidbu iz stana u kojem su dosad živjeli. Romy dolazi posjetiti Franka nakon dvadeset i četiri godine kako bi ga natjerala da održi obećanje da će je zauvijek voljeti, pri čemu ističe da je on bio i ostao njezina velika ljubav te da su oni još uvijek par. Iako joj Frank pokušava objasniti da je to bilo davno i da su tada bili mladi, Romy ustraje u tome da joj je dao obećanje kojeg treba poštivati. Budući da čuje kako mu supruga završava s tuširanjem, Frank zatvara vrata stana i ostavlja Romy pred vratima. Međutim, Claudia je čula da Frank s nekim razgovara i inzistira na objašnjenju, no kako Frank poriče da je i s kim razgovarao, Claudia otvara vrata ispred kojih se još

uvijek nalazi Romy koja ponovno objašnjava razlog svog posjeta. Frankovi postupci ukazuju na njegov kukavičluk i pasivnost koji će kako dramska radnja bude napredovala biti sve veći kamen spoticanja u njegovom bračnom odnosu i onemogućavati mu suočavanje s problemima i njihovo rješavanje. Claudia burno reagira na njezinu izjavu pa ošamari Franka i predbacuje mu što joj je lagao, ali i to što Romy nikada nije ni spomenuo. Da se kod likova radi o jednom nezdravom bračnom odnosu jasno je i iz toga što ni ne pokušavaju komunicirati o problemu, već pribjegavaju lažima, a u slučaju Claudije, i nasilju, što pokazuje da su bračni odnosi napeti i bez povjerenja (Ljubetić, 2007), odnosno da su sušta suprotnost odlikama funkcionalne obitelji u kojoj postoji komunikacija i eventualni se nesporazumi zajednički rješavaju (Štalekar, 2010). Dolazak Romy izvor je stresa za Claudiju koja se osjeća ugroženo i inzistira da Frank nešto poduzme: „Dann sag ihr das! [...] Dann sag ihr, daß du sie vergessen hast, daß du sie nicht einmal erkannt hast, sags ihr doch! Anstatt dazustehen und zuzuhören, wie sie mir ins Gesicht sagt, daß du und sie ein Paar seid – [...] [...] Was soll jetzt werden? Wie soll das weitergehen, jetzt<sup>92</sup>?” (Schimmelpfenning, 2004, str. 647-648). Međutim, Frank tek nakon poduže rasprave između Claudie i Romy napokon preuzima inicijativu i objašnjava da je tad bio mlad i da to što je rekao više nema nikakvu vrijednost te da su on i Claudia par već desetljećima, što Claudia potvrđuje: „Ich bin die Mutter seines Kindes - ich habe diesen Mann durch jeden entscheidenden Abschnitt seines Lebens begleitet, ich kenne jeden seiner Gedanken, jede Geste, jeden Schritt, und genauso kennt er mich-<sup>93</sup>“ (ibid., str. 650). Iako Romy osporava da poznavanje ne može biti izjednačeno s ljubavlju, prema tumačenju Ericha Fromma (1986e) upravo je poznavanje jedno od preduvjeta istinske, produktivne ljubavi, a istog je mišljenja i Niklas Luhmann (1996) koji ističe kako je za ljubav, odnosno za zasnivanje i trajnu reprodukciju intimnih odnosa, iznimno važno što bolje poznavanje druge osobe, ali prije svega i komunikacija.

Međutim, iako odnos između Franka i Claudije na prvi pogled može djelovati prisno s obzirom na to da par razmjenjuje nježnosti, prisjeća se prošlosti i planira novi korak u zajedničkoj budućnosti, odnosno selidbu, njihov je odnos daleko od idealnog. Problemi koji potresaju njihov brak dolaze na vidjelo upravo zbog Romynog iznenadnog posjeta, odnosno njezinih nerealnih očekivanja koja su „poput plimnog vala izbacila gomilu obiteljskih problema koji su se gurali pod

---

<sup>92</sup> Onda joj to I reci! [...] Onda joj reci da si je zaboravio, da je nisi ni prepoznao, reci joj! Umjesto da stojiš i slušaš kako mi u lice govori da ste vi par – [...] [...] Što sad? Kako sad dalje?

<sup>93</sup> Ja sam majka njegovog djeteta – bila sam uz ovog čovjeka u svakom ključnom trenutku njegovog života, poznajem svaku njegovu misao, svaku gestu, svaki korak, i on mene poznaje.

tepih i sada nagomilali, a rješenje je bila selidba“ (Novak i Žeravica, 2023, str. 87). Napetost je isprva vidljiva upravo na banalnom primjeru pakiranja stvari, pri čemu Claudia prigovara Franku da je prenatrpao kutije i da će iz njih ispasti stvari, što se na kraju i dogodi pa se po podu raspu plastične vrećice pune kamenčića koje je, može se pretpostaviti, bračni par skupljao na zajedničkim putovanjima. Raspad kutije može se promatrati kao metafora za njihov odnos s obzirom na to da njihovo kopanje po prošlosti, doslovno i figurativno, na površinu iznosi probleme koje su se dugo pažljivo 'spremali u kutije' izbjegavajući se nositi s njima. Upravo raspad kutije ukazuje na to da su likovi u prošlosti zanemarivali nastale probleme koji su se godinama nagomilali i pretvorili u krizu, a umjesto da aktivno pristupe problemu, oni i dalje izbjegavaju odgovornost, tako da se njihovo ponašanje može povezati s takozvanom krizom nesposobnosti (Ivanović, 2014) čija je odlika da se naglasak stavlja na probleme, a ne na rješenja. Zbog pronalaska vrećice s Eiffelovim tornjem par ponovno privremeno gasi požar razmjenom nježnosti, no i ta se idila ponovno pretvara u sukob zbog Claudijinih sumnji:

CLAUDIA *in der Umarmung* Es gibt nur zwei mögliche Erklärungen, warum du mir nie von ihr erzählt hast.

FRANK Hör auf, sei froh, daß sie weg ist.

CLAUDIA Entweder hat sie dir wirklich nichts bedeutet - und du hast sie in einfach vergessen

*Frank befummelt sie.*

Oder sie hat dir im Gegenteil sehr viel bedeutet -

Sie löst sich aus der Umarmung.

- und deshalb hast du nie von ihr gesprochen. Das heißt, daß du sie mir verheimlicht hättest.

*Sie sieht ihn kritisch an.*

FRANK Ich hatte sie vollkommen vergessen. Ich kann mich nicht mal jetzt richtig erinnern.<sup>94</sup> (Schimmelpfenning, 2004, str. 653)

---

<sup>94</sup> CLAUDIA *u zagrljaju*. Postoje samo dva moguća objašnjenja zašto mi nikad nisi pričao o njoj.

FRANK: Prestani, budi sretna što je otišla.

CLAUDIA: Ili ti stvarno ništa nije značila - i jednostavno si je zaboravio.

*Frank je dodiruje.*

Ili ti je naprotiv jako puno značila -

*Ona se izvlači iz zagrljaja.*

- i zato ti nikada nisi pričao o njoj. To znači da si mi je zatajio.

*Gleda ga kritički.*

FRANK: Potpuno sam je zaboravio. Ne mogu se uopće kako spada sjetiti.



Iz navedenog je primjera, kao i prethodnih, vidljivo da je kod Claudije prisutna ljubomora čiji se uzrok krije u tome da ne vjeruje Franku da je prebolio Romy, zbog čega se Claudia osjeća ugroženo, stoga se lik Romy može promatrati kao katalizator već postojeće bračne krize koja će tijekom daljnjeg razvoja dramske radnje poprimiti katastrofalne razmjere. Ovaj fenomen može se objasniti kroz tendenciju da se partnera promatra kao posjed (Fromm, 1986d, Rubinsky, 2018), ali i toga da se emocionalna povezanost partnera može tumačiti kao znak gubitka potpore, što je karakteristično za osjećaj ljubomore kod žena koje su posebno osjetljive na emocionalnu nevjeru (Pavela i Šimić, 2012). Prijetnja u odnosu ne mora nužno biti stvarna da bi se pojavila ljubomora te da bi se osoba osjećala nepovjerljivo ili da bi se u njoj probudila želja za kontrolom, što posljedično negativno utječe na percepciju kvalitete veze, ali i komunikaciju između para (Barelds i Barelds-Dijkstra, 2007). Problemi u komunikaciji vidljivi su kako iz prethodnih primjera, tako i iz primjera gdje Frank vrijeđa svoju suprugu:

FRANK Du bist alt geworden. [...] Du siehst alt aus. [...]

CLAUDIA Du auch. [...] Aber im Gegensatz zu dir bin ich nicht auch noch feige.

FRANK Du bist alt, verbraucht und häßlich. [...]

CLAUDIA Was du da sagst – [...] Das sagt man niemandem - was du gerade gesagt hast - nicht einmal nach neunzehn Jahren Ehe. [...] So etwas sagt man nicht. Nicht, nachdem ich deinen Sohn großgezogen habe. Und schon gar nicht, wenn man - wie wir - in eine gemeinsame Zukunft gehen wollte - *Kurze Pause*. So etwas sagt man nicht.<sup>95</sup>

(Schimmelpfenning, 2004, str. 670-671).

Frankova se izjava s jedne strane može tumačiti kao njegovo istinsko mišljenje koje može biti posljedica nedostatka ljubavi s njegove strane, dok se s druge strane može tumačiti kao reakcija na neprestani pritisak koji osjeća zbog Claudijine ljubomore, posebice uzevši u obzir da ga je neposredno prije pokušavala navesti na to da prizna kako uživa u razgovoru s Romy i da je zbog toga nije izbacio iz stana nakon što ju je Andi pogodio kamenom u glavu zbog čega se onesvijestila i ostala spavati u Andijevoj sobi. Claudija, koja mu istom mjerom, odnosno istim komentarima, uzvraća udarce proziva Franka zbog njegovih uvreda. Iz navedenog je vidljivo kako par nema

---

<sup>95</sup> FRANK: Ostarila si. [...] Izgledaš staro. [...]

CLAUDIA: I ti isto. [...] Ali, za razliku od tebe, ja barem nisam još i kukavica.

FRANK: Stara si, ispijena i ružna. [...]

CLAUDIA: To što si rekao – [...] To se nikome ne govori - ono što si upravo rekao - čak ni nakon devetnaest godina braka. [...] Takvo nešto se ne govori. Ne nakon što sam odgajala tvog sina. I pogotovo ne kad - netko poput nas - planira zajedničku budućnost - *Kratak trenutak šutnje*. Takvo što se ne govori.

razvijene komunikacijske vještine zbog čega ne uspijevaju započeti nijednu od faza rješavanja problema – identifikacija problema, komunikacija o problemu, definiranje ostalih mogućnosti, odluka o akciji na temelju izabrane alternative, akcija kojom se nastoji realizirati plan, usmjeravanje akcije prema konačnom rješenju, procjena uspjeha akcija (Janković, 1996) – što ukazuje da kao pojedinci uključeni u sukob nemaju emocionalnu i psihološku zrelost koja bi im omogućila nadvladavanje krize. Claudia Franku predbacuje što je iskazivao toliko brige prema njoj te ju je nosio u krevet i previjao joj glavu, ali najviše od svega mu predbacuje što ju je nakon, kako Frank tvrdi, nužne skrbi neprestano posjećivao u sobi i provjeravao je li dobro. Premda Frank ističe kako je to bilo isključivo zbog straha da se neće probuditi, odnosno da će umrijeti, Claudia je mišljenja da je to bila samo izlika da je vidi. Iz dosad navedenih primjera može se zaključiti da između bračnog para vlada simetričan odnos jer se često sukobljavaju i nadmeću u tome tko je u pravu (Janković, 1996). Njihov se bračni odnos može promatrati kroz koncept bračnog odnosa u raskoraku s obzirom na to Frank ima potisnutu individualnost i izbjegava sukobe, kako s Claudijom, tako i s Romy, pri čemu im neprestano submisivno popušta s obzirom na to da se one nalaze u ulozi dominantnih partnera (Štalekar, 2010).

Frank i Claudija su toliko usredotočeni na vlastite probleme da sina gotovo uopće ne doživljavaju, ali ga ni ne uključuju u obiteljsku aktivnost pakiranja stvari za selidbu, već o svemu odlučuju samostalno: „[R]oditelji tretiraju tinejdžera poput djeteta koji smije u novi stan ponijeti samo svoje autiće, dok je on očito već u fazi održavanja seksualnih odnosa“ (Novak i Žeravica, 2023, str. 88). Njihov odnos prema sinu ukazuje na to da je sinov pubertet također kamen spoticanja koji narušava obiteljsku homeostazu (Britvić, 2010) kojoj se likovi roditelja nisu u stanju prilagoditi. Jedini znak Andijeve prisutnosti su tragovi koje opetovano ostavlja na zidu u vidu vlastitog umjetničkog potpisa, što se može tumačiti kao i njegov pokušaj nametanja vlastite vidljivosti roditeljima, koji Frank pokušava bezuspješno obrisati: „Unatoč Frankovim pokušajima da izbriše sinove tragove na zidu, oni se stalno pojavljuju, aludirajući na obiteljske pogreške u odnosima i odgoju te se ne daju jednostavno sakriti ni ukloniti bez truda“ (Novak i Žeravica, 2023, str. 88). Kao što je već rečeno, roditelji nemaju razvijene mehanizme za rješavanje problema, tako da se Frankovo brisanje Andijevih tragova može tumačiti kao zatiranje njegove individualnosti, ali i samog njegovog postojanja, što može ukazivati na njihovu neadekvatnost kao roditelja, ali i na to da su svjesni da je odnos s Andijem jedan od gorućih problema s kojima bi se trebali suočiti, ali za to zbog svoje pasivnosti ne nalaze način.

Claudijin i Frankov bračni sukob kulminira Claudijinim ultimatumom: „Ich werde jetzt die Wohnung verlassen. [...] in zwanzig Minuten bin ich wieder da, und wenn dann diese Frau noch hier ist, gehe ich für immer. Wenn diese Frau in zwanzig Minuten noch hier ist, ist alles, was je zwischen uns war, vorbei<sup>96</sup>“ (Schimmelpfenning, 2004, str. 673). Upravo taj ultimatum Romy vidi kao priliku za vlastitu pobjedu te je uvjereni da će Frank odabrati nju, što iskazuje netom nakon što Claudia napusti stan rekavši kako samo trebaju pričekati da se Claudia vrati i da će napokon biti sami. Iako Frank Romy inicijalno razbija iluziju da je moguće da žive život u kojem njegova prošlost, odnosno sadašnjost ne postoji, Romy inzistira barem na tome da joj prizna da mu brak i sin ništa ne znače, što Frank isprva odbija, no ipak joj na kraju popušta čime s jedne strane ukazuje na submisivnost i pasivnost vlastitog karaktera, a s druge strane obitelj osuđuje na propast jer nesvjesno postaje katalizator katastrofe koja će uslijediti. Posljednja rečenica koju Romy upućuje Franku: „Dann werde ich jetzt alleine von hier weggehen, und du wirst hier mit nichts alleine bleiben<sup>97</sup>“ (ibid., str. 678) djeluje kao prijetnja, no ta je prijetnja već ostvarena jer je Romy, nakon što ga je zavela i seksualno iskoristila, Andija ugušila plastičnom vrećicom s motivom Eiffelovog tornja, osvetivši se istovremeno Franku u vlastito ime, ali i samom Andiju u ime Tine koju izdaje svojim odlaskom i neispunjenjem istog obećanja koje je i njoj dao njegov otac. Osim toga, istu je vrećicu ostavila kao 'poklon' Claudiji čiju smrt Schimmelpfenning opisuje iz perspektive Andijeve djevojke Tine koja se ne može pomiriti s tim da će izgubiti Andija:

Sie greift in die Tüte hinein, die von hier draußen leer aussieht, und in dem Augenblick, in dem Augenblick, in dem sie in die Tüte greift, so scheint es zumindest durch das Fenster, fangen ihre Finger, ihre Hände, ihre Arme plötzlich Feuer. Die ganze Frau fängt in ihrem Schlafzimmer Feuer, sie brennt, der ganze Körper brennt, sie brennt so schnell und furchtbar - sie scheint nicht einmal mehr schreien zu können, durch das geschlossene Fenster höre ich nichts, aber ihr Mund ist offen, qualvoll aufgerissen, schreit sie, schreit sie nicht - ich schreie, ich schreie, was ich kann, aber wer soll mich hören hören - und dann erscheint Andis Vater in der Tür, er sieht seine Frau, verbrennend, mit den geschmolzenen Resten der Tüte in der Hand, und er steht da -

---

<sup>96</sup> Odlazim iz stana. [...] Za dvadeset minuta se vraćam i ako ta žena i dalje bude ovdje, odlazim zauvijek. Ako ta žena bude ovdje za dvadeset minuta, gotovo je sa svime što je ikada bilo između nas.

<sup>97</sup> Onda ću otići odavde, a ti ćeš ostati ovdje sam i bez ičega.

regungslos, bevor er wieder aus der Tür verschwindet. Ich renne. Der Umzugswagen kommt die Straße herunter, hält vor dem Haus. Wo ist Andi <sup>98</sup>– (ibid., str. 685)

U navedenoj je sceni eksplicitno, prema konvencijama „in-yer-face“ kazališta, prikazan Claudijin tragičan svršetak koji je izravna posljedica Romyne osvete koju se, uzevši u obzir da je ubila Frankovu suprugu i sina, može usporediti s likom Medeje<sup>99</sup> jer u potpunosti razara obiteljski sustav: „Romy nema samo ulogu osvetnice i druge žene, već je i okidač za razbijanje savršene obiteljske iluzije koja je već dugo lažna“ (Novak i Žeravica, 2023, str. 87). Smrt Frankove žene i djeteta ukazuje na Frankovu nesposobnost prihvaćanja odgovornosti i hvatanja u koštac s problemima koji potresaju sustav obitelji, a posljedično dovodi i do potpune propasti obitelji. U metaforičkom smislu Frankov pokušaj bijega iz gorućeg stana može se promatrati kao posljednji pokušaj bijega od gorućih problema koji ga ipak u konačnici sustižu s obzirom na to da izgara zajedno s leševima supruge i sina.

Iako na prvi pogled drama *Die Frau von früher* Rolanda Schimmelpfenniga u središte radnje stavlja obitelj u kojoj vladaju stabilni i skladni obiteljski odnosi, ubrzo se otkriva kako je njihova skladnost iluzija koju narušava dolazak, kako sam naslov odaje, 'žene od prije' utjelovljene u liku Frankove bivše djevojke Romy Vogtländer. Njezina prisutnost postaje razarajući element koji ukazuje na slabosti bračnog odnosa koje se prije svega očituju u nedostatku komunikacije, neriješenim problemima i nedostatku strasti. Romyn dolazak u Claudiji budi osjećaj ljubomore koji eskalira u obostrano verbalno, a u Claudijinom slučaju i fizičko nasilje, između bračnog para. Osim toga, razotkrivaju se i karakteri Claudije i Franka, pa tako ona biva okarakterizirana kao dominantna, dok je Frank podređen, a može se reći i kukavica s obzirom na to da se ne uspijeva oduprijeti Romy i zauzeti za dobrobit vlastite obitelji. Upravo njegov kukavičluk i njegova pasivnost produbljuju sukob između njega i supruge koja ne može shvatiti zašto mu je toliko teško zauzeti odriješiti stav ako je doista istina da je više ne voli. Situacija se dodatno pogoršava kad

---

<sup>98</sup> Ona posegne rukom u vrećicu, koja izvana izgleda prazna, i u trenutku, u tom trenutku, u kojem ona posegne rukom u vrećicu, barem je tako izgledalo kroz prozor, njezini prsti, dlanovi, ruke iznenada postaju vatra. Cijela žena gori u svojoj spavaćoj sobi, plamti, cijelo tijelo gori, gori tako brzo i strašno - čini se da čak više ni ne može vrištati, kroz zatvoreni prozor ne čujem ništa, ali njezina su usta otvorena, bolno razjapljena, vrišti li, ne vrišti - ja vrištim, vrištim koliko mogu, ali tko će me čuti - a onda se pojavljuje Andijev otac na vratima, vidi svoju ženu, kako gori, s rastopljenim ostacima vrećice u ruci, i stoji tamo - nepomičan, prije nego što ponovno nestane kroz vrata. Ja bježim. Kamion za selidbu dolazi niz ulicu, zaustavlja se ispred kuće. Gdje je Andi-

<sup>99</sup> Medeja je čarobnica iz grčke mitologije koja je iz osvete suprugu Jazonu zbog prevare ubila njihove sinove i njegovu novu odabranicu Glauku. Medejin se lik u mitovima, ali i adaptacijama, prikazuje na različite načine te je ona tako ponekad okrutan ubojica, a ponekad žena koja snažno voli i trpi razočaranja. (Zamarovský, 1973, str. 191)

Andi, nevidljivi i zanemareni sin, pogodi Romy kamenom zbog čega ona uzurpira njihov privatni prostor dok se oporavlja, što joj omogućuje pristup da izvrši svoju osvetu, odnosno uguši Andija, a Claudiji ostavi 'poklon' zbog kojeg se ona zapali. Kao i u drami, u suvremenom je društvu istaknuta problematika povezanosti ljubomore i nasilja, odnosno nasilnog rješavanja sukoba. Osim što ljubomora može izazvati snažne emocionalne reakcije, poput ljutnje, zamjeranja i nesigurnosti, ona može dovesti i do porasta manipulacije i tendencije kontroliranja partnerovog ponašanja, a u konačnici i do fizičkog nasilja. Sve se češće ukazuje i na porast broja slučajeva ubojstava, bilo partnera ili trećih osoba upletenih u odnos, uzrokovanih upravo patološkim oblicima ljubomore, što je posljedica nekonstruktivnog rješavanja sukoba. Valja zaključiti kako likovi imaju subverzivan odnos prema krizi jer nitko od njih ne uspijeva nadvladati situaciju, preuzeti aktivnu ulogu i doći do konstruktivnog rješenja koje bi spriječilo razvitak krize u obitelji, a samim time i katastrofu koju je omogućila upravo njihova pasivnost.

### **3.7 Monika Herceg: *Ubij se, tata***

Monika Herceg (1990., Sisak) hrvatska je dramatičarka, pjesnikinja i scenaristica te dobitnica mnogih nagrada, od kojih se ističu Goran za mlade pjesnike (2017.), Kvirinova nagrada za mlade pjesnike (2018.), nagrada Na vrh jezika (2017.), nagrada Fran Galović za najbolje književno djelo na temu zavičaja i/ili identiteta (2018.) i međunarodna nagrada Mostovi Struge (2018.). Drama *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 nalazi se nuklearna obitelj, koja pripada emocionalno narušenom tipu obitelji, a čiji su članovi otac, majka i tri sina. Već je iz samog opisa likova vidljivo da se radi o disfunkcionalnim pojedincima s obzirom na to da je Otac opisan kao osoba koja se većinu vremena pokušava ubiti otkako se otriježnio, obolio i ostario, Majka kao osoba koja većinu života nastoji preživjeti, Najstariji i Srednji sin kao najveći tereti sami sebi, a Najmlađi sin kao zadnja tišina. Radnja drame nije linearna, već fragmentirana, što je jedna od značajki otvorene drame. U drami se sadašnjost isprepliće kroz retrospektivu s prošlošću eksplicitnim prikazima ranijih događaja, ali i kroz refleksiju likova na prošlost koja zapravo zamjenjuje izravan dramski sukob te se može promatrati kao svojevrsan obračun sinova s Ocem za koji oni u sadašnjosti nisu voljni ili sposobni.

Već prva scena, odnosno ekspozicija drame didaskalijama: „Obitelj kao obitelj. Ponor kao ponor“ (Herceg, 2022, str. 9) naznačuje atmosferu koja će u obitelji biti prisutna tijekom cijele dramske radnje. Herceg dramu otvara scenom objeda za kojim sjede sinovi i Majka, dok Otac u dnevnoj sobi pokušava naći mjesto gdje bi mogao objesiti užu i počiniti samoubojstvo. Iako bi sama scena zbog događaja koji se odvija trebala biti šokantna, pa čak i groteskna, kako za čitatelja, tako i za likove, likovi reagiraju indiferentno, ali i iznervirano s obzirom da se takvo Očevo ponašanje ponavlja: „NAJSTARIJI SIN: Opet se pokušava ubiti? / SREDNJI SIN: Opet? / MAJKA: Opet. / NAJSTARIJI SIN: Opet. Bože, dosadan je više [...] SREDNJI SIN: Neka se ubije. / Pa ću biti sin bez oca.“ (ibid., str. 9). Dramska radnja mjestimično djeluje čak i komično jer likovi bezbrižno objeduju i vode neobavezne razgovore o tekućim događanjima i skupoći hrane, a čak ni lom karniše uslijed očevog propalog pokušaja samoubojstva ne izaziva reakciju, izuzev opaske „što opet glumataš tamo“ (ibid., str. 13) koju Srednji sin upućuje Ocu, nakon čega ponovno nastavlja razgovor sa starijim bratom o njegovom ljubavnom životu.

Dok s jedne strane sinovi prema Ocu imaju distanciran i antagonistični odnos, prema Majci pokazuju razumijevanje zbog svega što je morala otprijeti, ali i osjećaju sažaljenje zbog svega u čemu se nije mogla ostvariti, što pokazuje 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. Možda je bila i majka, onda kad je našla vremena. / Možda je to htjela biti. / Više od ostaloga. Majka [...] 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., str. 10)

Iz ovog je primjera vidljivo da su tijekom odrastanja sinova u obitelji bili prisutni elementi patrijarhalnog ustroja obitelji u kojem autoritarni Otac vodi glavnu riječ, dok Majka preuzima odgovornost za kućanstvo. Osim toga vidljivi su i elementi rodne neravnopravnosti s obzirom na to da je žena drugotna, odnosno svedena na objekt (de Beauvoir, 2016, str. 93), što Herceg pokazuje depersonificirajućim opisima Majke, ali i brojnim scenama u kojima Otac viče, razbija i vrši nasilje, kako nad Majkom, tako i nad djecom, što se može promatrati kao jedan od glavnih uzroka krize obitelji. Analizirajući najprije radnju koja prethodi sadašnjem vremenu u kojem se radnja odvija, bračni odnos Majke i Oca može se opisati konceptom bračnog odnosa u raskoraku koji podrazumijeva potisnutu individualnost i izbjegavanje sukoba podčinjavanjem dominantnom partneru (Štalekar, 2010), pri čemu submisivna uloga u ovom slučaju pripada Majci koja zadržava

*status quo* svojom pomirenošću s predodređenom joj sudbinom. Čak i pokušaji sinova da je uvjere kako od Očevog nasilja treba pobjeći ne dopiru do nje:

MAJKA: Taj ponor je jedino mjesto na kojem znam živjeti. / Taj ponor jedino je mjesto koje razumijem. / Kada bih otišla, tko bih bila? / Bilo je tako strašno. / Iskoračiti. / Bilo je tako jednostavno. / Vjerovati. / Da će već sutra biti bolje i drugačije. / Koliko uzaludne nade. / Možda jednom shvatite da je strašnije suočiti se s nepoznatim nego svakodnevno proživljavati jedan te isti dan. Ovako sam znala što mogu podnijeti. Ovako sam znala što mogu nositi. (Herceg, 2022, str. 44)

Majčin se lik može promatrati kroz prizmu primalačke (mazohističke) neproduktivne karakterne orijentacije koja podrazumijeva pokornost i ovisnost o autoritetu, odnosno izrabljivačkom (sadističkom) karakteru s obzirom na to da ove dvije karakterne orijentacije čine simbiozu (Fromm, 1986e), što Majci otežava racionalno sagledavanje situacije i aktivan pristup rješavanju postojećeg problema. Njezina pasivnost i pomirenost sa situacijom negativno se reflektiraju na djecu koja su također žrtvom očevog nasilja. Djeca prije svega trpe psihičko nasilje, kako posredno, svjedočeći nasilju koje Otac vrši nad Majkom, tako i neposredno kad žrtve očevog bijesa bivaju upravo oni. Otac nastoji sinove ukalupiti u okvire muškosti, pri čemu oni moraju biti jaki i ne pokazivati emocije, a ako im to ne pođe za rukom, postaju žrtve njegovog verbalnog nasilja:

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

NAJSTARIJI SIN: [...] Prošlo je. 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 plaćemo. Tjerao nas je da šutimo kao muškarci.

[...]

OTAC: Samo pičke plaču! Vi ćete biti muškarci! (Herceg, 2022, str. 27-28)

Zbog Očevog pristupa oni počinju mrziti svoju rodnu ulogu i čeznu za time da budu bilo što osim muškarci, stoga svu tugu potiskuju u sebe i sami sebe počinju zvati pičkicama kad emocije ipak iz njih počinju izvirati: „A onda smo učili kako ne plakati. Jer smo se mrzili. Ako plaćemo. Onda smo slabi. Onda smo pičke“ (ibid., str. 24). Najstariji je sin, nakon Majke, bio najčešća meta očevih nasilnih ispada te je često dobivao batine. U sadašnjosti se prisjeća kako je želio da Otac umre, odnosno da ga više ne bude kako im ne bi mogao nanositi bol, ali i kako je sâm htio biti slab

i plakati dok ne nestane, nadajući se da bi, ako skonča, roditelji konačno shvatili koliko su pogriješili u svojim postupcima (ibid., str. 22-23). Navedeno ukazuje na to da se zbog prestrogih prijekora i kažnjavanja u djeci stvara osjećaj krivnje, manjak samopozudanja te emotivna otuđenost (Mikobušec, 1983), ali i da je u sustavu ove obitelji narušena homeostaza, posebice uzevši u obzir da je obitelj suočena s brojnim oblicima nasilja, napose fizičkim, ali i da djeca odrastaju bez emocionalne stabilnosti. Otac od sinova nije trpio neposluš, stoga bi svaki pokušaj njihovog suprotstavljanja završio nekom vrstom kazne. Srednji i Najstariji sin prisjećaju se kako su zbog prozivanja 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. Što me sad ti provociraš?

MAJKA: Pusti ih. To su djeca. [...] Vrag te odnio. / Dabogda pijan pao i vrat slomio. / Dabogda ti srce otkazalo i jetra od tog prokletog alkohola. / Dabogda te neko ubio na cesti. / Dabogda otišao i više se ne vratio. / Pusti ih.

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., str. 29)

Unatoč tome što Majka ne opravdava očeve postupke, ona ostaje s njim jer vjeruje kako će se situacija popraviti, posebice zato što je brižan i dobar kad nije pod utjecajem alkohola. Njezinu odluku da ode otežava i činjenica da je trudna s Najmlađim sinom, ali i činjenicom da se Otac u tom trenutku nalazi u ratu. U Majku se uvlači strah kako će prehraniti svoju obitelj ako joj suprug strada u ratu, što ponovno govori u prilog nepovoljnom položaju žena u patrijarhalnim obiteljima, Međutim, povratak muža ipak ne donosi željenu sigurnost:

MAJKA: [...] Voljela sam te toliko da sam svaku večer zamišljala tvoje ruke oko sebe i kako nosiš našu djecu. Kako im tepaš. Svojim sinovima. Kako im govoriš da su veliki. Kako si ponosan. Kako zajedno starimo. Toliko sam te voljela. A onda si došao. I proklinjala sam dan kad si došao. Svaki sam dan htjela da si ostao tamo. Pokopan. Da



smo iza tebe izdržali sami. Svaki dan sam te voljela. Gledala kako umirem od te ljubavi.

Za tebe već odavno mrtvoga. (ibid., str. 50)

U ovom se citatu ogleda Majčino duboko razočarenje suprugom. Premda u njegovoj odsutnosti mašta o njegovom povratku, izražavajući duboku naklonost dok promišlja o toplini njegova zagrljaja i radosti koju će im pričinjavati zajedničko podizanje obitelji, Očev povratak u njoj budi osjećaj žaljenja i gorčine jer stvarnost ne odgovara njezinoj idealiziranoj slici života. Na ovom se primjeru može promatrati koliko su društveni sustavi međusobno ovisni i povezani, odnosno kako zbivanja na makrorazini (sustav društva) utječu na funkcioniranje mikrosustava (obitelji), što potvrđuje da obiteljska kriza nije isključivo odraz disfunkcionalnih odnosa unutar obitelji, već i društvenog konteksta, odnosno krize društva (Janković, 1994; Moore, 1994; Vukasović, 1994; Dettling, 1995). Kriza društva u drami uzrokovana je političkim prijeporima, napose Domovinskim ratom, te se prelijeva u sustav obitelji koji je već narušen krizom koju uzrokuje očev alkoholizam, no ona se sad još više produbljuje jer Očevo psihičko stanje biva narušeno ratnim traumama, a obitelj i dalje biva žrtvom očevog nasilja. Unatoč tome što se Srednji i Najstariji sin inicijalno vesele prinovi u obitelji, njihovi međusobni odnosi ubrzo bivaju narušeni zbog Očeva favoriziranja Najmlađeg sina, što se može povezati položaja braće i sestara koje podrazumijeva različita očekivanja prema djetetu ovisno o tome kojim su se redom rodili (Štalekar, 2010), ali i kroz prizmu pokušaja Očevog ponovnog početka i preuzimanja zrele i zdrave očinske uloge. Saznaje se da Najmlađeg sina Otac nikad nije tukao, već bi za sve što on pogrešno napravi kaznu dobio Najstariji sin. Može se reći da Otac kupuje sinovljevu ljubav i odanost igračkama, pri čemu mu uvjetuje da mora reći ako netko od preostale braće bude zločest, što se može povezati s trijadnim koalicijskim odnosima u obitelji, pri čemu se dvije osobe udružuju protiv treće (Janković, 1996), odnosno u ovom slučaju protiv ostatka obitelji. Upravo zbog očevog postupka uvlačenja sina u trijadni odnos, Najmlađi sin trpi izopćenost iz društva braće za čijom ljubavi čezne, ali i nasilje, pa mu tako braća preotimaju igračke, udaraju ga šakama, polijevaju vrućom vodom, guraju u snijeg i guše (Herceg, 2022, str. 64-65, 73). Ponašanje braće može se objasniti činjenicom da djeca koja trpe fizičko zlostavljanje često imaju tendenciju vršiti nasilje nad braćom i sestrama kao vid osvete za ono što njima roditelji čine (Eriksen i Jensen, 2009, prema Stevković, 2022, str. 621). Zbog svojih postupaka, Srednji i Najstariji brat ponovno bivaju fizički kažnjeni, premda ih najmlađi brat ni u jednom času nije tužio. Oni u sadašnjosti svoj postupak objašnjavaju na način da ga nisu mogli voljeti jer ga je Otac volio, a oni su samo 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, str. 65). Međutim, oba su sina čeznula za očevom ljubavi i zadovoljavali se mrvicama, stoga su čak i Očevo nasilje, zbog odsustva drugačijeg oblika prisnosti, vidjeli kao oblik ljubavi, što je vidljivo na primjeru monologa 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., str. 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., str. 56). Najmlađi sin izgovara identičan monolog kao i Srednji sin (ibid., str. 75) uz dodatak „A ja sam samo htio da me voliš“ (ibid.), što govori u prilog tome da Najmlađi sin, kao i njegova starija braća, čezne za očevim odobravanjem. Premda ima povlašten tretman, Najmlađi sin strahuje da će, ako bude iskazao ikakvo protivljenje, izgubiti očevu ljubav te da će ga zadesiti ista sudbina kao i 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., str. 71). Ovaj strah u njemu stvara mržnju prema Ocu i braći jer nikome od njih u potpunosti ne pripada i nema u njih povjerenja, stoga se osjeća izuzetno usamljenim i nevoljenim.

Najmlađeg sina isti osjećaj nastavlja pratiti i u odrasloj dobi, što ukazuje na to da sinu Očevo ponašanje ostavlja posljedice u vidu submisivnosti koja se ogleda u tome da poprima poslušnički, primalački karakter i neprestano se podvrgava autoritetu, bilo učiteljima i roditeljima u djetinjstvu, bilo šefovima i generalima u odrasloj dobi. Najmlađi sin osjeća potpunu deprivaciju ljubavi, a kako bi ipak zadržao barem tračak očeve, odlučuje se krenuti njegovim 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., str. 74). Česta je pojava da se žrtve nasilja nose s nemogućnosti svladavanja svakodnevnih teškoća, gubitkom povjerenja u sebe, gubitkom samopoštovanja, osjećajem depriviranosti i nemogućnosti skladnog i kvalitetnog osobnog rasta i razvoja, što utječe na kvalitetu njihovog života (Žilić i Janković, 2016, str. 71). Isti je problem vidljiv i kod Srednjeg sina koji traume iz djetinjstva proživljava i u odrasloj dobi: „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, str. 15). Simbolika mokre posteljine može se ogledati u strahu koji otac utjeruje u Srednjeg, ali i Najstarijeg, sina koji i u odrasloj dobi i dalje živo osjećaju proživljene traume. Najstariji sin iskazuje da traume iz djetinjstva u odrasloj dobi bole još više i onemogućuju mu da se pomakne s mjesta. Kod njega je također vidljivo da je agresija koju je doživljavao od Oca u mlađoj dobi postala dio njegovog identiteta, pa je tako i sam sklon agresiji, kako prema drugima tako 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., str. 33), što se može objasniti činjenicom da se vršenje nasilja posljedično može prenijeti i na sljedeće generacije (Žilić i Janković, 2016, str. 71), odnosno da maladaptivni obrasci često postaju transgeneracijski problem (Janković, 1994). Premda Najstariji sin mašta o tome kako oprašta Ocu, kako mu govori da je sve u redu, on ne može prijeći preko trauma koje mu je Otac nanio te ističe „ja sam tu da te mrzim jer nisi mogao biti dobar otac“ (Herceg, 2022, str. 34). Može se reći da sinovi postaju Očevo ogledalo i stalni podsjetnik na njegove roditeljske promašaje koji su doveli do toga da se sinovi u odrasloj dobi transformiraju u njega.

U sadašnjosti u kojoj se odvija dramska radnja od Majke doznajemo da se Otac, otkako je obolio, sredio, što je svojevrsan preokret dramske radnje, pa njegovo sadašnje ponašanje odstupa od onog na koje su sinovi navikli; Otac više ne viče, odlazi u crkvu, a čak i pomaže u kući, što Najstariji sin objašnjava time da se boji smrti, a Majka time da se boji Boga. Prema preporuci liječnika, u kući se više ne drži alkohol, što je bio jedan od glavnih uzročnika očeve agresije. Iako kod lika Oca dolazi do promjene u ponašanju, njegov je odnos sa Sinovima i dalje narušen, na što ukazuje 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., str. 15). Sinova uporaba riječi voda ukazuje na pokušaj metaforičkog čišćenja od taloga ljutnje i povrijeđenosti koje su se nakupile u sinovima, što ukazuje na njihovu želju za oporavkom. Očevo ponašanje u njima izaziva bijes jer on na neki način očekuje da se prošlost u potpunosti zaboravi i da svi krenu ispočetka, no sin naglašava da je „i dalje tamo“ čime ukazuje na unutrašnju borbu i nemogućnost prevladavanja trauma, odnosno odjeljivanja prošlosti od sadašnjosti, što pokazuje da rat ima dalekosežne posljedice, stoga obitelj, čak i nakon njegovog završetka, može potresati kriza. Osim toga, govori u prilog tome kako nakupljeni bijes i frustracije vremenom uništavaju cijelu obitelj (Ljubetić, 2007). Međutim, i očevo je stanje daleko od idealnog, pa ga tako i dalje proganja

rat zbog čega mora uzimati lijekove, a zbog posttraumatskog stresa često završava i na psihijatriji. Razornost rata i posljedice koje ostavlja na Ocu vidljive su na primjeru njegovih opetovanih pokušaja da si oduzme život, ali i na sljedećem primjeru:

Rat, rat, rat! Ja sam vaš rat. Tišina zabijena u meso. Rasparano tijelo koje se više ne može sastaviti. Ja sam taj metak i ta bomba i ja sam ova krv koju ne mogu isprati. Nikad je neću moći isprati, a ona će teći mojom krvlju i najednom nikad više neću moći biti svoj. Bit ću njihov, vaš, bit ću rat, rat, rat. Kad opet padnu bombe, moje će šake letjeti! Bježite, moja voljena djeco! Nisam to ja, to je rat, rat, rat! Bježite ako boga znate! Bježite dok se i vama nije uvukao pod kožu. Rat, rat, rat! Kada sam vam došao, mekanima, toplima, tom mlijeku koje je razrjeđivalo tijelo vaše majke, a učvršćivalo vaše kosti, taj ja sam nosio svoje srce i znao da je već toliko ubijeno da nisam mogao ostati živ, čak ni kraj vas. Taj ponor je zvao, taj ponor me vukao i ja sam urlao na njega, urlao sam svom snagom i trgao se. I nisam mogao. Nisam. (Herceg, 2022, str. 80-81)

U ovom monologu Otac progovara o destruktivnoj prirodi rata koji prodire u sve pore ljudskog života te o činjenici da on ima nepovratan utjecaj na čovjekov identitet i njegovu mogućnost ostvarivanja međuljudskih odnosa, čime objašnjava i vlastitu nemogućnost da se oporavi i živi normalnim životom kako bi omogućio obiteljsku stabilnost. Navedeno se može poduprijeti istraživanjima koja pokazuju kako vojna profesija povećava razinu ukupnog stresa kojem su izložene obitelji pripadnika zbog čega dolazi do narušavanja obiteljskog funkcioniranja, kao i da bojni stres biva glavnim uzrokom pojave psihičkih poremećaja vojnika koji se najčešće manifestiraju u obliku posttraumatskog stresnog poremećaja. Svi ovi čimbenici doprinose poremećajima u obiteljskim odnosima koji se ogledaju u bračnim nesuglasticama, zlostavljanju partnera i obiteljskom nasilju (Trut, 2016, str. 239-241). Otac naglašava kako unatoč nastojanju da se otrgne iz ralja rata ipak nije bio sposoban oduprijeti se ponoru, stoga se može zaključiti kako je i sam postao ponor koji je obitelj odvuкао u propast, što sugerira i činjenica da Najmlađi sin, umoran od Očevih pokušaja samoubojstva i borbe za ljubav Oca i braće, na samom kraju drame počinu samoubojstvo čime drama dobiva tragičan ishod.

Može se zaključiti da u drami *Ubij se, tata* Monike Herceg do izražaja dolazi kako rat kao vanjski čimbenik uzrokuje obiteljsku krizu i narušava obiteljske odnose. Iako nije eksplicitno navedeno o kojem je ratu riječ, uzevši u obzir društveni kontekst, može se zaključiti da se likovi u drami suočavaju s posljedicama Domovinskog rata. Upravo rat i njegove posljedice u drami destabiliziraju obiteljski sustav i doprinose razdoru koji se očituje u sve većim neriješenim

sukobima između bračnog para, ali prije svega u nasilničkom ponašanju Oca prema članovima obitelji. Dok u prošlosti Otac prije svega vrši fizičko nasilje nad obitelji, u sadašnjosti se to nasilje premeće u psihičko, posebice uzevši u obzir da neprestano prijeti kako će si oduzeti život. Očevo ponašanje uzrokuje sukobe između braće, kako u djetinjstvu, tako i u odrasloj dobi, što je posljedica nemogućnosti sinova da se suoče s Ocem i traumatičnom prošlošću. Može se reći da likovi imaju subverzivan i pasivan odnos prema obiteljskoj krizi s obzirom na to da, što zbog dobi, što zbog nezaliječenih trauma, ne uspijevaju naći rješenje kako krizu prevladati. Kod njih ne postoji motivacija za rješavanjem krize, stoga je zapravo samo nastavljaju perpetuirati, stoga se može zaključiti da ishod krize ostaje na *statusu quo*, ali istovremeno prelazi i u katastrofu koju uzrokuje smrt najmlađeg brata, čime likovi potvrđuju misao koju u drami izriče Srednji sin: „Svi smo pokušaj sadašnjosti opterećen prošlim koracima“ (Herceg, 2022, str. 36).

### **3.8 Nina Horvat: *Do posljednje kapi krvi***

Nina Horvat (1989., Zagreb) hrvatska je dramatičarka i dramaturginja koja je 2009. godine dobila treću nagradu Marin Držić, a 2013. godine nagrade Mali Marulić i Nagradu publike Teatar.hr za tekst godine. Njezina drama *Do posljednje kapi krvi* napisana je 2013. godine i tematizira disfunkcionalnu obitelj čiji su članovi majka Lorena, otac Božidar, kći Mirna i sin Nikola. Uz spomenute se likove pojavljuju i Anja, Nikolina supruga, Đurđa, Lorenina teta, i Dorian, Mirnin bivši dečko i Lorenin ljubavnik. Vanjska kompozicija drame sastoji se od dvadeset scena, a dramu, koja ima zatvorenu dramsku formu, odlikuje jedinstvo vremena i mjesta radnje s obzirom da se ona odvija unutar jednog dana u različitim prostorijama unutar i izvan obiteljske kuće (salon, blagovaonica, spavaća soba i bazen). Drama se može okarakterizirati kao komedija s obzirom na to da se autorica na crnohumorističan način dotiče narušenih obiteljskih odnosa te progovara o tome što sve polazi po zlu kad se obitelj udruži da likvidira majku<sup>100</sup>. Iako će analiza odnosa biti prvenstveno usmjerena na proučavanje odnosa drugih likova s Lorenom kao središnjim akterom drame, u svrhu pružanja dubljeg uvida u obiteljsku dinamiku analizirat će se i odnosi između ostalih članova obitelji.

---

<sup>100</sup> Dramska radnja *Do posljednje kapi krvi* evocira Eshilovu antičku trilogiju *Orestije* u kojoj Orest i Elektra žele ubiti majku Klitemnestru zbog časti i osвете za ubojstvo oca, što Orest u konačnici i čini, dok u Horvatičinoj drami djeca pribjegavaju pokušaju ubojstva makijavelistički, odnosno kako bi ostvarili vlastite ciljeve, napose dokopali se imetka i lišili se majčinog autoriteta.

Radnja započinje okupljanjem obitelji zbog saznanja da je Lorena preminula u nesreći tijekom povratka kući vlakom. Unatoč tome što je razlog njihovog okupljanja tužan i tragičan, čini se da nikome iz obitelji to ne pada teško, premda se svi koriste floskulama poput 'valjda je tako moralo biti', 'sve se događa s razlogom' i 'o mrtvima sve najbolje' (Horvat, 2013, n.pag.). Budući da Lorenino tijelo još nije identificirano, sprovod nije bilo moguće organizirati, pa su zasad samo uplatili misu zadušnicu. Lorenina teta Đurđa smatra taj čin licemjernim s obzirom na to da nitko od članova obitelji ne ide u crkvu, no Božidar smatra kako bi Lorena to htjela, ne zato što je bila vjernica, već zbog ljudi, pa se tako može zaključiti kako obitelj robuje društvenim konvencijama i pokušava zadovoljiti formu kako bi očuvala prividnu fasadu skladne obitelji. Već je iz prve scene razvidno kako među članovima obitelji ne postoji zajedništvo, što je karakteristika emocionalno narušenog tipa obitelji, a što lik Đurđe opetovano ističe:

ĐURĐA: [...] Da se ovo dogodilo prije njihovog jednomjesečnog hodočašćenja ovamo, prošlo bi godinu dana prije nego bi shvatili da je odapela!

[...]

NIKOLA: Ali smo shvatili da obitelj mora biti na prvom mjestu. Da trebamo jedni drugima.

ĐURĐA: Ili da trebate nešto jedni od drugih... (ibid.)

Iako Đurđa naizgled vrlo grubo izriče svoje mišljenje, ispostavlja se kako je ono što govori zapravo u potpunosti utemeljeno. Premda Nikola Đurđi ističe kako je volio svoju majku, on kroz dramu razotkriva prave razloge zašto je obasipao majku ljubavlju i pažnjom, odnosno zašto joj se, kako on i Anja ističu, „uvlačio u guzicu“ (ibid.). Naime, Nikola se nalazi u velikim financijskim problemima te je dužan kamatarima novac, zbog čega je majci prodao udio u tvrtki te je trebao od nje posuditi novac prije nego što je tragično stradala. Dok Nikola razmišlja o vraćanju dugova, njegova supruga Anja tim novcem želi platiti novi termin umjetne oplodnje s obzirom na to da ne uspijeva začeti, što Nikola smatra uzaludnim jer su već četrnaest puta bezuspješno pokušali. Iako se čini da je zbog Lorenine smrti sve propalo, Anja ima rezervni plan u slučaju da se Lorenino tijelo ne pronađe dovoljno brzo da se pokrene ostavinska rasprava i između njega i sestre raspodijeli imetak te tako Nikoli podastire razne zakone, o nasljeđivanju, proglašenju nestalih osoba umrlim i slično, prema kojima bi nasljedstvo trebao dobiti nakon šest mjeseci, što Nikola ne smatra utješnim jer mora prije vratiti dugove. Nikola s jedne strane predbacuje Anji što se ne može praviti da joj je

stalo što mu je majka umrla makar jedan dan, dok s druge strane i njemu samom nedostaje istinskih emocija:

[...] NIKOLA: [...] Ovo je bilo najgorih mjesec dana u mom životu. Nikad nikome nisam toliko ljubio guzicu. [...] Je l' ti možeš vjerovati da mi je vlastita majka nabila veću kamatnu stopu nego što bi bilo koja banka?! [...]

ANJA: Ali ti isto tako nijedna banka ne bi dala kredit s obzirom na trenutno financijsko stanje... [...] Ono što je bitno je da ćemo se izvući iz govana s tom lovom i da možemo nastaviti po planu. [...] Ovo nam je došlo kao naručeno. Mama ti je umrla u pravi trenutak.

NIKOLA: Konačno neka korist od nje.

ANJA: A ako slučajno lova koju naslijediš ne bude dosta... Uvijek se možemo riješiti starog... (ibid.)

Likovi Nikole i Anje mogu se promatrati kroz prizmu neproduktivne karakterne orijentacije, odnosno podtipa izrabljivačke orijentacije kojoj pripadaju osobe koje iskorištavaju i izrabljuju druge, pri čemu je njihovo stajalište obojeno mješavinom neprijateljstva i manipulacije, ali i koje karakterizira sumnjičavost, cinizam, zavist i ljubomora (Fromm, 1986d, str. 66-67). Potonje karakteristike vidljive su kod Nikole i Anje kad saznaju da je Mirna trudna zbog čega izražavaju animozitet prema Mirni, što zbog neodobravanja njezinog životnog stila, što zbog zavisti je ona uspjela ostati trudna, a Anja nije:

NIKOLA: Ovaj si put vidim odlučila roditi?

MIRNA: A ti si se odlučio ne razmnožavati i svima napraviti uslugu?

[...]

ANJA: Nisam znala da si trudna...

MIRNA: A čuj, nije da smo skladna obitelj koja sve dijeli.

NIKOLA: Mogla si nam se pohvaliti...

MIRNA: To bi značilo da moram razgovarati s vama. (Horvat, 2013, n.pag.)

Između brata i sestre nedostaje kvalitetna komunikacija koja izgrađuje odnos te da nijedno od njih zapravo ne želi imati kontakt s onim drugim, što je jedna od odlika disfunkcionalnih odnosa unutar obitelji (Štalekar, 2010, str. 246), posebice uzevši u obzir da im se razgovor svodi na vrijeđanje, podbacivanje ili predbacivanje. Osim Mirnine trudnoće, kamen spoticanja u odnosu između Mirne i Nikole neupitno je i činjenica da Mirna smatra kako je Nikola bio majčin miljenik,

što mu i spotiče u prepirci oko toga da Nikola smatra da bi bio red da se makar prave da su tužni što im je majka umrla: „MIRNA: [...] Doduše... ti bi još i imao razloga biti tužan! [...] Tebe je obožavala. [...] Mamica te obasipala pažnjom kad si bio mali pa ti je bilo užasno teško...“ (Horvat, 2013, n.pag.). Upravo o fenomenu favoriziranja kao čimbeniku koji negativno utječe na odnose između braće i sestara govori i Wagner Jakab (2008), što ovaj primjer u drami svakako potvrđuje. Favoriziranje se može povezati i s konceptom položaja braće i sestra koji utječe na različita očekivanja prema djetetu (Štalekar, 2010), što se na primjeru likova Mirne i Nikole očituje u tome da se Mirnu vidi kao propaliteta u obitelji, dok se Nikola tretira kao zlatno dijete. Međutim, Nikola sestri naglašava kako on nikad nije bio sretan zbog majčinog favoriziranja: „Da, imaš pravo, uživao sam u igranju bridža i navlačenju po dobrotvornim pizdarijama. O čajankama, pletenju, manikuri i književnom klubu da i ne govorim. Ma ono, baš mi je bilo super!“ (Horvat, 2013, n.pag.). Može se zaključiti da je kod Mirne i Nikole prisutna emocionalna otuđenost od roditelja, što može biti posljedica stresora, kao što su emocionalno zanemarivanje, neprikladan pritisak i njezina emocionalna nedostupnost majke prema Mirni te pretjerano šticeenje i izražavanje naklonosti prema Nikoli. Njihova rasprava završava razgovorom o tome što će s kućom koju bi trebali naslijediti, u čemu ponovno imaju dijametralno suprotna razmišljanja, pa tako Mirna želi useliti u kuću, dok je Nikola želi prodati ili od sestre traži da ga makar isplati, što ona odbija. Osim što kuća simbolizira dom, ona može biti simbol utočišta majke i zaštite (Chevalier i Gheerbrant, 1987, str. 329), stoga se može tumačiti da Mirna kuću vidi kao način „približavanja“ majci, odnosno način kako napokon negdje pripadati, dok Nikola od majke na sve načine želi pobjeći. Međutim, budući da je kod likova Mirne i Nikole prisutna neproduktivna karakterna orijentacija, odnosno zgrtačka i tržišna orijentacija koje s jedne strane podrazumijevaju škrtost, kako u odnosu na novac i materijalne stvari, tako i na osjećaje, misli i ljubav, dok s druge strane podrazumijevaju doživljajne sebe i drugih kao razmjenskih vrijednosti (Fromm, 1986d, str. 67-70), moguće je da Mirna vidi kuću kao priliku da se osigura za budućnost, na što ukazuje dijalog s njezinim bivšim partnerom Dorianom kojem otkriva da je zaručnika Slavena odlučila „uloviti na dijete“ (Horvat, 2013, n.pag.), no da ga planira ostaviti nakon što riješi vlastitu financijsku situaciju.

Preokret u dramskoj radnji u četvrtoj sceni donosi povratak Lorene za koju je cijela obitelj uvjeren da je mrtva, što dodatno uzburkava već narušenu obiteljsku dinamiku i razotkriva dubinu nesređenih obiteljskih odnosa. Svi članovi obitelji na svoj način izražavaju šok zbog njezinog povratka, pa tako Mirna gotovo povrati, Nikola padne u nesvijest, a Božidar je uvjeren da halucinira



jer je previše popio. Lorenine različite reakcije na njihovo stanje ukazuje na to kakav odnos ima prema različitim članovima obitelji – Mirni pristupa iznimno kritički: „Otkud ona ovdje?! Nije Božić. Niti bilo koji drugi blagdan... Sigurno nešto treba. [...] Je l' mi se učinilo ili se opet udebljala... I još i povraća. Opet bulimija. Krasno. E pa nek' povraća kod sebe doma a ne u mojoj novoj kupaonici!“ (ibid.) dok za sina izražava zabrinutost: „Nikolica! Nikolica probudi se! [...] Ne brini dušo, mama je tu!“ (ibid.), što potvrđuje kako doista favorizira sina, a prema kćeri gaji animozitet. Navedeno se, osim društveno uvjetovanom percepcijom muške djece kao vrijednije, može objasniti time da je zbog trudnoće s Mirnom Lorena ostala u nesretnom braku s Božidarom, što Mirni (pod)svjesno predbacuje (ibid.). Shvativši da je kći trudna, nastavlja s kritikama usmjerenim na to što se nije udala i na to da je nerođenom djetetu sudbina zapečaćena, a ne ustručava se negativno komentirati i njezin izgled. Međutim, pri Loreninom povratku ni Nikola ne ostaje pošteđen: „LORENA: [...] Odlučila sam da ti neću posuditi novac. [...] Mi smo jedna od vodećih farmaceutskih kompanija u zemlji a očito je da ti ne znaš s novcem. Nije ništa osobno dušo. Ali biznis je biznis“ (ibid.) Lorenin se lik može povezati s neproduktivnom karakternom orijentacijom, odnosno podtipom zgrtačke orijentacije jer je i kod nje prisutna škrtost vezana uz novac, ali i osjećaje, misli i ljubav (Fromm, 1986d), što je vidljivo u sljedećoj sceni na primjeru njezinog narušenog odnos sa suprugom, kojeg kritizira zbog pretjerane konzumacije alkohola, ali i otkriva kako ima ljubavnika s kojim je otputovala na Bali iako je obitelj bila uvjerena da se nalazi u spa centru. Mužu najavljuje razvod i govori mu kako njihov brak nikad nije ni imao smisla: „LORENA: Mislim da je najbolje da se razidemo. [...] Božidare, bila sam ti vjerna... Do prije par mjeseci. [...] I mislim da je došlo vrijeme da prestanem raditi kompromise i počnem raditi ono što hoću. Konačno mogu napraviti nešto za sebe“ (Horvat, 2013, n.pag.). Iz navedenog je citata vidljivo i kako je kod Lorene prisutno zanemarivanje tradicionalnih vrijednosti u korist individualizma, osobnih interesa i napredovanja (Maleš, 2012), ali i radikalni hedonizam, odnosno zadovoljenje želja i subjektivnih potreba pojedinca te egoizam, sebičnost i pohlepa koji bi kod pojedinca trebali voditi harmoniji i miru (Fromm, 1986e). Također se može zamijetiti kako u Loreninom i Božidarovom braku nije bila prisutna ljubav, već su se zbog okolnosti, Mirninog i Nikolinog rođenja, orijentirali na zajednički posjed, dom i djecu, stoga je došlo do stapanja dva egoizma u egoizam obitelji, a kod Lorene je prisutan i element pronalaska novog partnera koji bi trebao zadovoljiti njezinu želju za ljubavlju te predstavlja način izbjegavanja rješavanja postojećih problema i liječenje dosade novim poticajima (Fromm, 1986e). Njihov se odnos može promatrati

kroz prizmu koncepta shizofrenogene majke koja je dominantna i hladna, dok je otac pasivan i udaljen (Štalekar, 2010), ali i dijadnog komplementarnog odnosa koji podrazumijeva potiskivanje sukoba (Janković, 1996).

Još jedan obrat u drami donosi Božidarov monolog iz kojeg se saznaje da ni on nije bio sretan u braku, ali i da Lorenina želja za razvodom u njemu budi ljutnju jer mu je povrijeđen ego:

BOŽIDAR: Božo moj, Božo... Što je tebi ovo trebalo... Mogao si biti pisac! Umjetnik! Imao si planove! Ali ne... ti si se zaljubio! U fašista. Da si bio pametan, pobjegao bi odmah. Ali ne... ona ti je bila baš zanimljiva! Zanimljiva. Budalo. Tko se još ženi jer mu je netko zanimljiv... (*Pije*) E moj Božo... trebao si neku normalnu oženiti. A ne gospođu Toliko Sam Škrta Da Ću I Vlastitom Sinu Nabiti Kamate. Gospođu Pametnija Sam Od Svih Vas Zajedno. Gospođu To Je Moj Novac. Gospođu Nitko Nije Dovoljno Dobar Za Mene. Gospođu Prigovaram Od Jutra Do Sutra. Ako nazovete odmah, dobijete prigovor gratis... (*Pije. Oponaša Lorenu*) Božidare, zašto toliko piješ? (*Normalnim glasom*) Stvarno ne znam. Možda zato što sam oženjen s tobom... (*Oponaša ju*) Božidare, zašto ništa ne radiš? (*Normalnim glasom*) Zato što ti čovjeku ubiješ svaku želju za životom! Razvod. Dat ću ja tebi razvod. Što bih ja sad trebao... Naći posao?! Ma nemoj. Možda će mi plaćati alimentaciju. Kao i do sada tjedni džeparac. A možda i neće... neće. Neće beštija. Sigurno neće. Ostavit će me bez ičega. Ja nisam ništa stekao u ovom braku. Ja nemam što dijeliti napola. A ona će već naći kako da ne dijeli svoje... Trpim ju sve ove godine, podnosim njezina sranja, puštam ju da me maltretira, toleriram sve njene pizdarije i onda ONA traži razvod?! Ona ostavlja MENE?? Kakva svinjarija. Ostavlja me na cjedilu. Bez lipe. Bez ičega. Nakon dugogodišnje torture. E pa neće to samo tako proći. Ne, ne. Nema razvoda. Preko mene mrtvog. (*Pije, zamisli se.*) Ili preko nje mrtve... Pa da! Ako je mrtva ne može se razvesti! (*ibid.*)

U svom monologu Božidar potvrđuje kako je Lorena iznimno sebična, egocentrična, negativna osoba sklona maltretiranju svih oko sebe. Nju se može promatrati kao *mater familias* s obzirom na to da ona upravlja financijama u obitelji te svoju poziciju moći iskorištava kako bi upravljala ukućanima, zbog čega se nju može svrstati u izrabljivačku, a Božidara u primalačku neproduktivnu karakternu orijentaciju koja podrazumijeva pokornost i ovisnost o autoritetu (Fromm, 1986d, str. 64-65), što odgovara poimanju izrabljivačke (sadističke) i primalačke (mazohističke) orijentacije kao simbioze. Kulminaciju drame označava kad se u Božidaru javlja inat što će ostati bez ičega te

počinje razmišljati o ideji da je se riješi te se saznaje da istu želju dijeli njegov sin Nikola i njegova supruga Anja koji se već aktivno bave smišljanjem načina kako bi je mogli ubiti, a na istu ideju dolazi i kći Mirna. Ostatak drame protječe u nizu pokušaja da netko od ukućana uspije u svome naumu, no s obzirom na to da nitko nije upućen u plan onih drugih dolazi do niza nesretnih događaja u kojima stradavaju svi osim Lorene. Pretjeranost i komičnost situacija koje se odvijaju u drami, a koje bi u stvarnom životu bilo malo vjerojatne, ukazuju na to da se radi o farsu kao podvrsti komedije. Nikola i Anja stavljaju smrvljene tablete u Lorenin čaj, no umjesto Lorene ga popije Đurđa koja završi na hitnoj zbog otrovanja. Božidar pokušava ugušiti Lorenu jastukom, no ona se budi, pa kao izliku iskoristi da joj se pokušao uvući u krevet kako bi je ponovno osvojio jer nije spreman odustati od njihovog braka. Nakon njegovog neuspjelog pokušaja, Nikola također neuspješno pokušava gurnuti majku niz stepenice, no ona se izmakne, zbog čega se on sam skotrlja niz njih. Još jedan Božidarov pokušaj ubojstva supruge umalo završava tragično jer u automobil u kojem je prerezao kočnice ne sjeda Lorena, već Nikola koji umalo pregazi sestru Mirnu, nakon čega ga ona nehotice upuca iako je namjeravala pištoljem ubiti majku. Iz osвете je Nikola pokušao ugušiti remenom, no u mraku gotovo udavi oca jer ga je zamijenio za Mirnu, no u tome ga u zadnji čas sprečava Đurđa. Njihovi su neuspjeli pokušaji tipični za komediju situacije, odnosno komediju intrige, koja se zasniva nepredviđenim i neočekivanim situacijama te nesporazumima i pogreškama. Zbog navedenih neuspjelih pokušaja između svih članova obitelji izbija sukob, no nakon što shvate da imaju zajednički cilj – likvidiranje Lorene – pokušavaju smisliti strategiju kako bi je se udruženo mogli riješiti. Dok oni smišljaju plan, Lorena odlazi na spoj ostavivši ih same u kući, no u konstruiranju plana neprestano ih ometa neobičan miris. Unatoč tome što se Đurđa sjeti da su iz plinare rekli da je došlo do curenja plina, ona istovremeno pali cigaretu te dolazi do eksplozije, čime dolazi do neočekivanog preokreta i raspleta drame.

Kao glavni uzrok krize obitelji može se izdvojiti nezdrava obiteljska klima koja se ogleda u poremećajima obiteljske strukture, poremećaju granica, uloga i vodstva, ali u stvaranju neprirodnih saveza te u nekvalitetnoj komunikaciji, izražavanju emocija i neuspješnom pristupu rješavanja problema, što su sve karakteristike disfunkcionalne obitelji, zbog čega se obitelj može svrstati u emocionalno narušen tip obitelji. Može se zaključiti da je glavni uzrok nezdrave obiteljske klime Lorena koja ugnjetava sve članove obitelji, pa čak i Nikolu kojeg naizgled najviše voli. Njezin odnos prema djeci negativno utječe na odnos između brata i sestre koji blizinu jedno drugog ne mogu podnijeti. Vidljivo je da među likovima ne postoji zajedništvo, već da svaka osoba gleda

isključivo sebe, čime doprinosi razdoru obitelji i zbog čega se u konačnici obitelj nalazi u krizi. Svi likovi u drami pripadaju neproaktivnim karakternim orijentacijama – Lorena i Nikola izrabljivačkoj i zgrtačkoj, Mirna izrabljivačkoj, a Božidar primalačkoj – što povećava vjerojatnost konfliktnog načina rješavanja problema u narušenim međuljudskim odnosima i može dovesti i do fatalnih posljedica, kao što je i slučaj u ovoj drami. Iako likovi naizgled aktivno pristupaju rješavanju problema, njihovi postupci nisu konstruktivni, već spadaju u sferu patologije s obzirom na to da ubojstvo Lorene, *mater familias* koja narušava obiteljsku homeostazu i truje unutarobiteljske odnose, vide kao jedino moguće rješenje. Može se reći kako zajednička želja za likvidacijom majke prividno zbližava ostale članove obitelji, no isključivo jer svaki pojedinac od toga ima korist, stoga se likovi mogu promatrati kroz prizmu destruktivne aktivnosti. Već i samim naslovom drame autorica ukazuje na to da se i u instituciju obitelji probija makijavelistički pristup, pri čemu se na bezobzirne i podmukle načine pokušava doći do cilja ne birajući sredstva. Takav je pristup posljedica sve izraženijeg individualizma i instrumentalnog poimanja čovjeka, odnosno u potpunosti narušenih odnosa u obitelji koju se očituju u međusobnom nepodnošenju, podmetanju te otuđenosti članova obitelji. Iako se likovi u drami doista bore do posljednje kapi krvi, njihovi naponi dovode isključivo do katastrofe u kojoj, ironično, stradavaju svi osim *mater familias*.

### **3.9 Ivor Martinić: *Dobro je dok umiremo po redu***

Ivor Martinić hrvatski je dramatičar i dramaturg koji osim drama piše radiodrame i scenarije. Njegove su drame prevedene na desetak jezika, a o njegovom istaknutom mjestu na suvremenoj dramskoj sceni svjedoči i činjenica da je dobitnik preko petnaest nagrada, od kojih se ističe sedam nagrada za dramu *Moj sin malo sporije hoda*. Od nagrada svakako valja istaknuti Nagradu Marin Držić koju je dobio 2005. godine, Zlatni lovorov vijenac i Nagradu publike Teatar.hr. Martinićeva drama *Dobro je dok umiremo po redu* objavljena je 2015. godine u španjolskom kazališnom časopisu *ADE Teatro*. Za navedenu je dramu 2020. godine dobio Nagradu hrvatskog glumišta i nagradu Marul, a 2021. godine nagradu Zlatni smijeh. Drama napisana u tri dijela, koji čine vanjsku kompoziciju drame, u središte pozornosti stavlja razorenu nuklearnu obitelj koja se sastoji od oca Janka (55 godina), majke Elze (50 godina) i sina Paola (25 godina), dok se u njoj pojavljuje i očeva djevojka Nikolina (40 godina), Paolova djevojka Lucija (25 godina) i tri očeva prijatelja, Mirko, Zdeslav i Dražen u dobi od 55 i 60 godina. Radnja drame zbiva se u neimenovanom gradu tijekom

jedne večeri na dan (pokušaja) otvaranja Jankovog restorana i odlaska Paola u Ameriku, tijekom koje se saznaje što je sve doprinijelo raspadu ove obitelji. Dramska struktura odražava jedinstvo mjesta, vremena i radnje, stoga se može reći kako drama *Dobro je dok umiremo po redu* pripada zatvorenoj dramskoj formi.

Iako se u fokusu analize nalazi bivši bračni par i njihov sin, analiza Jankovog odnosa s novom odabranicom Nikolinom doprinosi kontekstualiziranju Jankovog odnosa s Elzom, ali i muško-ženskih odnosa na razini društva. Janka karakterizira potpuno obožavanje nove, znatno mlađe partnerice koje u nekim segmentima graniči s infantilnošću, čega je i sam svjestan: „Ja znam da je tu količinu obožavanja teško izdržati, oprosti što te dovodim u neprilične situacije, ali ti mene uzbuđuješ na toliko različitih načina da je to strašno. Ja sam čitav kao usplahirena curica iz nijemih američkih filmova kojoj ispadne sladoled kada vidi dječaka u kojeg je zaljubljena“ (Martinić, 2016, str. 136). Osim toga, njegovu zanesenost potkrepljuje i želja da otvori restoran na dan kad je upoznao Nikolinu i njegov navod da je ona najbolje što mu se dogodilo te da ni ne zna kako se njemu, „običnom osrednjem bogatašu“ (ibid., str. 134) uspjelo tako posrećiti. S druge strane, Nikolina ne gaji jednako obožavanje prema njemu i njihovom odnosu, pa navodi kako ne vidi svrhe u poštivanju datuma i godišnjica, a njegovi je izljevi ljubavi živciraju te ih smatra patetičnima. Nadalje, govori mu kako mu je trebala ostati ljubavnica jer ne zna što bi je u budućnosti moglo početi živcirati i hoće li joj još više ići na živce. Može se reći kako se u dramskim likovima Janka i Nikoline sudaraju dva različita svijeta – Janko koji teži konstruirati novu zajednicu, potencijalno u nadi da može ostvariti smisleni odnos i uščuvati patrijarhalni poredak koji je, ironično, razrušio u odnosu s Elzom, i Nikolina koja teži zadržati svoju ulogu samostalne žene i oduprijeti se društveno konstruiranom položaju žene – što govori u prilog tome kako odabir novog partnera ne mora nužno podrazumijevati bolji ili idealniji odnos (Fromm, 1986e; Haralambos i Holbor, 2002). Unatoč tome što ga u više navrata Nikolina pokušava spustiti na zemlju, on ne prestaje s izljevima ljubavi, ali i objektiviziranjem Nikoline jer u više navrata ističe njezin fizički izgled koji u njemu budi neprestane seksualne reakcije. Njegovo ponašanje reflektira tipičnu krizu srednjih godina koja često dovodi do upuštanja u vezu s mlađom partnericom, pri čemu se muškarci nastoje afirmirati, odnosno dokazati da su i dalje muževni, privlačni i viralni unatoč nadolazećoj starijoj dobi. Nikolina, isprovocirana njegovim ponašanjem, daje uvid i u karakteristike društva u kojem žive:

Što ti znaš što ja sve radim kako bi se tebi i ostalim budalama dizao i što ti znaš kako sam ja to sve naučila? [...] Možda sam mogla i drugačije, ali vi muškarci ste me već od moje dvanaeste godine počeli salijetati pažnjom, a ja sam vaše pohotne poglede vrlo brzo naučila naplatiti. [...] Odvratno je to koliko vas je palo na jedno obično lijepo dijete. Sve bi dali za malo ženskog mesa. [...] Ja sam ti elegantni predmeti zbog kojih ljudi odlaze iz svojih kuća [...] Ja znam zašto ti mene voliš. Ja to točno znam i to mrzim jer ste vi muškarci obične svinje. [...] Sve što vi muškarci volite je uzbuđenje – sport, novac, seks i puno, puno gluposti. [...] Počni razgovarati kao čovjek sa mnom. (Martinić, 2016, str. 136)

Navedeni se citat može usporediti s promišljanjima Simone de Beauvoir koja tvrdi kako je muškarcu za zadovoljenje njegovih žudnji potrebna žena koju iz tog razloga integrira u društvu i podčinjava redu koji su ustanovili muškarci (2016, str. 96), kao i Frommovim tumačenjem da se nezdrava ljubav svodi na doživljavanje partnera kao posjed (1986e, str. 56-58). Iako je Janko isprva prestrašen njezinim reakcijama i uvredama, na kraju je uhvati i čvrsto primi, zbog čega se ona isprva opire, ali brzo odustane, što se može tumačiti na način da je njezino zauzimanje za sebe uspješno samo kratkotrajno.

Unatoč tome što bi se uzrok krize obitelji načelno mogao promatrati kroz prizmu raspada braka uslijed Jankovog pronalaska nove partnerice, njegov se odlazak prije svega može tumačiti kao posljedica raspada braka koja je rezultat narušenog odnosa između bračnog para čiji se odnosi mogu opisati konceptom bračnog odnosa u raskoraku i dijadnih komplementarnih odnosa, pri čemu je Janko dominantan, a Elza submisivna. Elza navodi kako se Janko nakon dvadeset i pet godina braka promijenio, zbog čega ona smatra da se njihov odnos raspao, što se može povezati s Frommovim konceptom znanja, odnosno poznavanja kao jednog od temelja istinske ljubavi (Fromm, 1986e; Luhmann, 1996). Međutim, iz Jankovog iskaza saznaje se kako on doista jest želio brak s Elzom, no kako je ta želja, ali i trud oko odnosa, bio jednostran, zbog čega smatra da Elza nije trebala ulaziti u odnos već biti sama: „Brak s tobom je za mene bio stalno te čvrsto držati za ruku da se ne posklizneš. Pomagao sam ti graditi prijateljstva, održavati kontakte, podsjećao te da se ne zapustiš. Čitavo sam te vrijeme držao za ruku, ali ti si bila jedna nezahvalna partnerica jer te to u čemu sam ti pomagao nije zanimalo“ (Martinić, 2016, str. 139). Janko sam sebe doživljava kao izvor moći, odnosno smatra se zaslužnim za sve što su imali u braku, kako u smislu financijskog, tako i društvenog kapitala, stoga svoju poziciju moći koristi za predbacivanje Elzi za

njezine propuste, ali i izliku za raspad braka Elza, s druge strane, ima ambivalentan odnos prema svojoj ulozi koja je doprinijela raspadu obitelji. Navodi kako je već u tridesetima shvatila da je nekvalitetna, nervozna, apatična, inatljiva i zločesta osoba koju ljudi izbjegavaju, i kako je željela započeti život ispočetka jer je shvatila da ima previše mana koje je nemoguće promijeniti, pa joj je samo preostala ljutnja zbog toga kakva je, te da nikada nije imala želje za brakom. Može se reći kako je Elza pasivan dramski lik koji je svoj život prepustio svakodnevicu i suprugu te koji se opire poboljšanju time što ne doprinosi poboljšanju obiteljskih odnosa radom na vlastitim nedostacima, već perpetuiru krizu:

Ja sam svih tih godina mislila kako te držim u šaci tim poniženjima kojima sam te izlagala. Okrutnost i mržnja prema tvojim ušima i nosu činila me moćnom. Uživala sam te ponižavati. Kao da sam mogla išta drugo. Oprosti. To sve nije bilo samo do tebe, ti si čovjek na mjestu, ja sam kriva. Ja sam sve krivo shvatila. Ja sam se prebrzo umorila. Ne znam da li sam se prebrzo umorila jer nisam imala interesa za taj koncept života udvoje ili se samo nisam znala praviti blesava. (ibid., str. 139)

Iako se čini da Elza preuzima odgovornost za raspad obitelji, ona se tijekom drame neprestano vraća inzistiranju na tome da se Janko promijenio, što govori u prilog tome da jedan od uzroka krize može biti izostanak truda koji obično nastupa ulaskom u brak te izostankom truda kod partnera koji drugu osobu počinje doživljavati kao posjed (Fromm, 1986e). Osim toga, saznaje se kako nije vjerovala u Jankov san o otvaranju restorana te je tužna što je u svom naumu uspio, a također navodi kako joj se gadi što se zaljubio jer smatra da je to nešto vrlo glupo. Unatoč tome što navodi kako je nakon inicijalnog šoka koji je doživjela uslijed Jankovog pronalaska nove partnerice sad smirena i hladna, vidljivo je kako ipak nije prešla preko raspada braka. Neovisno o tome što sama iskazuje kako joj brak nije pridonosio zadovoljstvo, nesretna je što je ostavljena, prije svega iz sebičnih razloga, odnosno istovremene želje da ne bude sama i nemogućnosti da u toj dobi nađe nekoga za koga će, kako sama kaže, imati živaca (Martinić, 2016, str. 140). Iako se u Elzi prelama želja da ne bude sama, na Jankovo uvjeravanje da je neće nikad ostaviti samu i da će se brinuti za nju, ona podiže zid i govori mu kako si je već kupila grobnicu u koju će prenijeti i tijela svojih roditelja. Osim toga, Elzina želja za očuvanjem obitelji proizlazi i iz društvenih očekivanja: „U mojim godinama nije ugodno biti ostavljen. Da si umro, to je drugo“ (ibid.). Ispunjavanje društvenih konvencija ogleda se i u Elzinim nastojanjima da se unatoč odbojnosti koju osjeća prema braku i ljubavi pokuša ostvariti kao žena i majka, no shvaća kako je i u tome podbacila:

Što ja znam kakva je ta naša obitelj bila i jesmo li negdje pogriješili? Kad sam ja tebe upoznala, ja sam tebe zavoljela onako i mislila sam: evo njega je sigurno voljeti. I započeli smo jedan brak, onako kako su već mnogi započinjali brakove oko nas. Ja sam pokušavala biti žena u jednom braku. Meni je trebala pomoć, ali ja sam u početku stvarno pokušavala. U prvim godinama braka ja sam se još bila sposobna i raznježiti. Ali vrijeme je prolazilo, ja sam postajala sve nesavršenija žena, a ti si postajao sve nesavršeniji muškarac. Puno sam radila, ti si puno radio, tu negdje je bio i Paolo i to je sve. Sati na poslu i umorni sati s Paolom – to je bila naša obitelj. Bože koliko smo mi beskrajno dugih sati proveli zajedno. A onda se tebi posrećilo. Ti si se promijenio. Eto. Tako se to dogodi. Puno toga bih drugačije napravila, ali opet bih odabrala biti s tobom, bez obzira što sam možda oduvijek trebala biti sama. Udvoje je lakše biti čovjek (ibid., str. 146-147).

Iz navedenog se citata može zaključiti kako su likovi u ovoj drami utjelovljenje disfunkcionalne obitelji jer nisu zadovoljni sobom, a ni obitelji kojoj pripadaju, te se zbog svoje pasivnosti ne uspijevaju suočiti s nastalim problemima, zbog čega odnosi bivaju sve narušeniji, što obitelj svrstava u emocionalno narušeni tip obitelji. Da se u drami doista radi o jednoj disfunkcionalnoj obitelji potvrđuje i Paolov odnos s roditeljima. Naime, uoči odlaska u Ameriku on radije bira provesti vrijeme sa svojim prijateljima nego doći na otvorenje očevog restorana, odnosno pozdraviti se s roditeljima. Njegov postupak odražava neadekvatnost obitelji kao sustava s obzirom na to da obitelj Paolu ne pruža osjećaj pripadnosti, stoga on ne osjeća niti dužnost niti potrebu ulagati trud u razvoj zdrave obiteljske klime s obzirom na to da kod roditelja također nisu prisutni elementi stabilnosti, predanosti i brižnosti kao temelja funkcionalne obitelji. Paolo bi doista i otišao bez pozdrava da roditelji nisu došli po njega kako bi posljednji put vidio djeda koji je na smrtnoj postelji. Osim što je ljutit jer su ga roditelji odveli s pića s prijateljima, smeta mu što ga djed nije prepoznao te s gađenjem promatra Janka kako se oprašta sa svojim ocem. To Janka izrazito uzrujava unatoč tome što s ocem nije imao idealan odnos, dapače, navodi kako je uz njegovog oca bilo teško odrastati, no mišljenja je kako umirućem čovjeku sve treba oprostiti. Jankovo se promišljanje može promatrati kroz prizmu projekcije s obzirom da bi i sâm mogao biti ogorčen što nije imao razvijen odnos s ocem, a naposljetku nema ni razvijen odnos sa sinom, što govori u prilog tome da maladaptivni obrasci mogu postati transgeneracijski problem (Janković, 1994). Osim kao bezosjećajnog roditelji sina opisuju kao hladnog, bezobraznog, površnog, sebičnog, lijenog i sklonog rastrošnom ponašanju zbog kojeg ulazi u dugove. Njegov odlazak u Ameriku također vide



kao raskid veza s obitelji: „JANKO: [...] Samo ne mogu prestati razmišljati kako bi bilo ukusnije da je pametan i siromašan pa da odlazi kao i tisuće drugih jer nema posla ili da je neki rat pa da odlazi jer želi preživjeti, a ne da odlazi samo zato jer mu se mi gadimo. A ne samo iz objesti“ (ibid., str. 142). Paolov odlazak može odražavati i širu društvenu sliku, odnosno tendenciju mladih ljudi da odlaze u potrazi za boljim životom. Ovaj primjer također ukazuje i na generacijski sukob s obzirom na to da su starije generacije navikle na ustaljeni poredak – borbu za opstanak i komformiranje postojećoj situaciji i prihvaćanje iste – dok mlađe generacije teže istraživanju novih mogućnosti i zadovoljavanju individualnih potreba. Majka Elza zamjera Paolu što mu odlazak uopće teško ne pada, što potvrđuje činjenica da nije ponio nikakvu fotografiju koja bi ga podsjećala na obitelj, no to se, kao i kod Janka, može tumačiti kao svojevrsni odraz nezadovoljstva majčinskom ulogom i promašenosti nje i Janka kao roditelja. Elza zaključuje kako se „odlučio riješiti svega što mu smeta da ode. To se valjda tako radi kad naiđu nove prilike“ (ibid., str. 138) te na taj način istovremeno upućuje kritiku sinu, ali i bivšem suprugu jer smatra da je trebao pričekati s razvodom dok Paolo ode u Ameriku kako bi se zadržala iluzija sretne, cjelovite obitelji koja to u suštini zapravo nikad nije ni bila. Iako oba roditelja čeznu za sinovom ljubavi, što se kod Janka vidi u njegovoj želji da ga sin zove tatom, a ne ocem kao da mu je to neka funkcija ili službena funkcija, te Elzinoj želji da joj sin iskaže nježnost, oni ne čine ništa kako bi poboljšali odnos sa sinom. Naprotiv, Janko ne preuzima odgovornost za sinovo ponašanje te se vrijeđa kad ga Nikolina uspoređi s njim. Mišljenja je kako je Paolo na Elzu, zbog čega Elza obrambeno reagira: „Sad ćeš mene za sve okriviti? Da, ja nisam nešto posebno nježna i topla osoba i nervira me kad mi se govori volim te i kad treba to reći sinu, ali što sad? Takva smo obitelj bili, mi takve stvari nismo govorili i gotovo. Nismo zbog toga loši ljudi. Nije zbog nas ispao takav sebičan kreten“ (ibid., str. 146). Može se reći kako nijedno od njih ne preuzima odgovornost za odnos koji je sin razvio prema njima, premda je vidljivo kako je u njihovom braku nedostajalo ljubavi, što se odrazilo i na odgoj sina (Miklobušec, 1983). Iako Janko isprva predbacuje Elzi, priznaje da ipak to nije njezina odgovornost: „Nekada pomislim da je tu hladnoću naslijedio od tebe, Elza. Ali [...] shvatim da ti nisi toliko hladna koliko si nesretna. I kad si bila najopakija prema meni, kada si govorila najopakije gadosti, svejedno bi svaku večer došla u naš krevet i ja sam znao: tu ženu treba zagrliti“ (Martinić, 2016, str. 143). U Janku se javlja pomirenost sa situacijom i, unatoč tome što pri odlasku pruža sinu ruku pomirenja, on odustaje od gradnje njihovog odnosa te navodi kako od njega očekuje samo da dođe njemu i Elzi na sprovod. Ta pomirenost posljedica je toga što shvaća kako Paolo niti

želi biti nečiji sin, niti želi biti dio obitelji, a samim time ne želi da Janko i Elza budu dio njegovog života. Iako Elza u jednom trenutku priznaje da su podbacili kao roditelji, u njoj se budi revolt i ponovno se obrušava na sina:

Taj naš sin je previše hladan za tako malo godina koliko ima. Njemu smo se svi prebrzo zgadili. On danas ne odlazi, on bježi. E doći će tu i ljubiti će me, ja mu kažem. [...] Sad ćeš me ljubiti, tako mi Boga, to bezobrazno, bezosjećajno čudovište! [...] Sad ćeš ti vidjet nježnost! Falilo ti je da ti netko kaže da te voli, e pa sad ću ti reći da te volim, pizdo mala! Pazi, pazi, sad će nježnost! Evo ide nježnosti! Zove tebe „mama nježnost“! Halo? Je l' ti se gadi? Volim te, maleni moj! Volim te! Je l' ti se gadi ovo da te mama voli? Je l' ti se gadi ovo da ti mama kaže da te voli? Sad ćeš ti vidjet što je nježnost! Halo? Halo? Volim te! Je l' ti se gadi da me boli što odlaziš? Halo! (ibid., str. 147)

Iz citata je vidljivo kako je svjesna da sinu nisu iskazali dovoljno ljubavi i nježnosti, ali i da još uvijek nisu u stanju suočiti se s njim, odnosno da se želja za suočavanjem sa sinom javlja prekasno. Čini se kao da Elza pokušava razriješiti unutarnju krivnju zbog nerješavanja sukoba kad je za to bilo vrijeme. Iako bi obitelj trebala karakterizirati ljubav i privrženost, ona je često ispušni ventil za nemogućnost nošenja s vlastitim unutrašnjim krizama, što također potvrđuje Elza: „Ljudi su u obitelji malo okrutniji jedni prema drugima nego inače, kada se još dobro ne znaju. Svi se volimo klati kada se upoznamo i shvatimo koliko smo jadni i nemoćni svi skupa“ (ibid., str. 147). Elzin pokušaj zvanja sina kako bi mu iskazala ljubav propada jer se Paolo ne javlja, već porukom javlja kako neće doći u restoran pozdraviti se s obitelji, već će ga prijatelj odvesti u zračnu luku. U tom trenutku Elza i Janko shvaćaju kako više ne postoji mogućnost popravka odnosa i oporavka obiteljske zajednice. Dok Elza to rezignirano prihvaća i naziva sina bezobraznom budalom, u Janku se budi revolt te odluči krenuti po njega, što predstavlja svojevrsan preokret u drami jer se Janko odlučuje „boriti“ za svoju obitelj koju je sâm razorio pronalaskom nove partnerice. Međutim, njegova borba može se promatrati kao odraz nemogućnosti pomirenja s neispunjenom roditeljskom ulogom i pokušaja afirmiranja samog Janka kao autoriteta, odnosno *patera familiasa*. Međutim, Janko u svom naumu ne uspijeva jer prije nego što uspije porazgovarati sa sinom, Paolo se ukrcava u avion. Iako se Nikolina javlja kao glas razuma dok objašnjava Janku da odnos sa sinom ne može popraviti u dvije minute razgovora, Janko to ne prihvaća i smatra da će Paolo požaliti: „Ali doći će dan kad će se prestrašiti u toj Americi. [...] I tad će se javiti, tad će se htjet uhvatit za nešto čvrsto. A to čvrsto je obitelj, koliko god je on mrzio. Obitelj je jedino materijalno što imamo u ovim našim

glupim životima. Ja samo zbog tog malog govna znam da sam jednom postojao“ (ibid., str. 148). Iako smatra da je obitelj jedina postojana instanca u ljudskim životima, sam ju je odbacio u potrazi za novim životom, stoga se može reći da autor ironizira da baš Janko ističe važnost obitelji a obzirom na to da je kao roditelj, ali i partner, u potpunosti podbacio. Osim odlaska sina, Janko se suočava s još jednim gubitkom jer mu je otac u međuvremenu umro, o čemu ga informira Elza. Unatoč krahu braka, ona i dalje osjeća naklonost prema Jankovom ocu i posjećuje ga u bolnici te joj on umire na rukama. Unatoč tome što je Janko čeznuo za pomirbom s Paolom, na Elzinu ponudu da ga nazove i javi mu da je djed umro kako bi se vratio na sprovod ako to Janku znači, on odgovara da ne zna znači li mu. Shrvan zbog gubitka oca, ali i sina, Janko traži Elzu da ostane i počinje plakati kao malo dijete. Dok ga Elza tješi i govori da je dobro dok umiru po redu, sugerirajući da je sreća da je smrt sukladna životnoj dobi pokojnika, Nikolina shvaća da njihov odnos nema budućnost, što ukazuje na to da bi mogao uslijediti raspad još jedne zajednice, što dodatno potvrđuje činjenica da Nikolina traži Elzu da je odveze kući jer je umorna. Prije odlaska, Elza se prisjeća kako je shvatila da je Janko više ne voli dok je Paolo još bio mali jer ju je Janko s gađenjem promatrao dok se ona pravila da spava. Ona kaže da su to bile samo dvije minute u čitavom njihovom braku i životu, no može se tumačiti kako su upravo te dvije minute označile početak kraja njihovog braka.

Drama *Dobro je dok umiremo po redu* donosi uvid u slojevitost uzroka krize obitelji koji se na primjeru ove drame ogledaju prije svega u nekvalitetnoj komunikaciji članova obitelji te njihovoj nemogućnosti i/ili nevoljkosti da unutarne i zajedničke sukobe pravovremeno rješavaju. Upravo zbog te pasivnosti dolazi i do raspada obitelji te posljedično Jankovog pronalaska nove partnerice. Dramske likove ne odlikuje zajedništvo, već fragmentiranost popraćena međusobnim okrivljavanjem. Iako u nekim segmentima likovi nastoje preuzeti aktivnu ulogu i afirmativno pristupiti rješavanju krize, ti su pristupi najčešće produkt inata i želje za dokazivanjem tko je u pravu, a tko u krivu, zbog čega likovi ne uspijevaju nadvladati krizu. Dok Janko planira ostati u novoj zajednici, kojoj se također nagovještava kraj, Elza prihvaća daljnju samoću kao krajnji ishod svog života te mašta kako će u nekom budućem životu bolje živjeti, što ishod krize svodi na *status quo*, dok Paolov odlazak u Ameriku i zatiranje svakog traga postojanja vlastite obitelji govori u prilog tome da kriza nadilazi *status quo* jer se situacija između članova obitelji pogoršava. Autor u drami ukazuje na slabljenje institucije obitelji, odnosno razbijanju iluzije o idealnoj slici obitelji koja je posljedica tradicionalnih društvenih normi. Drama se tako dotiče konformizma koji se

očituje u ispunjavanju društvenih očekivanja stupanjem u brak unatoč već a priori nepostojanju temelja povezanosti i ljubavi, ali i nekonstruktivnog pristupa rješavanju nastalih obiteljskih problema. Kao posljedica nesređenih bračnih odnosa javlja se neskladnost odnosa između roditelja i djece koja produbljuje otuđenost članova obitelji. Naglasak je također stavljen i na materijalizam gdje se primat daje poslovnom uspjehu i stjecanju materijalnog u odnosu na bliskost i održavanje obiteljske homeostaze. Autor također ukazuje i na položaj žena u društvu, odnosno prikaz žena kao majki, ne samo djeci, već i supružnicima koji ih na taj način doživljavaju, te kao ljubavnica/novih partnerica koje su najčešće svedene na funkciju statusnog simbola. Unatoč tome što autor ukazuje na odmicanje žena od njihovih predodređenih uloga, one svejedno ostaju 'zatočene' u svojim stereotipnim ulogama, ne toliko iz vlastite želje, već zato što im društveni kontekst i dalje onemogućuje odmak od ustaljenog poretka.

### **3.10 Milko Valent: *Mala klaonica nježnosti***

Milko Valent (1948., Zagreb) hrvatski je dramatičar, prozaist, pjesnik, esejist i kazališni kritičar. Njegovo književno stvaralaštvo iznimno je plodno, kako na dramskom, tako i na proznom i esejističkom polju, a brojna su njegova djela prevedena čak na više od deset stranih jezika. Njegove su dvije drame, *Gola Europa* i *Ground Zero Aleksandra*, nagrađene trećom i prvom nagradom Marin Držić, za 2000. odnosno 2002. godinu, dok je na 19. pjesničkoj manifestaciji Croatia rediviva 2009. nagrađen i Maslinovim vijencem. Njegova drama *Mala klaonica nježnosti* drugi je dio dramske trilogije *Kaos* čija je praiizvedba planirana 2006. godine na programu 20. Eurokaza<sup>101</sup>, Međunarodnog festivala novog kazališta u Zagrebu, a prvi put je objavljena 2007. godine. Vanjska kompozicija drame sastoji se od 32 scene u kojima se odvijaju fragmenti radnje, stoga se može reći da je riječ o otvorenom tipu drame, ali i da je riječ o razgradnji klasične dramske forme, što je jedno od obilježja postdramskog kazališta. Valentova drama ima obilježja i „in-yer-face“ teatra, odnosno dramaturgije „krvi i sperme“ s obzirom da su u drami prisutni elementi kršenja tabua uvođenjem incesta, eksplicitnog jezika, ali i eksplicitno prikazanog nasilja, seksualnih odnosa i mutilacije. U drami Valent u fokus stavlja jednu zagrebačku disfunkcionalnu obitelj čiji su članovi Majka (Ljubica), Otac (Andrija), Brat (Ivan) i Sestra (Lamija), a uz njih se kao likovi pojavljuju Bog i

---

<sup>101</sup> Drama nije izvedena: „Gradski ured za kulturu Grada Zagreba nije uplatio sredstva predviđena za dovršenje predstave“ (Valent, 2009, str. 85)

Andeli. Osim u Zagrebu, radnja se djelomično odvija i u obiteljskoj vikendici u Samoboru. Obiteljski sustav tematiziran u ovoj drami Valent u uvodu u trilogiju opisuje kao područje opasnosti koje potresaju snažni unutarnji i vanjski sukobi te u kojima se članovi obitelji, osim međusobno, bore sa samim sobom (Valent, 2009, str. 18), stoga će predmetom ove analize biti upravo obiteljski sukobi i kriza u kojoj se članovi obitelji nalaze uslijed narušenih obiteljskih odnosa i incestuoznog odnosa između brata i sestre.

Prije samog poniranja u analizu obiteljske dinamike, važno je opisati i sliku društva koje se odražava na sustav obitelji, a koju u ovoj drami Bog kao lik predstavlja publici. Drama radnju smješta u suvremeno kapitalističko društvo, pa tako i sâm Bog stoji na blještavoj neonskoj reklami *Raj-Eden*, dok se na videozidu iza njega izmjenjuju reklame, primjerice za euro i dolar, za American Express i Diners Club International, ali i vatromet koji oblikuje zvijezdu, polumjesec, srp, križ, čekić, kosu, kukasti križ kao stari simbol Sunca, naftnu platformu i bocu Coca Cole. U gradu žive „suvremeno potrošački zombiji“ koji se „lagano klate po svijetu, a svake nedjelje odlaze na usporene izlete u velike trgovačke centre Kaufland, Billu, Importanne, Mercatone, Getro, Metro, Retro, Mercator, King Cross i ostale“ te „potječu iz običnih, prosječnih, frustriranih obitelji zasnovanih na monogamnom braku“ (ibid., str. 27). Čak je i ljubav svedena na konzumerizam i pohlepu, što u drami potvrđuje Glas razuma: „Da bi se danas čula istinska ljubavna priča treba skrenuti pažnju ljudi s bučnih reklama koje nude brza rješenja, treba skrenuti pažnju s novca koji vrišti u dušama i razmazuje skupu šminku[,] [...] treba utišati buku sebičnosti i omogućiti malo obične ljubavne tišine“ (ibid., str. 89), ali i lik Brata: „Ljudi se panično boje primati, ljudi se boje davati. Ljudi se boje poraza, boje se odbijanja, boje se vlastite sjene u srcu. Iz njihovih razrovanih, sebičnih, odvratnih očnih duplji izvire strah i velika količina trendovskog smrada, kukavičluka, skvrčene bojazni i skutrene strave“ (ibid., str. 108). Može se zaključiti kako likovi žive u društvu gdje je prije svega važno *imati*, a ne biti, dok se stvaranje interpersonalnih u potpunosti zatire zbog sebičnosti, pohlepe i hedonizma koje karakterizira pripadnike društva. Navedeno se stanje u društvu može povezati s razmišljanjem Jeana Jacquesa Rousseaua kako se pod utjecajem napretka društva gubi čovjekova zdrava prirodna sreća i izvorna ljudskost koja prelazi u egoizam (Grlić, 1982, str. 353-354), kao i s razmišljanjem Ericha Fromma koji navodi da su upravo egoizam i radikalni hedonizam patogene karakterne crte koje su posljedica našeg društveno-ekonomskog sustava koji stvara bolesnog pojedinca, odnosno nesretne, usamljene, zabrinute, utučene, destruktivne i zavisne ljude, ali i bolesno društvo (1986e, str. 15-20.).

Iako je kriza sustava obitelji analiziranog u drami prije svega produkt unutarnjih uzroka, odnosno narušenih obiteljskih odnosa, opisana društvena situacija također utječe na krizu sustava obitelji jer se roditelji s jedne strane konformiraju društvenom stanju, dok se djeca svim silama bore protiv njega, pa tako u obitelji dolazi do sukoba između dvaju oprečnih pogleda na svijet. Roditeljski se konformizam može oprimjeriti majčinim opsesivnim kupovanjem najnovijih kuhinjskih uređaja koje uopće ne koristi i praćenjem trendova vezanih uz kuhanje i provođenjem velike količine vremena u frizerskom salonu, dok se očev svodi na razmahivanje natprosječnom platežnom moći, zbog čega inzistira na tome da se kupuju najskuplji proizvodi, posebice što se tiče hrane jer „prehrana mora biti bogata, izdašna i raznovrsna dakle u skladu s [...] primanjima“ kako bi sve bilo „usklađeno s novim europskim poretom“ (Valent, 2009, str. 135), ali i da se odlazi u skupe restorane jer se grozi „loših restorana i salveta bez monograma“ (ibid., str. 129). Andrijinim se zahtjevima prije svega mora pokoravati supruga Ljubica s obzirom na to da u obitelji vlada patrijarhalni poredak, stoga je Andrija „tata, otac, šef stada, glavni mužjak, patrijarh i glava obitelji“ (ibid.), a Ljubica majka i domaćica. Ljubica je također obrazovana žena koja je diplomirala novinarstvo i započela samostalnu karijeru, no pod, čak fizičkom, prisilom supruga morala je napustiti posao: „Rekao mi je da su kuhinja i djeca moja sudbina, a da novinarstvo slobodno prepustim onima koji nemaju tako skladan brak kao što je naš“ (ibid., str. 130). Činjenici da je njihov brak daleko od skladnog govori u prilog da je Ljubica pokušala napustiti supruga, no s njim je ostala zbog prijetnje da će je ubiti ako ode, što ukazuje na to da otac ima autoritarni karakter, odnosno na to da je, kako Ljubica kaže, „patrijarhalni diktatorski kreten“ (ibid.). Njihove bračne odnose odlikuju brojne karakteristike tipične za patrijarhalno stereotipnu podjelu rodni uloga, pa tako žena u ovom slučaju ima submisivnu, pasivnu ulogu, dok muškarac ima dominantnu, aktivnu ulogu, kao i ulogu supruga i oca tlačitelja. Osim toga, njihov brak preslika je onoga što Anne Willson Schaef naziva javnim i privatnim savršenim brakom, pri čemu u javnom aspektu glavnu ulogu preuzima muškarac koji se bavi vanjskim svijetom, zarađivanjem i donošenjem svih važnih odluka, dok u privatnom žena ima glavnu ulogu, pa muškarca hrani, odijeva i skuplja stvari za njim (2006, str. 68-69), ali i dalje je ovisna o suprugu. Bračni odnos majke i oca može se svrstati u dijadni simetrični odnos koji naizgled djeluje funkcionalno, no podrazumijeva neprestani sukob i nadmetanje, što odgovara i konceptu bračnog rascjepa (Janković, 1996), što se može oprimjeriti njihovim međusobnim predbacivanjima, posebice u pogledu neispunjavanja bračnih dužnosti, ali i očevoj smanjenoj muškosti, ali i ženinom pomanjkanju libida i interesa za seksualne odnose:

**TATA** [N]e pada mi na pamet uputiti pohvalu onoj koja me više ne snabdijeva bitnim brojkama u bračnom krevetu. [...] Mislim na osmice koje prava supruga čini zadnjicom za vrijeme snošaja, kako bi orgazam stvarno bio pravi orgazam, a ne tek rutinski ispraćaj jednomjesečnog servisiranja metabolizma. [...] U našem krevetu sada je puka dosada i konvencionalne rečenice pune pritajenog gađenja.

**MAMA** Pa ti bi trebao poraditi na osmicama, dragi moj. Ti bi trebao potaknuti vijuganje moje guzice u obliku broja osam. Tvoja erekcija sve više izaziva sažaljenje mojih latica. Tvoja je erekcija tek blijeda sjena tvog nekadašnjeg olimpijskog duha. Samo ležiš na meni i misliš na... [...] Na fakultetu špijuniraš svoju asistenticu kad ide piškiti [...] Postoji još i gora opcija, a ta je da uopće ne gledaš ženska bića i misliš samo na karijeru. Gadiš mi se i u jednom i u drugom slučaju. (Valent, 2009, str. 95)

U njihovom odnosu više nema strasti jer se Ljubici već od samog početka braka Andrija gadi, a smeta joj i njegova zaokupljenost poslom za koji i sam tvrdi da mu je najvažniji (ibid., str. 129), što ukazuje na to da se poslovna sfera prelijeva na sustav obitelji i postaje uzrokom sukoba. On također osjeća gađenje prema Ljubici i vidljivo je da je nesretan u braku, no ispod časti mu je pustiti da brak propadne, stoga ističe da održava odnose samo kako bi „održao privid skladne bračne zajednice“ (ibid.). Nijedno od njih ne pokušava aktivno pristupiti rješavanju bračnih sukoba, prije svega zato što ne znaju kvalitetno komunicirati, što komentira i Bog: „Kada ih ovako slušam, čine mi se prilično zaostali u komunikaciji, osobito roditelji, jedva da se i pogledaju bez gađenja. Ako se i nasmiju, osobito roditelji, taj smijeh je grčevit i izvještačen, pun je straha od smrti. Mislim da su otuđeni, osobito roditelji, mislim da su sebični“ (ibid., str. 133), stoga se dolazi do zaključka kako se njihov brak već desetljećima nalazi u raspadu iz kojeg ne mogu i ne žele pronaći izlaz, odnosno da kod njih izostaju regulativni mehanizmi koji bi doprinijeli rješavanju sukoba i osigurali homeostazu obiteljske zajednice jer su roditelji u potpunosti pomireni sa situacijom u kojoj se nalaze.

Već je iz samog analiziranja bračnog odnosa Ljubice i Andrije jasno da u obitelji vlada pseudozajedništvo iza kojeg stoji emocionalna distanca i praznina (Štalekar, 2010), stoga se sustav njihove obitelji može svrstati u kombinaciju nepovezanog i emocionalno narušenog tipa obitelji koji karakteriziraju slabe obiteljske veze među članovima obitelji, ali i međusobna netrpeljivost i izbjegavanje te sukobi koji se nikada ne rješavaju, već neprestano ponavljaju (Wagner Jakab,

2008), što se najbolje može pokazati na primjeru odnosa između roditelja i djece. Naime, oba roditelja izražavaju snažan antagonizam prema vlastitoj djeci:

**TATA** [...] Mrzim ih diskretno, jer su još uvijek mladi. Mržnja je ipak prejaka riječ. Zapravo, da budem posve i izvorno iskren, potpuno sam ravnodušan prema njima, jedva da ih i primjećujem. Usput sam i liberalan pa ih puštam da rade što hoće. U stvari, baš me boli briga za njih, da se tako jednostavno izrazim. [...]

**MAMA** [...] . Iako se od početka predano brinem o djeci, može se reći da ih mrzim, osobito kćerku koja je mlada i lijepa i još se zbog toga pravi važna. Nije svjesna da će i ona za 25 godina mrziti svoju djecu zbog tog istog razloga. [...] Ipak, mala kurvica, budimo otvoreni, ima male grudi, ha ha ha, ha, pa je ja takoreći svakodnevno, tobože u šali, nestašno zafkavam pokazujući joj usput nenametljivo moje skladne sise broj četiri. (Valent, 2009, str. 130)

Navedeni citat ukazuje na to da djeca odrastaju u disfunkcionalnoj obitelji čija su obilježja nedostatan roditeljski nadzor, nedostatak emocionalne stabilnosti i hladni, zapuštajući i zanemarujući odnosi, stoga se može reći kako ova obitelj ne uspijeva zadovoljiti neke od temeljnih funkcija obitelji, kao što su odgoj i zadovoljenje emocionalnih potreba. Disfunkcionalnost obitelji ogleda se i u nezadovoljstvu članova obitelji samima sobom, što je vidljivo na primjeru ljubomore roditelja na mladost i ljepotu djece, a što se ponovno može povezati s Rousseauovim i Frommovim tumačenjem egoizma kao posljedice društvenih promjena. Jednak antagonizam, ako ne i veći, gaje Lamija i Ivan prema svojim roditeljima koje mrze i kojih se gnušaju jer su stari, ružni, pokvareni, depresivni, banalni i svjetski neuspjeh koji se više ne može (pre)odgojiti (ibid., str. 91-92, 131-133). Mišljenja su kako je to posljedica roditeljskog konformističkog i konzumerističkog načina života, ali i hinjenja da je njihova obitelj idilična, što posebice dolazi do izražaja za vrijeme blagdana kad roditelji poklonima pokušavaju „zatrpiti brojne, duboke obiteljske ponore i nadomjestiti taj surovo vidljivi nedostatak roditeljske ljubavi“ (ibid., str. 131). Lamijina i Ivanova mržnja prema roditeljima popraćena je maštarijama o ubojstvu roditelja, no s obzirom na to da ih smatraju toliko bezvrijednima, ne žele njima okaljati ruke, već maštaju o tome kako će se roditelja riješiti kad oni otputuju na godinu dana u Ameriku i Lamiju i Ivana ostave da uživaju u životu oslobođeni kako roditeljskog nadzora, tako i njihovih malograđanskih nazora. Jedini trenutak istinske obiteljske idile i sreće može se promatrati upravo u sceni kad se Lamija i Ivan opraštaju s majkom na aerodromu, pri čemu se svi zapravo raduju tome što će se riješiti jedni drugih.



Može se reći kako Lamija i Ivan stvaraju mikrozajednicu koju vide kao superiorniju od one u kojoj se nalaze njihovi roditelji, ali i većina društva jer, prema njihovom mišljenju, počiva na temeljima istinske ljubavi. Njihov odnos nadilazi okvire tipičnog odnosa brata i sestre s obzirom na to da se temelji na incestu koji kao fenomen uključuje sve oblike seksualnog kontakta, a često biva produktom upravo roditeljskog zanemarivanja i emocionalne udaljenosti od djece (Davison i Neale, 1999, str. 397-398). U drami se saznaje kako su se Ivan i Lamija zaljubili već kao djeca, a u trenutnoj, dvadesetogodišnjoj dobi upuštaju se u seksualne odnose roditeljima iza leđa: „Kada roditelji spavaju, ili nisu kod kuće, mi se mazimo, šalimo, ljubimo i žestoko vodimo malu radionicu ljubavnog spajanja gledajući se pritom netremice u oči. Oči zatvaramo samo u onim kratkotrajnim trenucima kada ih je i fizički i metafizički nemoguće držati otvorenim“ (Valent, 2009, str. 132-133). Njihov odnos temelji se na sadomazohizmu odnosno nanošenju fizičkog bola ili psihičke patnje, ponižavanju, ali i podvrgavanju patnji, primjerice batinama, grđenju i povredama u svrhu postizanja većeg seksualnog zadovoljstva (Davison i Neale, 1999, str. 401; Fromm, 1986a, str. 109; Fromm, 1986b, str. 83), što posebice dolazi do izražaja nakon što roditelji otputuju u Ameriku. Kao primjer sadomazohizma ističe se Lamijina želja za submisivnosti i patnjom, pri čemu Ivan sadističku ulogu objeručke prihvaća, a nakon toga predaje Lamiji:

**SESTRA** Sve ću raditi, sve ću učiniti što mi narediš, sve ću ti raditi! Sve, sve, sve. Ali daj stvarno jako, jako, jako... Onako kako ti znaš, onako kako si me navikao... Onako jako, najjače... [...]

*Brat priđe Sestri i ošamari je snažno. Sestra se zaljulja, zamalo padne na pod. Brat je šamara uz svaku repliku. Što je on grublji to je ona zadovoljnija. Što on bezobzirnije psuje to je ona ushićenija. Izraz nehinjenog užitka neprekidno je na njezinom licu. [...]*

**SESTRA** Priznaj da me ljubiš! [...] Priznaj da me obožavaš! [...] Priznaj da me želiš! [...] Priznaj da žudiš moju moć! [...] Priznaj da me se bojiš, jebem te u pokvarena jaja! [...] Priznaj da sam jača od tebe, jebem ti mrtvog tatu u zaostali kurac! [...] Priznaj da sam u svemu dominantna, muška šovinistička svinjo! [...]

*Sestra upućuje Bratu zadnji jaki šamar i zatim ga prestane udarati. (Valent, 2009, str. 99-105)*

Njihov odnos ima sve elemente sadomazohističkog odnosa – submisivnost, ponižavanje, pogrdete fizičko i psihičko zlostavljanje. Navedeni primjer nije izoliran slučaj, već se doznaje kako brat i sestra često pribjegavaju fizičkom zlostavljanju jedno drugog te se režu žiletima, ubadaju iglama,

štipaju i udaraju dlanom, šakama i nogama (ibid., str. 147). Njihovo se ponašanje može povezati i s konceptom nekrofilne osobe Ericha Fromma, pri čemu osoba takvog karaktera dominantno upotrebljava riječi koje se odnose na destrukciju i fekalije (1986a, str. 171). Osim što sestra ističe kako uživa u tome kad joj brat izgrize stražnjicu do krvi, oboje jedno drugom na stražnjicu urezuju žiletom slovo „V“ te potom ližu krv s nje, razmazuju Lamijinu menstrualnu krv po svojim tijelima, a seksualno zadovoljstvo pružaju im koprofilija, kako u smislu vršenja nužde jedno po drugom, tako i u smislu razmazivanja izmeta jedno po drugom, te koprofagija, odnosno konzumiranje izmeta. Ivan i Lamija svoju seksualnu slobodu istražuju i u javnosti, pa se tako međusobno oralno zadovoljavaju u Botaničkom vrtu (Valent, 2009, str. 93, 145, 149-150, 152).

Njihova seksualna sloboda rezultira Lamijinom trudnoćom, a saznaje se da je dijete ženskog spola te da je malformirano, što Lamiji i Ivanu ne predstavlja nikakav problem s obzirom na to da ne planiraju dočekati rođenje djeteta: „Mi smo već odlučili. Mi ćemo umrijeti prije nego što umre naša ljubav. I naše će dijete umrijeti s nama. Roditelji sutra odlaze i nikad neće saznati da si trudna. Naš plan je savršen“ (ibid., str. 108). Upravo se njihov odnos i njihova odluka da okončaju vlastite živote i život nerođenog djeteta mogu promatrati kao temeljni uzrok krize u drami, odnosno krize koja dovodi do raspada sustava obitelji. Kako bi ostvarili svoj plan, Lamija i Ivan odlaze u obiteljsku vikendicu u Samobor te tamo nakon što posljednji put zajedno večeraju Ivan, prema zajedničkom dogovoru, ubija Lamiju lovačkim nožem na vrhuncu njezinog orgazma, nakon čega je ljubi, pije njezinu krv i s njom razgovara. Ivan potom uzima motornu pilu i uz zvuke Mozartove *Male noćne muzike*, njihove omiljene serenade, počinje trančirati Lamiju, što je u drami eksplicitno prikazano u skladu s konvencijama dramaturgije „krvi i sperme“: „Nježno razmaknem velike i male usne te gurnem jezik u rodnicu ližući je usrdno [...] do devet sati ujutro sve je osim iznutrica bilo raspremljeno u vrećice [...] budući da sam već gladan, priprelim tvoja jetra na naglo i s užitkom ih pojedem. doista imaju prometejski okus“ (ibid., str. 163-165). Navedeni citat neupitno ukazuje na to da je kod Ivana prisutna nekrofilija koja se u karakterološkom smislu može se opisati kao strasna sklonost svemu što je mrtvo, gnjilo, trulo, nezdravo, kao i strasna sklonost pretvaranju živog u neživo i destrukciji radi destrukcije (Fromm, 1986a, str. 163). Ne samo da Ivan komada Lamiju, već s njezinim dijelovima tijela stupa u seksualnu interakciju, prisjećajući se pritom njihovih zajedničkih trenutaka. Natruha nelagode javlja mu se tek pri pogledu na nerođeno dijete: „[...] uzmem maternicu i izvučem malu Lamiju [...] jadno dijete. stvarno me kosne pogled na njenu žablju glavicu. izmjerim je krojačkim metrom: 29 cm. odmah zatim odrežem tu gadnu

malformaciju i bacim je u posudu gdje je već žuč“ (Valent, 2009, str. 164), odnosno pri pomisli na život koji je mogla imati, no i tu pomisao odagna jednostavno zaključivši „što je tu je“ (ibid.), stoga valja zaključiti kako Ivan ima u potpunosti abnormalnu i iskrivljenu percepciju onoga što je ispravno. Ivan se nakon ovog čina u potpunosti isključuje iz vanjskog svijeta te prepušta jednoipolmjesečnom hedonističkom uživanju u konzumaciji, kako Lamije, tako i djeteta, te razradi kulinarskih specijaliteta s dijelovima njihovih tijela. Osim toga, svakodnevno ljubi Lamijinu kosu i prisjeća se trenutaka koje su zajedno proživjeli. Razlog zašto Ivan toliku pažnju pridaje Lamijinoj kosi može se kriti u tome što se smatra da kosa ljudskog bića ostaje s njim čak i nakon njihovog razdvajanja, odnosno simbolizira čovjekova svojstva, sabirući u duhovnom smislu njegove vrline (Chevalier i Gheerbrant, 1987, str. 283). Može se reći da na neki način Lamija ostaje duhom prisutna s Ivanom i zajedno s njim izvršava njihov plan. Međutim, Ivan ipak iskazuje žaljenje što Lamija nije fizički prisutna i ne može uživati s njim: „Žao mi je samo što nismo zajedno, ti i ja, jeli sebe udvoje. [...] Rastu mi zazubice na onaj mali, ali najljepši dio tebe koji ću večeras s radošću pojesti neposredno prije samoubojstva. Čeka me još samo moja posljednja večera“ (Valent, 2009, str. 166). Neupitno je da Ivanovo ponašanje odražava potpuno distorziran mentalni sklop, no može se tumačiti kako on čin ubojstva i konzumiranja sestre vidi kao način gdje oni u vječnosti mogu neometano ostvariti simbiozu i biti oslobođeni okova društvenih normi. Valent navodi: „[O]ni osjećaju želju da se spare, ali bez ikakvih primisli, društvenih ograda. Jednostavno se dogodila strasna, strahovita fizička privlačnost, inače znana i kao ljubav“ (Dugandžija, 2018). Iako društvo ne gleda blagonaklono na incest, koji u očima Ivana i Lamije nije tabu nego odraz njihove istinske ljubavi, i društvo je samo nemoralno i licemjerno, stoga likovi odlučuju pružiti otpor i živjeti, odnosno umrijeti, prema vlastitim pravilima. Nakon što pojede i posljednji dio Lamijinog tijela, Ivan sestrin skalp stavlja ispred sebe i gledajući u njezinu kosu čvrsto obujmi dršku noža te prisloni vrh oštrice tik ispod pupka, nakon čega si snažno zarije nož u trbuh i izvede *seppuku*<sup>102</sup> učinivši vodoravni rez slijeva nadesno i okomiti rez prema gore, čime drama i završava. U predgovoru trilogiji *Kaos* Milka Valenta, Boris Senker ističe fenomen obredne smrti, odnosno ubijenih samoubojica koji su svojevrsni poziv na promjenu nepodnošljiva stanja i rođenje novog čovjeka nakon obredne smrti staroga, odnosno poništenja dotadašnjeg identiteta čovjeka kako bi se nakon

---

<sup>102</sup> *Seppuku* je čin ritualnog samoubojstva koji se smatrao časnim među japanskom klasom samuraja u feudalnom Japanu. Čin podrazumijeva ubadanje u lijevu stranu trbuha kratkim mačem te povlačenje oštrice dijagonalno desnom stranom te okretanje oštrice prema gore. Budući da je sâm čin izuzetno bolan i spor način samoubojstva, smatralo se da je on pokazatelj nečije hrabrosti, samokontrole, snage volje i iskrenosti. (Gibson, n.d.)

kaosa mogao stvoriti novi svijet (ibid., str. 4). U kontekstu ovog čina može se reći kako je obredna smrt Lamije i Ivana njihov pokušaj odupiranja bolesnom društvu u kojem su prisiljeni živjeti, a čijim pripadnicima odbijaju biti, no u svojem pokušaju postaju još bolesniji i izopačeniji od samog društva kojem pružaju otpor.

*Mala klaonica nježnosti* Milka Valenta predstavlja svojevrsnu *in-yer-face* kritiku društva koje je zagađeno opsesivnim lovom na materijalno i zadovoljavanjem vlastitih egoističnih i hedonističkih potreba te koje svoju pokvarenost prelijeva na sustav obitelji. Likovi supružnika Andrije i Ljubice, zatrovani upravo spomenutim iskrivljenim društvenim vrijednostima, žive u patrijarhalnoj zajednici koju osim stereotipne podjele rodni uloga odlikuje potpuna disfunkcionalost koja se ogleda u njihovoj nemogućnosti da uspostave zdrav bračni odnos i iznađu rješenje za postojeće međusobne sukobe, ali u njihovoj manjkavosti da postave odgojne temelje i ostvare kvalitetan odnos s djecom. Disfunkcionalnost njihovog braka uzrokuje manjak stabilnosti unutar obitelji i doprinosi razdoru između njih i djece, što uzrokuje obiteljsku krizu koja se samo produbljuje incestuoznim odnosom u koji stupaju njihova djeca, Lamija i Ivan<sup>103</sup>, dok sama bračna kriza ostaje na *statusu quo*. Ostavljeni bez nadzora, slobodni su prepustiti se ljubavnim strastima i brojnim vrstama parafilije, poput sadomazohizma, koprofilije, ekshibicionizma i nekrofilije, što kulminira Lamijinom trudnoćom, njezinim ubojstvom te Ivanovim samoubojstvom, stoga se sustav obitelji, kako sam naslov drame govori, pretvara u klaonicu. Roditelji u drami svojom pasivnošću i nezeinteresiranošću za djecu (ne)svjesno dopuštaju da se obiteljska kriza pretvori u katastrofu. Iako se Lamija i Ivan mogu promatrati kao aktivni likovi jer se stupajući u međusobne odnose opiru društvu u potrazi za vlastitom slobodom, pa smrt za njih biva svojevrsna katarza i razrješenje od zemaljske patnje, oni također doprinose raspadu obiteljskog sustava jer ne uspijevaju naći produktivne načine za borbu protiv društvenih okolnosti koje ih guše, stoga se može zaključiti da bolesno društvo doista stvara bolesne pojedince, onesposobljavajući ih do te mjere da ne uspijevaju pronaći mehanizme za opstanak.

---

<sup>103</sup> Incestuozan odnos između brata i sestre tematizira i Marius von Mayenburg u drami *Feuergesicht*.

### 3.11 Tomislav Zajec: *Ono što nedostaje*

Tomislav Zajec hrvatski je dramatičar, romanopisac i pjesnik te jedan od značajnijih predstavnika suvremene hrvatske dramske scene, čemu u prilog govori da je autor gotovo petnaest dramskih tekstova, a dobitnik dvadeset nagrada, od kojih se za dramsko stvaralaštvo ističe čak šest osvojenih nagrada Marin Držić. Njegova drama *Ono što nedostaje* 2014. godine je nagrađena prvom Nagradom za dramsko djelo Marin Držić te nagradom Marul. Drama je praizvedena 2017. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih te objavljena 2019. godine. Drama *Ono što nedostaje* nema linearnu radnju, a ni tipičnu vanjsku kompoziciju, već je dramska radnja prikazana fragmentima u kojima se isprepliću razne perspektive likova, stoga se može zaključiti kako je riječ o otvorenom tipu drame. Govoreći o krizi Tomislav Zajec navodi da je kriza pogonsko gorivo drame i središte samog njezinog narativa, dok u kontekstu vlastitog dramskog stvaralaštva ističe kako u pisanju uvijek polazi od pojedinca, bilo u makro ili mikro prostoru, načina na koji pojedinac (ne) može funkcionirati prema drugoj osobi, a samim time i toga što predstavlja pojedinac u kontekstu obitelji te sagledavanja sustava obitelji u odnosu na druge, veće sustave, poput sustava društva<sup>104</sup>. U drami *Ono što nedostaje* autor tematizira krizu sustava obitelji, čiji su članovi Žena, Muškarac i David, uslijed raspada braka Žene i Muškarca te Davidove potrage za vlastitim (spolnim) identitetom, dok istovremeno prati raspad Ženine inicijalne obitelji usred smrti lika Starice, odnosno Ženine majke, te način na koji se Žena i njezina sestra, lik Mlade žene suočavaju s istom. Već sama imena likova ukazuju na to da dolazi do slabljenja institucije braka i obitelji jer nijedno ime ne ukazuje na društvene uloge likova, primjerice majka, otac ili sestra, nego isključivo na spol ili dob, čime se već i prije samog poniranja u dramsku radnju stječe dojam da među likovima ne postoji povezanost. U drami se uz spomenute likove još pojavljuju Bolničar, Humanitarac, (humanitarčeva) Djevojka i Ikebana, no njihova će se uloga u drami promatrati kroz vizuru uloge koju imaju u kontekstu krize obitelji. Potonji dramski lik nema aktivnu ulogu i razvijen odnos s likovima, no Ikebana „sluša i čisti njihov duhovni otpad zapitkujući minimalno, a odgovarajući jednostavno i nudeći se kao prikladniji izbor u razrješavanju osobnih nedoumica dramskih likova“ (Ljubić, 2021, str. 225) te

---

<sup>104</sup> Intervju s Tomislavom Zajecom vođen je u Zagrebu 16. srpnja 2022. u sklopu uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Intervju su provele Katarina Žeravica i Iris Spajić. Audio zapis i transkript intervjuja pohranjeni su u bazi podataka projekta u sustavu PUH.

im na neki način pomaže pronaći ono što svakome od njih nedostaje, kako i sugerira sam naslov drame.

Kao središnji odnos u drami može se promatrati onaj između Žene i Muškarca čiji se brak već i prije susreta u uvodnom dijelu nalazi u krizi. Dvoje spomenutih likova više ne žive zajedno, što je posljedica, kako se saznaje od sina Davida, očeve preokupiranosti poslom i nevjere: „Stari je ostavio mamu zbog asistentice s kojom stalno putuje na neke svoje skupove. Žene u uniformama, mislim da mama nema pojma“ (Zajec, 2019, str. 98). Međutim, iako se ovaj čimbenik može promatrati kao jedan od glavnih uzroka raspada bračne zajednice, njihov je odnos narušen brojnim sukobima, pa se tako saznaje da je i Žena bila nevjerna: „Muškarac: Ovako si se jebala okolo, tko zna s kim si se sve jebala, luđakinjo“ (ibid., str. 118), ali i da je odavno željela napustiti obitelj:

Žena: Trebala sam otići, zalupiti vrata i pljunuti na njih.

Muškarac: Ma tko te držao, glupačo glupa? Tko te držao -

Žena (*nastavlja preko njega*): Trebala sam ostaviti i tebe i njega, dok sam bila bar još malo – [...] ...a zapravo sam se trebala spakirati i otići ko moja mama. I ja sam trebala tako, kao što je ona, ostavit vas u tri pičke materine- [...] ...pa da se podavite svi u žlici vode jebem vam ja mater prokletu svima.“ (ibid.)

Oba su bračna partnera bila nesretna u braku, ali da je raspad, kako Žena u drami navodi, uslijedio tek deset godina kasnije. Unatoč tome što ne žive više zajedno i što su i tijekom zajedničkog života evidentno imali probleme, između likova postoji određena doza privrženosti i topline, pa tako Muškarac pri susretu sa Ženom više puta inicira fizički kontakt te je grli, miluje i ljubi. Njihov se odnos iz spomenutih razloga može promatrati kroz prizmu bračnog rascjepa i simetričnog dijadnog odnosa koji je prije svega kompetitivan jer svaki partner nastoji biti u pravu, zbog čega dolazi do sukoba, no njihov odnos više opterećuje druge nego njih kojima je takva nezdrava simbioza potrebna (Janković, 1996; Štalekar, 2010). Iako to Žena svaki put inicijalno prihvaća, brzo se povlači i stvara distancu između njih, zbog čega se postavlja pitanje postoji li između njih doista još uvijek ljubav ili su takva ponašanja stvar navike. U slučaju Muškarca bi se moglo reći da postoji težnja za obnovom bračne zajednice jer se još uvijek ponaša kao da je dio obitelji, što Ženu iznenađuje:

Žena: Nisam očekivala da ćeš doći. [...] Mislim, da ćeš doći... ovako. [...] Kao da još živiš tu. Valjda tako.

*Muškarac pogleda ključ koji još uvijek drži u ruci.*

Muškarac: Navika, oprosti. (Zajec, 2019, str. 76)

Međutim, u prilog tome da se ne radi isključivo o navici govori činjenica da je Muškarac razmišljao o pomirbi te Ženi priznaje da je razmišljao o tome da se vrati kući (ibid., str. 123), no Žena u korijenu sasijeca njegove namjere izrekavši da je razmišljala da proda stan u kojem su zajednički živjeli, ali i da se viđa s nekim drugim (ibid., str. 114). Muškarac na potonje priznanje ne reagira, već nastavlja dalje s razgovorom, što potencijalno ukazuje na to da se nije spreman suočiti se s tim. Iako je Žena naizgled krenula dalje, u odnosu s drugim muškarcem, likom Bolničara, Žena je prema njemu također hladna i distancirana te njegove pokušaje ostvarivanja bliskosti izbjegava:

*Bolničar joj prilazi. Poljubi je. Njoj je neugodno, Bolničar to osjeća.*

[...]

*Žena se ne može opustiti.*

[...]

*Bolničar se odvaja. Žena je zbunjena.*

Žena: Što?

Bolničar (*jednostavno konstatira*): Tebi zapravo nije do ovog.

Žena: Ne razumijem –

Bolničar: Mislim da ti ne želiš ovo.

Žena: Čekaj... ovaj, ti želiš da ja ovo ne želim?

Bolničar: Ne.

Žena: Nego?

Bolničar: Ne ovako.

*Žena klimne glavom, počne se odijevati.*

Žena: Okej, razumijem. (*Trenutak.*) Shvatila sam. (*Trenutak.*) Čovjek bi mislio da su ovakva poznanstva manje komplicirana. (ibid., str. 121)

Može se reći kako Žena odnos s Bolničarem promatra kao bijeg od stvarnosti, s tim da, kao ni u braku, ne pokušava ostvariti dublju poveznicu, već da isključivo teži trenutnom zadovoljenju potreba. U slučaju Žene i Muškarca koji su bračnu zajednicu narušili prevarama i stupanjem u odnose s novim partnerima mogu se primijeniti promišljanja Ericha Fromma o tome da želja da se ponovno osjeti ljubav, u nadi da će novi partner zadovoljiti tu želju, što može dovesti do raspada

braka, a posljedično i obitelji, zapravo predstavlja način izbjegavanja postojećih problema, kao i način liječenja dosade novim poticajem (1986e, str. 56-58). Slična promišljanja nude i Haralambos i Holborn koji ističu da osobe često napuštaju zajednicu u potrazi za nekom boljom zajednicom, pri čemu moraju iznova nalaziti rješenja za potencijalne probleme (2002, str. 580), što u slučaju Žene u potpunosti izostaje. Slično se može reći i za Muškarca koji postojećoj partnerici taji da se nalazi kod supruge te govori kako je još uvijek vani na terenu (Zajec, 2019, str. 118). Iako se Žena prema Muškarcu načelno ponaša hladno, u više navrata ipak iskazuje određeni stupanj brige pa ga pita tko mu pegla košulje (ibid, str. 83), ali i čežnje za Muškarcem: „Trebao si mi reći da će biti ovako. [...] Kad, ne znam kad, davno, dok smo bili bebe. [...] Svejedno. Trebao si me upoznati i to mi reći. Vidi nas sad“ (ibid., str. 91). Može se reći da su kod Žene također i dalje prisutne emocije, ali ona od njih neprestano bježi. O postojanju emocija svjedoči i to da još uvijek osjeća ljubomoru: „Muškarac ustaje i izlazi. Žena gleda za njim, a onda spazi njegov mobitel na stolu. Naglo ga uzima i na brzinu provjerava pozive i poruke“ (ibid., str. 86-87). Osim toga, Žena pribjegava potiskivanju emocija kao obrambenom mehanizmu za nenošenje s problemima, što se vidi na primjeru pokušaja Muškarca da razgovara s njom o smrti majke, što je jedan od razloga njegovog dolaska. Smrt majke još je jedna od kriza koja pogađa Ženu i njezinu izvornu obitelj, no ona i njezina sestra, lik Mlađe žene, toj krizi pristupaju vrlo klinički: „Prije mjesec dana smo saznale da je ovdje. Sestra i ja. I tad smo odlučile... ne. Ja sam odlučila da nećemo doći. I to je to. A kad su jutros nazvali, odavde. Rekla sam sestri, idem samo ja. I gotovo. Kad je u pitanju administracija, dvije su osobe gužva“ (ibid., str. 85). Razlog njihovoj distanci mogao bi se kriti u tome što ih je majka napustila dok su bile djevojčice: „Mlađe žena: Ona se jedne večeri spremila. Imala je neki stari, crveni kofer s dvije ručke. Samo to što je stalo unutra, ništa više. [...] Sjedile smo za stolom, a ona je napravila tost, svakoj jedan [...] I onda je uzela taj svoj crveni kofer i otišla na Everest“ (ibid., str. 114). Majčin se postupak može povezati s karakteristikama postmoderne obitelji u kojoj se tradicionalne vrijednosti zanemaruju u korist individualizma i osobnih interesa, što doprinosi sukobima u obitelji te se kosi s konceptom obitelji kao zajednice (Maleš, 2012, str. 13), odnosno zadovoljavanja vlastitih potreba nauštrb potreba obitelji (Pašalić Kreso, 2004, str. 16), stoga ne čudi da kćeri donose odluku da ne posjete majku na samrti. Međutim, ne može se reći da ta situacija ne potresa Ženu: „Što ja znam. Rekla mi je [sestra] da ne dođem, a ja sam... već sam bila u cipelama. Kao da je znala da sam u cipelama, a nikako ne mogu van. Iz stana. Zalijepila sam se, što ja znam, za pod, potpuno“ (Zajec, 2019, str. 90). Unatoč želji ili potrebi da ode u bolnicu



vidjeti majku koja je umrla, Žena to ne uspijeva, što se može tumačiti kao nemogućnost suočavanja s prošlošću, ali i kao krivnja zbog toga što je nije posjetila prije smrti. Izuzev u citatu spomenutog razgovora, Žena izbjegava svaki razgovor o majci:

Žena: Vidi, ne želim razgovarati o njoj. Dobro?

[...]

Muškarac: Mislio sam da si me zato zvala.

Žena: Da sam te zato zvala? [...] Da me, što ja znam, smiriš kad puknem?

Muškarac: Ne znam. (ibid., str. 82-83)

Osim potiskivanja emocija i izbjegavanja razgovora o teškim temama, Žena pribjegava i drugim nekonstruktivnim načinima rješavanja problema pa tako koristi alkohol kao bijeg, što Muškarca zabrinjava, no Žena izbjegava i o tome razgovarati. Njezina zlouporaba alkohola može biti i posljedica odbačenosti od strane partnera, što se detektira kao problem koji može uzrokovati razne oblike patologije, poput alkoholizma i depresije (Janković, 1996, str. 75-78). U prilog tome da bi Žena mogla biti u depresivnom stanju govori i to da iskušava načine na koje bi se mogla sabrati, stoga kupuje: „Žena: Kupila sam toster. Od inoksa. [...] Žene ti to obično rade kad se pokušavaju sabrati. [...] Kupuju. Što ja znam, pisalo je negdje, pa što ne bih i ja probala“ (Zajec, 2019, str. 83). Zajec lik Žene konstruira kao rastrgan između tradicije i individualnosti s obzirom na to da Žena nakon razvoda ima potpunu slobodu postupati po vlastitom nahođenju, no u ulozi slobodne žene se ne zna 'snaći', odnosno ne zna kako pristupiti rješavanju nastalih problema. Upravo zbog nesigurnosti u vlastiti identitet, žena pribjegava stereotipnom klišeiziranom društvenom prikazu žene kao impulzivnog konzumenta koji se 'liječi' kupnjom iako je i sama svjesna da to nije nikakvo konstruktivno rješenje. U tom procesu dolazi i do samospoznaje da je sklona zatirati vlastite emocije kako nekoga ne bi uvrijedila pa iskazuje kako nikad nije vratila nešto što joj ne odgovara jer je osjećala sram da ne bi nikoga uvrijedila ili rastužila. To bi njezino ponašanje moglo dati odgovor na pitanje zašto nije napustila obitelj iako je to željela.

Osim Ženinog i Muškarčevog odnosa okosnica krize u drami neupitno je i sin David. Tomislav Zajec u intervjuu ističe kako je dijete izuzetno zanimljiv i potentan dramski lik jer nema većeg, jačeg i snažnijeg lakmus papira od djeteta, što na primjeru Davida objašnjava na sljedeći način:

Njemu je potpuno jasno što se događa, što se događa s njim i što se događa u njegovoj okolini, zbog toga se on odlučio izdvojiti iz prostora komunikacije i jer vidi da je ona

nepostojeća, da je nema i da je došlo do tog loma u komunikaciji i jedini njegov način da uđe u prostor komunikacije je zapravo da, da od nje svjesno odustane, odnosno da se svjesno bori protiv takvog načina komuniciranja i on na taj način sebi otvara neke drugačije načine komunikacije.<sup>105</sup>

David, kao jedan od likova koji se nalazi u središtu radnje ove drame, istražuje svoju seksualnost, što je jasno već od njegove šeste godine, kako Žena u retrospektivnoj sceni otkriva u razgovoru s Ikebanom: „Ja sam... prije par dana sam ušla u njegovu sobu i ovaj... on je bio u spavaćici. Mojoj spavaćici. [...] : I ja sam ga pitala što to radi, a on je rekao, ništa mama. Obukao sam se. [...] [J]a sam mu onda pomogla. Da spavaćicu... skine i onda obuče na pravu stranu [...] jer je bila naopako“ (Zajec, 2019, str. 119). Žena u tom razgovoru priznaje da ne zna kako bi se trebala postaviti i što bi trebala učiniti, ali i otkriva kako to nije rekla suprugu jer on to ne bi razumio. Neprestane svađe roditelja neupitno su utjecale na Davida koji se u potpunosti povukao od njih i, kako ističe Zajec, izdvojio iz prostora (ne)komunikacije, što se može povezati s promišljanjem da se napetosti među roditeljima odražavaju na djecu kojima posljedično vjera u moralnost odraslih biva poljuljana (Miklobušec, 1083, str. 137).

Može se reći da David, kako u intervjuu navodi autor, „iz nesređenog doma nespreman bježi u prostor odraslih“ (Ožegović, 2017, n.pag.) zbog čega povezanost koja izostaje u njegovoj obitelji traži u liku Humanitarca koji je u srednjim tridesetim godinama. Humanitarac za Davida predstavlja bijeg od stvarnosti i mogućnost da istraži vlastitu seksualnost, stoga se s Humanitarcem nalazi u njegovom stanu gdje puši *joint* i gotovo se upušta u spolni odnos s njim. Međutim, i u tom odnosu David biva žrtvom, a samim time i ne uspijeva ostvariti povezanost za kojom čezne:

*Humanitarac mu prilazi, iznova ga poljubi David se prepušta, ali se u jednom trenutku uplaši, postane mu neugodno. Samo, ovoga puta Humanitarac ne želi odustati, njihovo grljenje se počinje pretvarati u borbu.*

David: Hej... prestani... prestani... čuješ –

[...]

Humanitarac: Dobro... što je ovo?

David: Ne znam... ja –

---

<sup>105</sup> Citat je preuzet iz transkripta intervjuja s Tomislavom Zajecom vođenog u Zagrebu 16. srpnja 2022. u sklopu uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Intervju su provele Katarina Žeravica i Iris Spajić. Audio zapis i transkript intervjuja pohranjeni su u bazi podataka projekta u sustavu SRCE PUH.

[...]

David: Ne kužiš. Za mene jednostavno... nema mjesta.

[...]

*David stoji nepomičan, a onda se naglo krene skidati, Humanitarac se vraća i zatečeno zastane. David stoji pred njim, potpuno gol.*

David: Predomislio sam se, dobro? [...] Ne, stani! Čekaj, molim te... evo što god hoćeš, ja mogu što god ti hoćeš, vidi, zbilja mogu, pogledaj me, što god... napraviti ću što god hoćeš, samo mi reci... što god hoćeš, samo reci, nije važno, nije me briga, radi mi što god hoćeš meni je sve to okej.... ili nemoj ništa reći, ja znam što treba, ozbiljno, daj da ti pokažem, ja ću ti pokazati... nije istina da ne znam, sve je meni jasno... i ja želim, zbilja, jako želim, sve što ti hoćeš, što god hoćeš, što god hoćeš... treba mi ovo, razumiješ, treba mi... molim te, molim te – (Zajec, 2019, str. 103-104)

David pokušava preuzeti odraslu, ali iz očajja i submisivnu ulogu s ciljem da se osjeti viđenim i voljenim, a u tome ne uspijeva, što iz straha, što zbog odbijanja Humanitarca. Iako nije spreman za stupanje u odnos, David se na neki način tjera na to kako bi bio prihvaćen, što dovodi do važne problematike u ovoj drami, a to je osjećaj pripadnosti. Kako navodi David, za njega "nema mjesta", pretpostavimo u vlastitoj obitelji, pa silom želi pronaći svoje mjesto potpunom predajom osobi koju zapravo ni ne poznaje, stoga možemo zaključiti kako se lik Davida zapravo nalazi u krizi. S ovom se problematikom može povezati promišljanje da su osjećaj pripadnosti, podrška, razumijevanje i empatija koju pruža obitelj čimbenici koji pojedincu omogućuju oporavak od krize (Britvić, 2010), a upravo navedeni čimbenici u Davidovoj obitelji u potpunosti izostaju. Prvi primjer izostanka podrške daje sam David: „Ja sviram. [...] Obou. [...] Moji starci bi htjeli... zapravo očekuju da to bude ful profesionalno i sve, a ja [...] Nisam siguran“ (ibid., str. 95). Iz navedenog se može zaključiti kako David osjeća da nema prostora za izraziti vlastite nesigurnosti jer roditelji imaju previsoka očekivanja i nemaju razumijevanja koje bi omogućilo Davidu da se otvori i izrazi da se ne može nositi s tim. Osim toga, nerazumijevanje je izraženo kod oca koji ne može prihvatiti sinovu seksualnost i smatra da „on misli krivo“ (ibid., str. 110) i od djeteta očekuje veću zrelost nego od samoga sebe: „Dok je bio mali, nikad ja njega nisam zanimao. Pa nisam ni mogao napraviti nešto“ (ibid.). Može se reći kako Muškarac krivnju za izostanak povezanosti prebacuje na sina te ne odgovara izazovima roditeljstva na način da pruži podršku i pokaže razumijevanje i empatiju, već zatvara prostor komunikacije. David ne komunicira ni s majkom, iako ona u više navrata pokušava doprijeti do njega kucajući na vrata njegove sobe, nudeći mu

hranu i moleći ga da izađe. Međutim, njezini su pokušaji neuspjeli te isto pribjegava prebacivanju odgovornosti i stvaranju osjećaja grižnje savjesti kod sina: „David... otvoriš?... molim te- [...] (*uzrujanije*): Ili mi samo reci koliko će ovo sad trajati. Čisto da znam... eventualno zbog nekih svojih planova... znaš David?“ (ibid., str. 76). Valja istaknuti kako je Žena ipak svjesna svoje manjkavosti kao majke, odnosno manjkavosti i egoizma nje i supruga kao roditelja: „To je sve zato jer sam ga filala crtićima dok je bio mali. Da se mi možemo naspavati“ (ibid. 81), što odgovara promišljanju kako i samo zasnivanje i preuzimanje zrele uloge unutar obitelji donosi brojne izazove s kojima se često teško nositi (Britvić, 2010, str. 271). Muškarac i Žena pokušavaju u više navrata nagnati Davida da otvori vrata, a ti su pokušaji na trenutke ispunjeni toplinom i molbama, a na trenutke prijetnjama i spočitavanjem, pa tako i Žena i Muškarac u jednom času čak prijetite razvaliti vrata (Zajec, 2019, str. 91, 115). Temeljno nerazumijevanje prema Davidu većinski pokazuje otac koji se okomljuje na sina i vrijeđa ga, čak koristeći brojne rodne stereotipe:

Muškarac (*počinje mirno*): David... sad me dobro slušaj. Ovo nije način, ali u redu. Razumijem. Ja očito ne mogu. Ali možda netko drugi... imaš ti nekog prijatelja? Nekog tko sluša istu glazbu. S kim možeš razgovarati. Da ti objasni neke stvari. Jer za sve što radimo uvijek postoje posljedice – [...] Mislim, ako je to zbilja tvoj izbor. [...] Kad već ne vjeruješ meni. [...] Jer ja ću ih razvaliti, pa da vidimo – [...] ...odakle dolaze sva ta sranja. [...] Ovako razmaženo... ko obična baba, ko curica – [...] ...tako se ponašaš, seronjo bezobrazni! [...] Dosta je više tih pizdarija! (ibid., str. 115-116)

Muškarac svoj bijes i nemoć zbog vlastite manjkavost kao roditelja iskaljuje na Davidu vrijeđajući ga i propitujući i izvrgavajući ruglu njegove izbore bez pokušaja da ih razumije, a na kraju zaključuje da se on sa svime time ne može nositi, zbog čega izbija posljednji sukob između njega i Žene koji eskalira u agresivan verbalni sukob koji je na granici fizičkog obračuna. Umjesto konstruktivnog rješavanja problema likovi pribjegavaju prebacivanju krivnje jedno na drugo:

Muškarac: Pa što da radim, reci mi!

Žena: Ja ti trebam reći što da radiš, idiote? Ti ne znaš što treba, a on bi morao? [...] Ja ti trebam reći što da radiš, idiote? Ti ne znaš što treba, a on bi morao? [...] Sa 16 godina njemu baš sve mora biti jasno.

Muškarac: Ne vidiš da me ne voli, ne podnosi me, to je tvoj sin.

Žena: Ne voli te, ne voli te? [...] Ma ti se bojiš vlastitog sina, debilu! [...]

Muškarac: [...] [Ti si] [p]osesivna i željna kontrole, zato je takav. [...] Ti si od njega stvorila ovo što je danas. Izgubljeno ništa –

Žena: [...] Misliš da si ti iznad ovih govana? Pa tvoj vlastiti sin te se ne-

Muškarac: Ne mogu se ja zbog njega mijenjati, ja sam -

Žena: Što? Moralna vertikala, to mi-

Muškarac: Mene moji nisu odgojili za ovo. (ibid., str. 116-117)

Na primjeru ovog dijaloga vidljivo je koliko je patrijarhalni način odgoja duboko ukorijenjen u liku Muškarca, što mu onemogućuje da se poveže sa sinom koji odstupa od tradicionalnih rodni uloga. On ne uspijeva preuzeti ulogu oca i pružiti sinu podršku, već ostaje sveden isključivo na funkciju stereotipnog prikaza muškarca, na što ukazuje i samo ime lika. Muškarac ne uspijeva napraviti iskorak i odmaknuti se od vlastitog, potencijalno autoritarnog, odgoja te kod njega izostaje razumijevanje za uobičajenu razvojnu fazu puberteta koja sa sobom nosi brojne krize za dijete, ali i roditelje, što Matko Botić u pogovoru knjige objašnjava time da je hrvatsko društvo temeljeno na strogim patrijarhalnim vrijednostima i društvenim normama koje likove u Zajecovim dramama onemogućuje da se, unatoč uloženom trudu, odupru jer su osakaćeni prošlim pokušajima borbe za ljubav i naklonost bližnjih, stoga u njima ostaje samo nezadovoljstvo i pomirenost sa sudbinom (ibid., str. 130-131) Iako Muškarac ističe kako se on ne može mijenjati zbog vlastitog djeteta, od Davida očekuje upravo to – promjenu ponašanja i ukalupljivanje u predodređeni okvir.

Drama završava susretom Ikebane i Davida koja želi znati što je bilo na kraju, odnosno želi da joj ispriča o onom što nedostaje, nakon čega slijedi Davidov monolog:

David (*započne polagano, pa sve odlučnije*): Prvo... dugo nije bilo ništa. Stvarno dugo. A onda, nakon što se zatvorim u moju sobu odjednom krene buka. Strašna buka kakvu nikad prije nisam čuo. Pa dlanovima pokrijem uši dok kroz cigle i beton provaljuje ledena špica velike bijele planine i odjednom je čitava u sobi. I kaže mi: ja sam Everest. I mene bude jako strah, ali ipak mu viknem - ja te se ne bojim! Čuješ me? Ja se više ne bojim! Ako sam ispao krivo, to je zato jer nisam znao ispasti drugačije. I ako nikome nisam dobar, to je zato jer ne znam biti bolji od ovoga. I nemam što izgubiti... ne mogu više... neću... neću! Možda se zbilja nisam dovoljno trudio... da ne budem ja, ali više ne mogu. Dosta mi je... čuješ? Odgovori – [...] A Everest mi bez riječi pruži ruku i pomogne mi da se popnem, sve do vrha. Pa se uspravi još malo, i ja sam na snijegu na kojem nitko prije mene nije bio. A Everest napokon progovori i kaže mi – u jeziku ovog

svijeta, ti si David. I vidim te odaslog među ljudima, i ti si dobar čovjek. Potpuno čist, netaknut. I tamo gdje je najsvjetliji dio tebe, tamo cijeli pripadaš. Tako mi kaže. I meni je to dovoljno. (ibid., str. 126)

Davidov monolog sažima problematiku krize koju zahvaća njegovu obitelj, pa u njemu otkriva ono što roditeljima nije u stanju – David se boji, on pronalazi svoje mjesto u svijetu i zbog toga osjeća grižnju savjesti koju mu nameću roditelji koji sami nisu dosegli zrelost koju od njega očekuju. Iako David kroz dramu osjeća krivnju što je „ispao krivo“ i nije „dovoljno dobar“, u ovom trenutku on prihvaća samoga sebe kao osobu s vrlinama i manama, ali i osobu koja ima svoje mjesto u svijetu i koja je vrijedna života. Iako je njegova baka fizički pobjegla od obitelji na Everest, pojava Everesta u drami može se i u kontekstu odnosa između članova obitelji promatrati metaforički, pa tako Tomislav Zajec navodi: „Everest je i kao zemljopisna činjenica i kao metafora zapravo prostor negdje na rubu između života i smrti te [...] mjesto na kojem je potrebno donijeti neke konačne i potpuno drastične odluke [...] [što je u smislu ove drame] prostor na kojem dolazi do preispitivanja temeljnog prava na vlastitu slobodu“ (Ožegović, 2017, n.pag.). Simboliku Everesta Matko Botić u pogovoru opisuje na sljedeći način: „Međuljudski odnosi shvaćeni kao alpinizam, smrtno opasna avantura, eto, tako bi se u najkraćim crtama moglo opisati tu svakodnevnu borbu intime i zajednice, prirode i društva“ (Zajec, 2019, str. 131). Može se reći kako svi članovi obitelji bježe od sebe i drugih, a dok se jedni nepovratno gube u borbi sa samima sobom i onima oko sebe, David na kraju, ako nikoga drugoga, ipak nalazi sebe.

*Ono što nedostaje* kompleksna je priča o jednoj disfunkcionalnoj obitelji u kojoj nedostaje temelja za izgradnju međuljudskih odnosa, pa tako odnose među članovima obitelji karakterizira izostanak kvalitetne komunikacije, a u slučaju Davida i njegovih roditelja komunikacije uopće, kao i izostanak razumijevanja, empatije i, makar pokušaja, prihvaćanja, zbog čega obitelj pripada tipu emocionalno narušene obitelji. Na njihove narušene odnose ukazuju već i sama imena dramskih likova Muškarca i Žene koji su svedeni na biološku, a ne društvenu ulogu, stoga se može reći da je *ono što nedostaje* također i poveznica s institucijom obitelji, odnosno preuzimanje konkretnih roditeljskih uloga. Može se zaključiti kako u obitelji nisu prisutni stabilnost i zajedništvo, iako se oni povremeno naziru kao mogućnost i pokušaj, već da je obitelj razorena predbacivanjem, distancom i prevarama te pronalascima novih partnera. Likovi se prema krizi u suštini odnose subverzivno i pasivno jer se njihovi pokušaji nošenja s njom svedeni na tek nekoliko reda radi pozitivno izrečenih molbi, dok se ostatak komunikacije svodi na već spomenuto predbacivanje,

nabijanje grižnje savjesti, ali i agresiju, stoga ne čudi da obitelj ne uspijeva izaći iz krize, već zadržava *status quo*, ne mičući se dalje od već iskušanih i neuspješnih obrazaca ponašanja. U Ženinom se slučaju isto može reći za krizu koja pogađa njezinu inicijalnu obitelj s obzirom na to da se ni ona ni sestra ni u jednom času ne suočavaju jedna s drugom, ali ni sa smrti majke kojoj pristupaju kao da je još jedan zadatak koji treba odraditi. Za lik Davida postoji nada za bolju budućnost, stoga se on može promatrati kroz prizmu aktivnog i pasivnog junaka – aktivnog jer se uspijeva izboriti sa svojom unutarnjom krizom, a pasivnog jer ne ulaže trud u pokušaj razrješavanja sukoba s vlastitim roditeljima. Dok se njegovi postupci mogu opravdati time što se još uvijek nalazi u razvojnoj fazi, postupke njegovih roditelja odlikuje nezrelost, stoga se može reći kako su upravo oni ti koji uzrokuju krizu i raspad obitelji. Zaključno se može reći kako likovi većinski ne uspijevaju pronaći ono što im nedostaje jer ne znaju, a ni ne pokušavaju saznati što bi to moglo biti.

### 3.12 Marina Carr: *Ariel*

Marina Carr (1964., Dublin) irska je dramatičarka koja se u svojim dramama obično bavi mračnim i kompleksnim temama te sukobima koji obično potresaju sustav obitelji, što ne čudi s obzirom na to da autorica smatra da drama općenito govori o sukobu i krizi, pri čemu je kriza povezana s najskrovitijim strahovima pojedinca<sup>106</sup>. Carr je jedna od značajnijih autorica suvremene irske dramske scene te dobitnica brojnih nagrada, poput The Irish Times Playwright, nagrade E. M. Forster Američke akademije umjetnosti i književnosti, ali i nagrada za književnost Windham-Campbell Literature Award. Njezina drama *Ariel* objavljena je 2002. godine te praižvedena iste godine u kazalištu *Abbey Theatre* u Dublinu, Irska. Vanjska kompozicija drame sastoji se od tri čina, od kojih se prvi odvija u sadašnjosti, drugi deset godina kasnije, a treći dva mjeseca nakon drugog čina, što govori u prilog otvorenom tipu drame. Većina dramske radnje smještena je u dnevnoj sobi obitelji Fitzgerald, no ona se također odvija i izvan obiteljskog doma, premda to didaskalijama nije jasno naznačeno. Članovi obitelji Fitzgerald su Fermoy Fitzgerald, njegova supruga Frances, šesnaestogodišnja kći Ariel, dvanaestogodišnja kći Elaine te desetogodišnji sin

---

<sup>106</sup> Intervju s Marinom Carr vođen je u Dublinu, Irska, 6. listopada 2021. u sklopu uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Intervju su provele Katarina Žeravica i Iris Spajić. Audio zapis i transkript intervjua pohranjeni su u bazi podataka projekta u sustavu SRCE PUH.

Stephen. U drami se pojavljuju i likovi Fermoyjevog starijeg brata Bonifacea, njegove tete Sarah, njegovog političkog protivnika Hannafina, kao i novinarka Verona, Tonac i Kamerman. Središnji lik drame je Fermoy Fitzgerald čija politička ambicija uzrokuje krizu obitelji i dodatno narušava već oslabljene unutarobiteljske odnose koji će biti predmetom ove analize.

Prvi čin započinje proslavom Arielinog šesnaestog rođendana te atmosfera isprva odiše obiteljskom idilom, no vrlo brzo postaje jasno kako obiteljski odnosi uopće nisu skladni, već da među članovima obitelji postoje brojni nerazriješeni sukobi. Lik Fermoyja Fitzgeralda može se promatrati kroz prizmu tipičnog patrijarhalnog *paterfamilias* s obzirom na to da je upravo on ima financijsku moć, ali i autoritet kojem se cijela obitelj mora pokoravati. Iako načelno vodi računa o svim članovima obitelji, pa tako udovoljava željama djece (Carr, 2002, str. 12) i financijski uzdržava sve članove, Fermoy izražava netrpeljivost prema djeci: „And I am, an adorin father who doesn't know what to do wud em. I can't waih for Mondays. Wakinds should be banned<sup>107</sup>“ (ibid., str. 12-13). Odnosi u obitelji Fitzgerald mogu se promatrati kroz prizmu trijadnih koalicijskih odnosa te koncepta bračnog rascjepa koji podrazumijevaju nadmetanje i borbu za moć te uvlačenje djeteta u borbi za podršku, odnosno udruživanje dviju osoba protiv treće, primjerice udruživanja roditelja s djetetom protiv drugog roditelja (Janković, 1996; Štalekar, 2010), kao i kroz koncept shizofrenogene majke koja je dominantna, hladna, odbacujuća i anksiozna figura s osjećajem krivnje, što kompenzira pretjeranom zaštitničkom ulogom, dok je otac prikazan kao pasivna i udaljena figura (Štalekar, 2010). Može se zamijetiti kako majčinoj strani naginje sin Stephen, a očevoj strani mlađa kći Elaine, dok se za Ariel može reći da u potpunosti ne pripada nijednoj strani, posebice uzevši u obzir da se o njezinom odnosu s roditeljima malo toga može doznati. Stephen je privržen majci iz praktičnih razloga, odnosno zbog činjenice da unatoč svojoj dobi još uvijek nije prerastao ono Sigmund Freud naziva oralnom razvojnom fazom<sup>108</sup>, već je ostao fiksiran na sisanje:

FRANCES [...] I said no, Stephen, you're noh getting ud. [...] I'm noh a lollypop.

STEPHEN (*Climbing on her knee*) Come an and don't be so manchey wud em. (*Going for her breast*)

---

<sup>107</sup> A ja jesam, otac koji obožava svoju djecu i koji ne zna što bi s njima. Jedva čekam ponedjeljak. Vikende treba zabraniti.

<sup>108</sup> Oralna faza jedna je od pet faza psihoseksualnog ljudskog razvoja, teorije koju je razvio utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud. Detaljan pregled faza psihoseksualnog razvoja nalazi se u djelu *Three Essays on the Theory of Sexuality* (2016)



FRANCES I said, no. (*Stops him*) No, Stephen, no. (*A struggle*) [...] Whah would your Daddy say?

STEPHEN Don't you dare tell him!

FRANCES I'll tell him righ now if ya don't stop.

STEPHEN Alrigh, alrigh, just leh me lie up agin ya. (*Lies up against her*)

FRANCES Don't fall aslape on me now, I'm warnin ya.<sup>109</sup> (Carr, 2002, str. 22)

Citirani razgovor ukazuje na to da je Stephenovo ponašanje učestala pojava, a može i sugerirati prisutnost Edipovog kompleksa. Iako se navedeni kompleks obično pojavljuje u falusnom stadiju, između četvrte i pete godine, iz prethodnih je primjera vidljivo kako je Stephen, unatoč desetogodišnjoj dobi i dalje infantiln. Edipov kompleks podrazumijeva sinovljevo doživljavanje majke kao seksualnog objekta koji želi preoteti ocu koji mu postaje glavni suparnik, no istovremeno je svjestan očeve prednosti i shvaća da neće tolerirati njegove prohtjeve vezano uz majku, stoga se oca počinje bojati (Fulgosi, 1987, str. 49-50). Potonje se može potkrijepiti i Stephenovom reakcijom na majčino pitanje što bi mu otac rekao da ga vidi, što ukazuje na to da je otac dominantna figura u obitelji te da za razliku od majke doista ima autoritet, što ponovno govori u prilog patrijarhalnom ustroju obitelji Fitzgerald.

Prvi dokaz Elainine odanosti ocu svakako je činjenica da ona, po uzoru na oca, osuđuje majku što i dalje dozvoljava Stephenu da sisa:

ELAINE Daddy tould ya noh to be doin thah thing wud Stephen.

FRANCES Whah thing? I'm noh doin anhin wud him.

ELAINE You're a liar. A big liar.

FRANCES Don't you call me a liar, and stop givin me the avil eye. I'm tired, Elaine, I'm tired.<sup>110</sup>(Carr, 2002, str. 23)

---

<sup>109</sup> FRANCES [...] Rekla sam ne, Stephen, nećeš dobiti. [...] Ja nisam lizalica.

STEPHEN (*Popevši se na njezino koljeno*) Dođi i nemoj biti tako škrt. (*Ide prema njenim grudima*)

FRANCES Rekla sam ne. (*Zaustavlja ga*) Ne, Stephen, ne. (*Bore se*) [...] Što bi ti tata rekao?

STEPHEN Da mu se nisi usudila reći!

FRANCES Odmah ću mu reći ako ne prestaneš.

STEPHEN U redu, u redu, samo me pusti da opet legnem. (*Leži uz nju*)

FRANCES Nemoj mi sad zaspati, upozoravam te.

<sup>110</sup> ELAINE Tata ti nije rekao da ne radiš tu stvar sa Stephenom.

FRANCES Što? Ne radim ništa s njim.

ELAINE Ti si lažljivica. Veliki lažov.

FRANCES Ne nazivaj me lažljivicom i prestani me gledati tako ispod oka. Umorna sam, Elaine, umorna.

Osim što djeluje kao produžena ruka oca, Elaine gaji izniman antagonizam prema majci, što bi se moglo tumačiti kao posljedica trijadnog odnosa među ocem, majkom i djecom, pri čemu se Fermoyjev nezdrav odnos prema supruzi reflektira na nezdrav odnos Elaine prema majci. Osim prema majci, Elaine nedostatak emocija pokazuje i prema sestri, pa tako ističe kako su rođendani zabavni samo ako je ona slavljenica, što ukazuje na njezinu narcističku ličnost. Osobe narcističke ličnosti imaju napuhan osjećaj vlastite važnosti, maštaju o velikim uspjesima, neprestano traže pažnju i sklone su iskorištavanju drugih (Davison i Neale, 1999, str. 73). Elaine pažnju prvenstveno traži od oca kojem silno želi nalikovati, pa ga traži da joj dopusti da popije gutljaj brendija i uzme dim cigare (Carr, 2002, str. 12). Njezina želja da nalikuje ocu, ali i natruha ambicije i iskorištavanja drugih, ogleda se i u činjenici da neprestano traga za novim informacijama koji mogu biti materijal za ucjenu, što govori u prilog njezinoj oportunističkoj prirodi. Navedeno je vidljivo na primjeru njezinog neprimjerenog ponašanja prema Sarah, pri čemu Elaine insinuira da je Sarah bila sretna kad je Elaineina baka umrla jer je željela biti djedova ljubavnica (ibid., str. 24). Elainein antagonizam prema majci kulminira kad je Frances pokuša disciplinirati zbog neprikladnog ponašanja:

FRANCES Thah's enough, Elaine. G'wan ouhside the duur and don't come back in till ya say sorry to Auntie Sarah.

ELAINE Well, ud's true, isn't ud, what's to be sorry for when ud's true? [...] (*Sauntering out*) Ya think ud bothers me goin ouhside the duur? Love ud ouh there. Can't waih to be ouhside your duur forever.

[...]

FRANCES Thah child hates me, I don't know why ud is, buh thah child hates me. [...] Ud's noh natural. From the very beginnin she wanted rid a me. Times I think she's me penance for James. Isn't thah an awful thing to think?<sup>111</sup> (ibid., str. 24)

Elaineino se ponašanje može objasniti kroz prizmu Elektrinog kompleksa koji, osim čežnje prema ocu, karakterizira i izraženo neprijateljstvo prema majci (Fulgosi, 1987, str. 50). Potonje se može potkrijepiti i Elaineinim prkosnim ponašanjem, posebice uzevši u obzir da izjavljuje kako

---

<sup>111</sup> FRANCES Dosta je, Elaine. Izlazi van i ne vraćaj se dok se ne ispričaš teti Sarah.

ELAINE Pa, istina je, zar ne, što mi ima biti žao kad je istina? [...] (*Izlazeći van*) Misliš li da mi smeta što idem preko praga? Volim biti tamo. Jedva čekam da zauvijek odem preko tvog praga.

[...] FRANCES To me dijete me, ne znam zašto, ali to dijete me mrzi. [...] To nije prirodno. Od samog me se početka htjela riješiti. Ponekad mislim da je ona moja pokora za Jamesa. Nije li to grozna pomisao?

jedva čeka otići iz obiteljskog doma i udaljiti se od majke, ali i iz majčinog tumačenja da je se Elaine želi riješiti od samog početka. Međutim, Frances Elaineino ponašanje vidi kao vlastiti krimen, odnosno kaznu za gubitak sina Jamesa koji je još jedna točka prijepora u odnosu između Frances i Fermoyja. Naime, James, Elainein sin iz prvog braka, je stradao dok je bračni par bio na medenom mjesecu, što Elaine nikako ne može prežaliti jer se osjeća krivom što je ostavila dijete, ali i krivi supruga koji se protivio tome da Jamesa povedu sa sobom. Unatoč tome što Fermoy ističe da je bio potresen Jamesovom smrću, smatra da je njegova smrt jednostavno bila sudbinski predodređena, a isto tvrdi i za raspad njezinog braka s prvim suprugom Charlesom na kojeg je Fermoy neizmjerljivo ljubomoran, stoga često predbacuje Frances da Charlesa voli više od njega. Njihov sukob dostiže vrhunac nakon što Fermoy Elaine s vrata strgne medaljon u kojem se nalaze fotografije Jamesa i Charlesa, pritom bešćutno izrekavši kako je već vrijeme da zaboravi na njih jer su odavno mrtvi. Francesino ponašanje je izravan udarac na njegov ego, stoga se Fermoy pokušava nametnuti, kako kao *pater familias*, tako i kao ljubavnik, stoga snishodljivo govori da ju je oženio samo da može spavati s njom kad god to poželi. Može se zaključiti da Fermoy Frances doživljava kao posjed, stoga se njegova 'ljubav' može promatrati kroz modus imanjanja koji ljubav svodi na ograničavanje i upravljanje te zapravo biva maskirano nevoljenje (Fromm, 1986e). Fermoy svoju moć, kao težnju da gospodari osobom (Fromm, 1986c), temelji na legitimitetu koje mu kao *pateru familiasu* omogućuje patrijarhalni društveni ustroj. Dok s jedne strane Fermoy pokušava uspostaviti vlastiti autoritet ponižavajući i omalovažavajući Frances za koju smatra da ga treba tretirati kao kralja te ispunjavati njegove želje umjesto da koristi sina Stephena kao ispriku (Carr, 2002, str. str. 28), s druge strane, kasnije u sceni, pokazuje svoju nježnu stranu, plešući s njom, grleći je i ljubeći, što se može tumačiti i kao vid emocionalne manipulacije uz pomoć slanja dvostrukih, odnosno kontradiktornih poruka. Fermoy Elaine vraća medaljon, no u njemu se nalazi samo Jamesova slika, dok je Charlesovu zamijenio vlastitom čime simbolički pokušava stati na kraj Elaineinim osjećajima prema bivšem mužu i nametnuti sebe kao predmet njezine žudnje. Međutim, iako Fermoy pokušava uvjeriti Elaine da je važno usredotočiti se na sadašnjost, Elaine ističe kako misli da za njih nema nade jer su počeli svoj odnos na neprimjeren način te smrt sina i supruga vidi kao kaznu za njezin preljub. Premda je i sama suodgovorna za raspad prvog braka, Frances predbacuje Fermoyju što je rekao Charlesu za aferu: „You tould Charlie abouh us though I begged ya not to. [...] You just couldn't waih to hurt somewan. You knew thah man loved me.

[...] He was my husband. You were just a fling, a fling thah wint wrong<sup>112</sup>“ (ibid., str. 35) , a na Fermoyjevo pitanje zašto je onda u braku s njim sedamnaest godina odgovara: „You're the father a me children. That's whah I'm doin wud ya<sup>113</sup>“ (ibid.). Ovim priznanjem Frances zapravo potvrđuje Fermoyjeve strahove da je Charlesa i Jamesa voljela više nego što voli njega i njihovu djecu, ali i da su supružnici orijentirani na zajednički posjed (dom i djecu) čime se njihova dva egoizma spajaju u egoizam obitelji (Fromm, 1986e).

Osim narušenih odnosa između bračnog para, ali i djece međusobno, kao i između djece i roditelja, izvor prijepora neupitno je i Fermoyjeva goruća politička ambicija. Fermoy vlastitu obitelj vidi kao prepreku poslovnoj sferi vlastitog života koja mu je u ovom trenutku prioritet jer nastoji osvojiti izbore i preuzeti vlast od dugogodišnjeg političkog protivnika Hannafina te je spreman na sve kako bi to postigao, čemu govori u prilog sljedeći citat: „Ud's mine for the takin, I know ud is, all ud nades on my part is a sacrifice. [...] A sacrifice to God. [...] The only suurt he acknowledges. Blood. [...] If I don't offer up this sacrifice he demands, he's goin to take ud anyway. And me for good measure. Whichever road I take is crooked<sup>114</sup>“ (ibid., str. 18-19). Premda likovi žive u društvu gdje je religija nadišla paganske običaje, Fermoy daje naslutiti kako je sklopio pakt koji iziskuje prinošenje žrtve te je jasno kako je tu žrtvu, unatoč postojanju moralne dileme, spreman i platiti jer smatra kako je visoka politička pozicija njegova sudbina. Jasno je kako Fermoy u svojim političkim ambicijama nema podršku obitelji, pa tako Boniface preispituje njegovo stajalište da je takva vrsta žrtve opravdana (ibid., str. 19), dok mu teta Sarah jasno daje do znanja da se s njegovim političkim pravcem ne slaže i da njezin glas ni u kojem slučaju neće dobiti (ibid., str. 20). Podršku nema ni od supruge koja je već više puta s njim prošla put političke bitke koja je završila porazom i ostavila trajne posljedice kako na Fermoyja, tako i na cijelu obitelj:

FRANCES I know whah ud's like livin wud you after a defeat.

FERMOY I'm noh losing this time. Geh thah inta your head.

FRANCES You're the ony wan thinks thah.

FERMOY I suppose ya'd like me to lose agin.

---

<sup>112</sup> Rekao si Charlieju za nas iako sam te preklinjala da to ne učiniš. [...] Jednostavno nisi mogao dočekati da nekoga povrijediš. Znao si da me taj čovjek voli. [...] On je bio moj muž. Ti si bio samo afera, afera koja je pošla po zlu.

<sup>113</sup> Ti si otac moje djece. To radim s tobom.

<sup>114</sup> To je moja pozicija, znam da je, samo ja trebam prinijeti žrtvu. [...] Žrtvu Bogu. [...] Jedinu koju on priznaje. Krvnu. [...] Ako ne prinesem ovu žrtvu koju on zahtijeva, ionako će je uzeti. I za kaznu i mene. Koji god da put izaberem, pogrešan je.

FRANCES I'd like a bih a peace round here. I'd like a bih a help wud the cement. Ya know, mebbe too many bad things has happened, Fermoy, for you to win. Mebbe you losin agin is God tellin us our golden reprieve is over.<sup>115</sup> (ibid., str. 35).

Unatoč tome što Frances načelno ne podržava supruga, ona svejedno moli njegovog brata Bonifacea za pomoć s obzirom na to da je prilično utjecajan, no sve u svrhu održavanja mira u kući i štíćenja same sebe jer otkriva kako obično nju Fermoy krivi za vlastite neuspjehe. Kako i daje naslutiti u navedenom citatu, u Fermoyjevoj prošlosti puno je loših stvari, što dodatno kontekstualizira Boniface. Naime, Fermoy je bio prisutan kad je njihov otac utopio suprugu, stoga ga smatra suodgovornim za majčinu smrt, iako je Fermoy tad imao samo sedam godina. Naime, uvjeren je da je Fermoy naslijedio očevu lošu narav i da je predodređen činiti loše stvari. U Fermoyjevu pokvarenost uvjeren je i njegov politički protivnik Hannafin koji prijete razotkriti njegovu prošlost: „You were forged in a bloodbah, Fitzgerald, and the son allas carries the father somewhere inside of him. [...] There's somethin rotten in you, Fitzgerald. I know ud, know ud like me own hand. I just can't puh a finger on ud yeh<sup>116</sup>” (ibid., str. 33-34). Iako Fermoy opovrgava njegovo stajalište, tvrdeći kako kao sedmogodišnjak nije mogao ništa poduzeti, u razgovoru s kćeri Ariel preuzima suodgovornost za majčinu smrt: “I was there too. And though I was ony seven, an excuse on this earth, I was also seven thousand and seven millin, for the soul is wan age and mine just stood and watched. I'd seen him drown a bag a kittens [...]. Really this was no different<sup>117</sup>” (ibid., str. 36). Iako i sâm ističe kako je bio dijete kad je svjedočio smrti majke, on svoju odgovornost vidi u indiferentnosti prema situacijama u kojima je otac bio nasilan i činio zlodjela. Neupitno je da je očev zločin kojem je Fermoy kao dijete svjedočio duboko utjecao na njegov razvoj, stoga se može tumačiti kako upravo zbog te traume Fermoy perpetuira očevu ponašanje, što ukazuje na to da maladaptivni obrasci postaju transgeneracijski problem (Janković, 1994).

---

<sup>115</sup> FRANCES Znam kako je živjeti s tobom nakon poraza.

FERMOY Ovaj put neću izgubiti. Utuvi si to u glavu.

FRANCES Ti si jedini koji to misli.

FERMOY Pretpostavljam da bi voljela da ponovno izgubim.

FRANCES Želim mir u kući. Želim pomoć oko cementa. Znaš, previše se loših stvari dogodilo, Fermoy, da bi ti pobijedio. Možda nam tvoj ponovni poraz ukazuje na to da su naše zlatne godine prošle.

<sup>116</sup> Izrodio si se iz krvoprolića, Fitzgerald, a sin, avaj, nosi oca negdje u sebi [...] Ima nešto trulo u tebi, Fitzgerald. Znam to, znam to kao što poznajem dlan svoje ruke. Samo to ne mogu točno odrediti.

<sup>117</sup> I ja sam bio tamo. I premda sam imao samo sedam godina, što je samo isprika, imao sam i sedam tisuća i sedam milijuna, jer duša ima drugačiju starost, a moja je duša samo stajala i promatrala. Vidio sam ga utapa mačiće [...] Zaista, ovo nije bilo ništa drugačije.

Fermoyjeva pokvarenost i beskrupuloznost posebice dolazi do izražaja u drugom činu koji se odvija deset godina nakon događaja u prvom činu. Doznaje se kako je Fermoy uspio ostvariti političke ambicije te je tako najprije došao do položaja ministra financija, potom ministra umjetnosti i kulture, a trenutno se nalazi na funkciji ministra obrazovanja. U intervjuu s Veronom progovara o smrti kćeri Ariel, koja je na dan rođendana otišla pokazati prijateljici novi automobil i više se nikad nije vratila, te ističe kako je izgubio nadu da će se ikad vratiti i da vjeruje da je mrtva. Unatoč tome što djeluje kao da je shrvan tragedijom koja je zadesila njegovu kćer, ispostavlja se da njezinu smrt, po napatku kćeri Elaine koristi za dobivanje političkih bodova: „ELAINE Ariel's your trump card. Play ud. Ya nade to go wud the emotion of ud more. Thah's whah pable wants, details of your personal life. Don't be afraid to give ud to em. Don't be afraid to give em Ariel [...] We have to geh this wan righ<sup>118</sup>“ (Carr, 2002, str. 46). Njezina smrt tako služi kao hrana za očevu ambiciju, ali i kao pokazatelj njegovog ekstremnog individualizma i egoizma (Rodrigues Carrasco de Mesquita, 2010, str. 296). Primjetno je da Elaine i Fermoyja odlikuje emocionalna hladnoća s obzirom na to da ni u jednom trenutku u drami ne oplakuju Ariel, već njezinu smrt smatraju sredstvom za postizanje 'većeg dobra', što govori u prilog njihovoj oportunističkoj naravi, ali i ukazuje na to da se maladaptivni obrasci ponašanja šire od Fermoyevog oca, preko Fermoyja, na Elaine. Njihovo se ponašanje može promatrati kroz prizmu koncepta moći Friedricha Nietzschea, pri čemu tijelo unutar kojeg vlada (ili bi barem trebala vladati) jednakost među pojedincima u svojoj suštini postaje utjelovljenje volje za moć te ima potrebu rasti, širiti se, grabiti i dominirati (Nietzsche, 2002, str. 152-153). Oba lika svoju volju za moć vrše nauštrb cjelokupnog sustava obitelji, ne mareći koje će posljedice njihove radnje imati.

Može se uočiti da se u dinamici obiteljskih odnosa u deset godina gotovo ništa nije promijenilo – Elaine je i dalje vezana uz oca i njegova je miljenica, a Stephen je još uvijek distanciran od oca s kojim gotovo uopće više nije u kontaktu: „FERMOY Ya never call inta see me anymore. / STEPHEN You're busy. / FERMOY Not thah busy. Drop inta me next week, we'll go for lunch. / STEPHEN There's no pint. [...] Because ya'll cancel ud. / FERMOY Ah, Stephen, [...], you're all grown, when did thah happen?<sup>119</sup>“ (ibid., str. 47). Iz navedenog je citata vidljivo da Fermoy nije

---

<sup>118</sup> ELAINE Ariel je tvoj adut. Igraj na tu kartu. Moraš više igrati na te emocije. To ljudi žele, detalje iz tvog osobnog života. Nemoj ih se bojati dati. Nemoj se bojati dati im Ariel [...] Moramo ovo dobro odigrati.

<sup>119</sup> FERMOY Više me uopće ne zoveš da se vidimo. / STEPHEN Zauzei si. / FERMOY Nisam zauzet. Javi mi se sljedeći tjedan, idemo na ručak. / STEPHEN Nema svrhe. [...] Zato što ćeš otkazati. / FERMOY Ah, Stephen, [...], odrastao si, kad se to dogodilo?

ispunio obećanje dano supruzi – da će obitelj nakon dobivanja političke pozicije staviti na prvo mjesto – već je jasno da je jaz između njega i obitelji samo produbljen te da u njihovim životima više uopće nije prisutan. Antagonizam i distanciranost još uvijek su prisutni i u odnosu između Frances i Elaine, za što Elaine neupitno krivi majku, odnosno njenu nemogućnost da se suoči s Jamesovom, a potom i Arielinom smrću:

FRANCES You'd have me forgeh em like your father. [...] You'd have me grave to a timetable, throw Ariel and James aside like a pair of auld gloves or an umbrella left after the rain.

ELAINE Your empire a sorrow doesn't convince me [...] Ya switch ud on, Ma, ya switch ud on when ud suits.

FRANCES And whah would you know abouh sorrow and ya dry-eyed at your sister's funeral?

ELAINE I know wan thing abouh sorrow. I learned ud watchin you. Sorrow's an addiction like no other. You won't be full till you've buried us all. Well, ya won't bury me, Ma. I'm here, thrivin, your unlovely daugher is thrivin, your unlovely daugher that ya'd swap like thah for Ariel to return. She's noh comin home, Ma. She's noh comin home. Ud's just me now, me and Stephen.<sup>120</sup> (Carr, 2002, str., str. 52)

Elaineina ogorčenost prema majci, koja je prisutna već od djetinjstva, a u odrasloj je dobi samo intenzivirana, može se promatrati kao posljedica stresora koji su se javljali u djetinjstvu. Prije svega, narušen odnos između Elaine i Frances posljedica je majčinog favoriziranja Stephena, koji je služio kao svojevrsna zamjena za pokojnog sina Jamesa, ali i Ariel, posebice nakon što ju je izgubila, što objašnjava zašto Elaine proziva majku da doživljava tugu kao ovisnost. Nadalje, odnosi su narušeni jer je majka bila emocionalno nedostupna, zbog čega Elaine, posebice jer je bila 'na strani' oca, nije dobivala majčinu ljubav, stoga je bila emocionalno zanemarena. Posljedica stresora koji narušavaju odnos između majke i kćeri ogleda se i u Elaineinom narušenom odnosu s Ariel, što može objasniti zašto ona ne oplakuje sestru. U dijalogu su tako naznačene i razlike u

---

<sup>120</sup> FRANCES Želiš da ih zaboravim kao tvoj otac. [...] Želite da se držim rasporeda koliko mogu tugovati, da odbacim Ariel i Jamesa kao par starih rukavica ili kišobran ostavljen nakon kiše.

ELAINE Tvoje mi carstvo tuge nije uvjerljivo [...] Koristiš ga kad ti odgovara.

FRANCES A što bi ti znala o tuzi kad si na sestrinom sprovodu ostala suhij očiju?

ELAINE Znam jednu stvar o tuzi. Usvojila sam je gledajući tebe. Tuga je ovisnost kao nijedna druga. Nećeš biti sita dok nas sve ne pokopaš. Pa, nećeš me pokopati, mama. Ovdje sam, napredujem, tvoja nevoljena kći je uspješna, tvoja nevoljena kći koju bi mijenjala za Ariel da se vrati. Ona se neće vratiti, mama. Neće doći kući. Ostajemo samo ja, ja i Stephen.

načinu na koji se Frances i Elaine nose s gubitkom člana obitelji. Frances neupitno gubitak kćeri Ariel doživljava kao krizu, što se može poistovjetiti sa stajalištem same autorice koja krizu definira kao nešto osobno, posebice u smislu situacija koje bi pogodile djecu, partnera ili bližu obitelj<sup>121</sup>. Dok Frances nikako ne uspijeva preboljeti gubitak djece i zamjera mužu i kćeri što očekuju da gotovo zaboravi na svoju djecu, Elaine smatra da majka zbog tuge ne dopušta ni sebi ni drugima da nastave sa svojim životom te zaboravlja da ima još dvoje djece, Elaine i Stephena, koji su živi i kojima je potrebna njezina ljubav. Elaineino suočavanje majke s time da se Ariel neće vratiti može s jedne strane sugerirati posljednji udarac koji Elaine želi zadati majci, ali i pokušaj pružanja prilike majci da pokaže, ali i dokaže, da svoju djecu doista voli jednako kako i tvrdi. Unatoč tome što je za Ariel održan sprovod, Frances i dalje živi u uvjerenju da je ona još uvijek živa, stoga zamjera Elaine što u isto ne vjeruje, poistovjećujući je s ocem i naglašavajući neprirodnost njezinog odnosa prema ocu. Frances također predbacuje Elaine njezinu hladnoću i zamjera joj što nije iskazala nikakvu emociju nakon sestrine smrti, a isto zamjera i suprugu za kojeg vjeruje da skuplja političke bodove na tragediji koja ih je zadesila: „You're here because the press has descended like crows on the church to photograph the big bronze lug a ya glowerin inta your daughter's empty grave. Ariel's a good phoho oppportuniy. The gravin father wud hees arms tightly around the gravin mother<sup>122</sup>” (Carr, 2002, str. 46). Kao i Elaine, Fermoy u insinuira da se Frances mora pomiriti sa Arielinom smrću jer se ona zasigurno neće vratiti. Iako pokušava ostvariti bliskost sa suprugom, govoreći joj da mu nedostaje, jasno je da je, barem s Francesine strane, od njihove ljubavi ostala samo iluzija o skladnom odnosu: „FRANCES Alrigh. Yeah, I miss ya, noh you in yourself [...] buh the spangled idea I had a ya which is the best part a love<sup>123</sup>“ (ibid., str. 49). Tome u prilog govori i činjenica da su oboje nevjerni, pri čemu je važno istaknuti kako Frances to čini u svrhu zadovoljavanja fizičke potrebe, dok Fermoy pokušava popuniti emocionalnu prazninu i nahraniti svoj povrijeđeni ego jer od Frances nije dobivao dovoljno pažnje, dok ga druge žene nepresušno obasipaju pažnjom i ponašaju se prema njemu kao kralju (ibid., str. 49), što ukazuje da oba lika imaju instrumentalno poimanje čovjeka koji im služi kao sredstvo za ispunjavanje vlastitih želja i potreba. Njihov sukob

---

<sup>121</sup> Intervju s Marinom Carr vođen je u Dublinu, Irska, 6. listopada 2021. u sklopu uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Intervju su provele Katarina Žeravica i Iris Spajić. Audio zapis i transkript intervjuja pohranjeni su u bazi podataka projekta u sustavu PUH.

<sup>122</sup> Ovdje ste jer su novinari poput vrana opkolili crkvu da fotografiraju veliki brončani sanduk i tebe kako zuriš u prazan grob svoje kćeri. Ariel je dobra prilika za fotografiranje. Ožalošćeni otac čvrsto grlio ožalošćenu majku.

<sup>123</sup> U redu. Da, nedostaješ mi, ne ti sâm, već blistava predodžba tebe koja je bila najbolji dio ljubavi.



eskalira kad Frances optuži Fermoyja da je odgovoran za Arielinu smrt što on, ne znajući da Frances to dosad nije shvatila, priznaje, no ne prihvaća krivnju, već je opravdava kao žrtvu koju je morao podnijeti kako bi njihova obitelj uopće postojala:

FERMOY [...] And I say, give us the loan of her, will ya? [...] Alrigh, he says, smilin ah me rale sly, alrigh, buh remember this is a loan. [...] And the time'll come when I'll want her returned, he says. [...] Thah was Ariel. [...] And then I wake and the enchantment begins. You, Ariel, Elaine, Stephen. [...] We had ten good years, hadn't we? Them were the years and we didn't know ud. [...] Ya think I wanted to sacrifice Ariel? I had to.<sup>124</sup> (ibid., str. 57-58)

Fermoyevo priznanje može se tumačiti kao pokušaj olakšavanja grižnje savjesti s obzirom da mu se neposredno prije samog razgovora s Frances ukazala Ariel moleći ga da je izbavi iz grozomorne situacije u kojoj je proganja čudovište iskešenih zuba i isplaženog jezika (usp. ibid., str. 56), što može sugerirati da Fermoyja proganja gržinja savjesti zbog onoga što je učinio. Priča o Ariel može se povezati i s dva grčka mita, onim o Minosu i Posejdonovom bijelom biku i onim o Ifigeniji. S jedne se strane Ariel, čije ima simboličko značenje te sugerira junaka, odnosno junakinju, i žrtveni oltar (Klaić, 1989, str. 99), može poistovjetiti s likom bijelog bika jer je Fermoy, kao i Minos, opčinjen ljepotom božanskog bića koje želi zadržati za sebe, ali i toga što je bijeli bik u mitu Posejdonov znak da će se Minos dokopati vlasti (Gibson, n.d.), za čim u drami Fermoy izuzetno čezne. S druge se strane Ariel može usporediti s tragičnom junakinjom Ifigenijom koju je otac Agamemnom trebao prinijeti kao žrtvu razjarenoj božici Artemidi kako bi porazio trojanske vojnike (Zamarovský, 1973, str. 141), dok u drami Fermoy mora žrtvovati Ariel kako bi ispunio obećanje dano Bogu od koje ju je posudio, ali i porazio svog političkog protivnika Hannafina. Premda se oba lika najprije odupiru žrtvovanju, naposljetku obojica popuštaju, s tim da Ifigenija, za razliku od Ariel, ipak biva spašena. Uzevši u obzir spomenute mitove, ali i vrativši se ponovno na hebrejsku etimologiju, može se zaključiti kako u ovoj drami Ariel doista biva žrtvom, kako Fermoyjeve pohlepe za posjedovanjem nekog tako posebnog, tako i njegove političke ambicije zbog koje je spreman na sve, pa tako i već postojeću krizu obitelji pretvoriti u katastrofu. Arielina

---

<sup>124</sup> FERMOY [...] A ja kažem, posudi nam je, može? [...] U redu, kaže on, smiješeći se jako lukavo, u redu, ali zapamti da je ovo posudba. [...] I doći će vrijeme kad ću htjeti da se vrati, kaže. [...] To je bila Ariel. [...] A onda sam se probudio i čarolija je započela. Ti, Ariel, Elaine, Stephen. Sve drangulije ovoga svijeta obasule su nas. Deset godina nam je bilo dobro, zar ne? Bile su to prave godine, a mi to nismo ni znali ud. [...] Misliš da sam htio žrtvovati Ariel? Morao sam.

se sudbina može usporediti i s konceptom žrtvenog jarca, *pharmakosa* (Frye 1973; Derrida, 1981), koji podrazumijeva žrtvovanje jednog člana obitelji s ciljem postizanja jedinstva obiteljskog sustava (Štalekar, 2010), pri čemu je važno istaknuti kako se jedinstvo naposljetku da ne postiže, već žrtva produbljuje već postojeći jaz između članova obitelji. Može se reći kako razgovor s Frances ukazuje na teške posljedice koje nosi želja za dobivanjem moći, ali i na Fermoyjev strah što će se s njim dogoditi u zagrobnom životu. Slomljena zbog Fermoyjevog priznanja, ali i sjećanja na to što je sve izgubila odlučivši se za njega, Frances ga nemilosrdno ubija opetovanim ubodima nožem, pritom se ne obazirući na njegovo preklinjanje za milost koju sâm nije ukazao kćeri Ariel, što dovodi do još jedne katastrofe u obitelji koja je već u potpunosti razorena.

U trećem se činu dva mjeseca nakon Fermoyjeve smrti ponovno susreću preostali članovi obitelji. Elaine priznaje Stephenu kako je znala da je otac ubio Ariel jer joj je to jednom prigodom priznao, no ona je odlučila tu informaciju prešutjeti ostatku obitelji. Njezin se postupak može usporediti s Fermoyjevim prešućivanjem očevog ubojstva majke, pa se tako na njihovom primjeru može vidjeti i transgeneracijski prijenos traume, odnosno nesuočavanje s traumatičnim događajima iz prošlosti koji se posljedično prenose s generacije na generaciju, a u ovom se slučaju ogledaju i u perpetuiranju problematičnog ponašanja. Dok s jedne strane Elaine zamjera majci što je ubila oca te što ga pokušava pokopati kraj Ariel, ali i što je majčina ljubav rezervirana isključivo za mrtvu djecu, Stephen predbacuje Elaine što ne želi ni pokušati obnoviti odnos s majkom jer smatra da ona ipak čezne za povezanosti i s njima kao živućom djecom. Unatoč tome što Stephen pokazuje odanost majci brinući se o njoj i posjećujući je, on se na samom kraju odlučuje zauzeti za sebe i suprotstaviti majci, suočavajući je s njezinim neprimjerenim ponašanjem. Stephen otkriva kako se zbog majčine dobrobiti deset godina pretvarao da je James: „STEPHEN Ud's time ya stopped [...] livin through me. [...] Ten year pretendin I was James. [...] I used pray to die so you'd be given back James, I loved ya thah much<sup>125</sup>“ (Carr, 2002, str. 67-68). Vidljivo je da mu je uklapanje u nametnutu ulogu uzrokovalo velik emocionalni napor i traumu, stoga se dolazi do zaključka kako Stephen zapravo nije infantiln, već je poslužio majci kao obrambeni mehanizam za nesuočavanje s traumom gubitka sina Jamesa:. Također joj predbacuje kako je sebično ubila njihovog oca kako bi mu se osvetila zbog smrti Jamesa i Ariel, pritom ne razmišljajući kako će to utjecati na njega i Elaine (ibid., str. 68). Premda Frances priznaje svoje manjkavosti kao majke, potvrđujući

---

<sup>125</sup> Vrijeme je da prestaneš živjeti kroz mene. [...] Deset godina sam se pretvarao da sam James. [...] Molio sam se da umrem da ti se vrati James, toliko sam te volio.

pripadanje konceptu shizofrenogene majke, iskazuje da joj je unatoč svemu istinski stalo do njezino dvoje preostale djece i da je svu djecu jednako voljela, što je Stephenu teško povjerovati:

STEPHEN [...] There was only ever two chambers in your heart, Ma, two dusty chambers, me and Elaine tryin to force our way in. Our playground was a graveyard, Ma, we ran among your tombstones like they were swings, we played hop, skip and jump on the bones a your children, your real children, while we whined for ya like ghosts. Isn't that the way it was? [...] The thing is, I'm goin. [...]

FRANCES Ariel's funeral, me trial... Stephen! Don't, sweetheart, don't. Don't do this to me now. Please. Noh now. Noh now. [...] He's gone. he's gone my baby is gone.<sup>126</sup>  
(Carr, 2002, str. 68-69)

Koristeći se simboličkim rječnikom pri opisu groblja koje im je zapravo bilo igralište, Stephen ukazuje na to da je obiteljska klima u kojoj su rasli bila izvor propadanja i boli, umjesto topline i brige. Njegova odluka da napusti majku sugerira da su traume preduboke i da se Stephen mora distancirati od majke. Stephen je jedini lik u drami koji, u odrasloj dobi, pokušava pristupiti rješavanju problema s obzirom na to da pokušava saslušati i razumjeti svačiju perspektivu, no nakon što uvidi da nitko osim njega ne čini ništa kako bi riješio unutarobiteljske probleme, odlazi kako bi zacijelio i pronašao vlastiti identitet i mir, čime prekida niz perpetuiranja maladaptivnih obrazaca ponašanja. Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita ističe da Stephenovo napuštanje obitelji, ali i obiteljskog posla u tvornici cementa ukazuje na to da on okreće leđa svijetu koji simbolički stoji na mjestu, ali zapravo se i urušava, čime preispituje vrijednosti suvremenog svijeta, odnosno dominantne vrijednosti koje upravljaju životima ljudi (2010, str. 306). Iako inicijalno Frances Stephenov odlazak shvaća kao izdaju, tek nakon njegovog odlaska dolazi do spoznaje da je zadržavanjem u prošlosti izgubila svu djecu, što dalje potvrđuje Elaineina rezolutnost da ne želi graditi odnos s majkom jer joj ona ništa ne predstavlja te je vidi kao istinskog neprijatelja, dok oca idealizira i u svojoj zaslijepljenosti ne vidi njegove neupitno postojeće mane, stoga očevu ubojstvo sestre vidi kao svetu žrtvu, a majčino ubojstvo oca vidi kao sebično zlodjelo počinjeno iz osvete s

---

<sup>126</sup> STEPHEN U tvom su srcu oduvijek bile samo dvije komore, mama, dvije prašnjave komore u koje smo se ja i Elaine silom pokušavali uvući. Naše je igralište bilo groblje, mama, trčali smo među tvojim nadgrobnim spomenicima kao da su ljuljačke, igrali smo školice po kostima tvoje djece, tvoje prave djece, dok smo cvilili za tobom kao duhovi. Nije li tako? [...] Stvar je u tome da ja odlazim.

FRANCES Arielin sprovod, moje suđenje... Stephen! Nemoj, srce, nemoj. Nemoj mi to sad raditi. Molim te. Ne sad. Ne sad. [...] Otišao je. Otišao je, moje dijete je otišlo.

ciljem prikazivanja Ariel kao mučenice<sup>127</sup> (ibid., str. 63-64). Kako bi postigla katarzu, Elaine na kraju drame ubija majku na isti način na koji je Frances ubila Fermoyja, opetovanim ubodima nožem, čime obiteljsku krizu ponovno dovodi do još jedne katastrofe. Ovakav katastrofalan rasplet dokaz je da obitelj nema razvijene regulacijske mehanizme koji bi očuvali obiteljsku homeostazu, što potvrđuje i mišljenje same autorice koja ističe da posljedice krize ovise o karakteru osobe, njezinoj otpornosti, ali i o onome od čega se oporavlja<sup>128</sup>. Neupitno je da je cijeli sustav obitelji prožet, kako pojedinačnim, tako i zajedničkim traumama, no njihova pasivnost u rješavanju unutarnjih konflikata onemogućuje im da ostvare poveznicu s drugim članovima obitelji i pristupe rješavanju problema koji potresaju bračni i obiteljski sustav.

Može se zaključiti kako drama *Ariel* Marine Carr nudi slojevit prikaz raspada sustava obitelji pod utjecajem unutarnjih i vanjskih kriznih čimbenika. Neupitno je kako se obitelj, koja se može svrstati u emocionalno narušeni tip, raspada iznutra, posebice uzevši u obzir postojanje trijadnih odnosa i bračnog rascjepa koji se temelje na stvaranju suparničkih tabora između članova obitelji, ali i lika Frances koja pripada kategoriji shizofrenogene majke te Fermoyja koji je unutar obitelji pasivna i udaljena figura, posvećena prije svega karijeri zbog čega između njega i supruge dolazi do suparništva kako zbog političkih, tako i zbog ljubavnih razloga, ali i nepomirljivih pogleda na svijet iz moralne perspektive. Njihova bračna nesloga prelijeva se i na odnose s djecom koji zauzimaju strane jednog od roditelja, istovremeno se okrećući jedni protiv drugih te nastavljajući perpetuirati nezdravo ponašanje svojih roditelja. Kao iznimka se može promatrati Stephen koji se i prije samog katastrofalnog raspada distancira od obitelji uvidjevši da ne postoji budućnost u kojoj bi se sukobi mogli riješiti. Nemogućnost svih članova obitelji da postignu zajedništvo i njihovo nekonstruktivno rješavanje problema dovode do potpunog raspada sustava koje se ogleda u distanciranosti između likova i antagonizmu koji gaje jedni prema drugima, ali u tome da njihov subverzivan odnos prema sukobu, a posljedično i krizi dovodi do višestrukih katastrofa i potpunog raspada obiteljskog sustava.

---

<sup>127</sup> Kao i kod Horvatičine *Do posljednje kapi krvi*, dramska radnja Carričine *Ariel* evocira Eshilovu antičku trilogiju *Orestije* u kojoj Orest i Elektra žele ubiti majku Klitemnestru zbog časti i osвете za ubojstvo oca, Elaine, koja se može poistovijetiti s likom Orestra, naposljetku i čini.

<sup>128</sup> Intervju s Marinom Carr vođen je u Dublinu, Irska, 6. listopada 2021. u sklopu uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Intervju su provele Katarina Žeravica i Iris Spajić. Audio zapis i transkript intervjua pohranjeni su u bazi podataka projekta u sustavu PUH.

### 3.13 Caryl Churchill: *Ding Dong the Wicked*

Caryl Churchill (1938., London) jedna je od predvodnica suvremene britanske drame koja je svoju karijeru započela 1960-ih godina, a poznata je po svojem osebujnom i eksperimentalnom pristupu pisanju drama, kao i istraživanju složenih tema. Autorica je preko pedeset dramskih djela te dobitnica brojnih nagrada, od kojih valja istaknuti tri dobivene nagrade Obie Award, kako za dramsko pisanje, tako i za najbolju dramu, zatim dvije nagrade Susan Smith Blackburn Prize za najbolju dramu, ali i činjenicu da je 2010. godine primljena u American Theater Hall of Fame, odnosno kuću slavnih američkog kazališta. Njezina drama *Ding Dong the Wicked* praizvedena je 2012. godine u kazalištu Royal Court Theatre Downstairs, a sljedeće je godine i objavljena. Vanjska kompozicija drame podijeljena je u dva dijela te je dramska radnja smještena u dvije dnevne sobe u dvije različite zemlje. Budući da se drama dijeli na dvije radnje, može se reći kako je riječ o otvorenom tipu drame, ali i da je riječ o drami koja ima postdramske elemente s obzirom na to da fragmentiranost radnje, ali prije svega dijaloga, razgrađuje dramsku formu i otežava poniranje u sukus same dramske situacije. U središtu dramske radnje nalaze se dvije obitelji – prva se sastoji od Pretilog muškarca (*an overwright man*), njegove supruge, Žene u plavom (*a woman in blue*), njegovog sina Blijedog mladića (*a pale young man*) koji se mogu promatrati kao protagonisti drame, ali i Tihi čovjek (*a quiet man*) i Žena koja grize (*a woman who bites*), odnosno brat i majka Pretilog muškarca, te Mlada žena koja nosi cvijet (*a young woman carrying a flower*) koja je djevojka Blijedog mladića, dok se u drugoj obitelji pojavljuju likovi Mlade žene s cigaretom (*a young woman with a cigarette*), njezinog supruga Muškarca koji grize nokte (*a man who bites his nails*), muškarčevog brata Brzog mladića (*a speedy young man*) te ženine majke, Pijane žene (*a drunk woman*), zatim bake, Žene koja šepa (*a woman with a limp*) te susjeda, Čovjeka u rasulu (*a man who is a wreck*). U fokusu ove analize nalazit će se prva obitelj s obzirom na to da je naglasak stavljen na odnos između majke i oca te njihovog sina, dok će odnosi u drugoj obitelji služiti kao usporedba s onima u prvoj obitelji jer Churchill u dva čina od kojih se sastoji drama preslikava gotovo identičnu radnju: „I had the idea of making two families on separate sides in a war use exactly the same words<sup>129</sup>“ (Churchill, 2019, str. 6), pri čemu je važno istaknuti kako je, unatoč korištenju istih riječi, redosljed replika izmijenjen. Iako dramu doista obilježava kaotičan

---

<sup>129</sup> Imala sam ideju da dvije obitelji na različitim stranama u ratu koriste potpuno iste riječi.

i isprekidan tijekom razgovora koji nudi tek letimičan pogled na obiteljsku dinamiku obje obitelji s obzirom na to da se sva radnja zbiva samo u dvije scene, svaka za jednu obitelj, kompleksnost obiteljskih odnosa i krize u kojoj se sustav obitelji neupitno nalazi dolazi do izražaja. Valja istaknuti kako obje obitelji pripadaju nepovezanom tipu obitelji koji se očituje u slabim vezama, netrpeljivosti i manjku bračnog zadovoljstva, ali i emocionalno narušenom tipu obitelji u kojima su neriješeni problemi konstanta (Wagner Jakab, 2008). Prvu obitelj u drami susrećemo u trenutku kad se Blijedi mladić sprema u rat, a obitelj se okuplja u dnevnoj sobi kako bi ga ispratila. Članovi obitelji različito reaguju na odlazak mladića u rat, pa se tako pri dolasku mladićeve djevojke u obiteljsku kuću doznaje kako njegova sestra, koja se ne pojavljuje u sceni, ali se o njoj priča, plače zbog čega su je roditelji zatvorili u sobu te iz nje za vrijeme cijele radnje ne izlazi jer otac unatoč opetovanim upitima različitih članova obitelji to izričito zabranjuje, čime ukazuje na svoj autoritet i ulogu *paterfamiliasa*. Otac ima podvojene osjećaje prema sinovom odlasku, pa ga tako u više navrata naziva herojem, ali se i pita je li dorastao zadatku: „He’s going to be a hero. [...] Is he a big enough man?”<sup>130</sup> (Churchill, 2019, str. 98-99). Njemu odlazak u rat predstavlja veliku čast, što pokazuje ponosnim naglašavanjem toga da mu je otac bio misionar i da bi on sâm dao svoj život za istinu (ibid., str. 103). Može se reći kako muškarca karakterizira hladnoća i beskrupuloznost, ali i patriotizam popraćen autodestruktivnosti:

OVERWEIGHT I was about fifteen, there was a dead dog, the body was by the road, and I thought, asleep, no, that’s dead, it was getting squashy, there was a lot of flies, and I thought that’s really dead, and I suddenly thought I could do that, if it really helped my country and what I believe in and the people I love and our way of life which is threatened, if I could take some of those bastards with me I could be really happy to be dead, except I didn’t expect to be happy, I expect to be nothing, but happy to do something that could make me end up dead, I could do that.<sup>131</sup> (ibid., str. 100-101)

Pretilog muškarca pogled na mrtvog psa na neki način motivira da prihvati ubilačku stranu sebe i bori se za svoju zemlju, pritom ne mareći hoće li ostati živ. Njegov rigidni stav prema odlasku u

---

<sup>130</sup> On će biti heroj. To je veliki razlog. Je li dovoljno muškarac?

<sup>131</sup> PRETILI Imao sam petnaestak godina, tamo je bio mrtav pas, tijelo je bilo kraj ceste, i pomislio sam, spava, ne, mrtav je, postao je gnjecav, bilo je puno muha, i mislio sam da je stvarno mrtav, i odjednom sam pomislio da bih to mogao učiniti, ako bi to stvarno pomoglo mojoj zemlji i onome u što vjerujem i ljudima koje volim i našem načinu života koji je ugrožen, kad bih mogao povesti neke od tih gadova sa sobom, mogao bih biti stvarno sretan što sam mrtav, osim što nisam očekivao da ću biti sretan, očekivao sam da ću biti ništa, ali bio sam sretan učiniti nešto zbog čega bih mogao umrijeti, mogao sam to učiniti.

rat kao svojevrsnoj svetoj dužnosti svakog poštenog muškarca postavlja ga kao moralnu vertikalu prema kojoj se ostatak obitelji bespogovorno mora ravnati. Međutim, razgovor između Tihog čovjeka i Žene u plavom ukazuje na to da bi priča o patriotizmu kojom se Pretili muškarac busa o prsa bila fragmentarna: „QUIET MAN You know what he did. / BLUE I don't want to talk about that. / QUIET MAN Nobody talks about that<sup>132</sup>“ (ibid., str. 101). Čini se kako muškarac i njegova obitelj kriju veliku tajnu za koju svi znaju, ali nitko se o njoj ne usuđuje govoriti. Rasplet prve scene završava razgovorom između Blijedog mladića i njegove djevojke, kojoj teško pada mladićev odlazak. Iako pred obitelji tijekom scene iskazuje hrabrost i ističe ljubav prema domovini i vjeru u cilj koji kao vojnici imaju (ibid., str. 103), djevojci otkriva tajnu koju nikome od članova svoje obitelji ne priznaje: „I'll tell you something. [...] I don't want to do it. I don't think I can do it. [...] I don't want to<sup>133</sup>“ (ibid., str. 105). Iz navedenog se citata može zaključiti kako mladić ne uspijeva, ili nema hrabrosti, iskazati svoje želje i stavove, vjerojatno zbog herojske prošlosti predaka koju ostali članovi obitelji, a posebice otac, ističu te srlja u potencijalnu smrt kako bi ispunio očekivanja koja obitelj i društvo imaju za mušku populaciju. Navedeno govori u prilog tome da se radi o disfunkcionalnom sustavu obitelji s obzirom na to da Blijedi mladić svoj psihološki identitet mora prilagoditi tuđim očekivanjima, težnjama i stavovima (Britvić, 2010); dakle, ne ostavlja mu se mogućnost izbora vlastitog životnog puta, stoga svoje želje mora držati u tajnosti.

Tajne i izbjegavanje razgovora o problemima koji uzrokuju krizu u sustavu obitelji mogli bi se promatrati kao *modus operandi* cjelokupne obiteljske zajednice, što je vidljivo na primjeru drugog sukoba koji se odvija između Pretilog muškarca i Žene u plavom. Njihov se brak nalazi u krizi, premda nije eksplicitno objašnjeno što bi mogao biti njezin uzrok:

BLUE I'm not the one breaking up our marriage, don't try and put it on me.

OVERWEIGHT You want to break it up, do you?

BLUE I didn't say that.

OVERWEIGHT You want it, you can have it, it's your idea remember that.

BLUE No one could blame me. I've been hurt. You're a monster. Just let it go. I'm past caring now.<sup>134</sup> (Churchill, 2019, str. 99)

---

<sup>132</sup> TIHI ČOVJEK Znaš što je učinio. / PLAVA Ne želim razgovarati o tome. / TIHI ČOVJEK Nitko ne govori o tome.

<sup>133</sup> Reći ću ti nešto. [...] Ne želim to učiniti. Mislim da to ne mogu. [...] Ne želim.

<sup>134</sup> PLAVA Ja nisam ta koja raskida naš brak, ne pokušavaj to svaliti na mene.  
PRETILI Želite raskinuti, zar ne?

Jasno je da u njihovom bračnom odnosu ne postoji kvalitetna komunikacija, kao ni predanost, brižnost i ljubav, što su odlike funkcionalne obitelji (Štalekar, 2010), ali i da nijedno od njih ne preuzima odgovornost za raspad braka, već je prebacuje na onog drugog, što ukazuje na to da u njihovom odnosu postoji bračni rascjep, kao i postojanje simetričnog dijadnog odnosa (Janković, 1996; Štalekar, 2010). Oni svoje probleme guraju pod tepih bez ulaganja imalo truda u pokušaj pronalaska rješenja, stoga se može reći da ih odlikuje kriza nesposobnosti koja se očituje u stavljanju naglaska na problem, a ne rješenje, čime se zapravo izbjegava odgovornost (Ivanović, 2014). Tome u prilog govori i činjenica da se ne žele pozabaviti kćeri koja plače u sobi kako ne bi narušili vlastiti mir, što ukazuje na njihovu emocionalnu nezrelost s obzirom na to da djetetu ne pružaju utjehu i sigurnost u trenutku kad ona osjeća tugu zbog odlaska brata u rat. Osim toga, ne žele se pozabaviti ni problemom brata Pretilog muškarca čija prisutnost doprinosi tenzijama između bračnog para. Autorica uvodi element ironije pri kreiranju lika Tihog čovjeka s obzirom na to da je on sušta suprotnost svojem imenu jer je sklon destruktivnom ponašanju, pa tako pije, ali i puca u neznanu osobu, što se tijekom trajanja dramske radnje uopće ne adresira. Čini se da ženi smeta njegova prisutnost upravo zbog činjenice da se neprestano opija, ali i toga što je kriminalac, iako ne saznajemo odnosi li se etiketa kriminalca na to što je upucao čovjeka ili nešto drugo. Žena pita supruga kad će otići, a na muškarčev odgovor da neće ostati zauvijek odgovara koliko dugo traje to zauvijek, odnosno koliko dugo će biti potrebno da ode, što ukazuje na to da je ženi muškarčev brat smetnja (Churchill, 2019, str. 99-100). Međutim, tajne i preokreti u drami sve više dolaze do izražaja nakon susreta između Žene u plavom i muškarčevog brata, Tihog čovjeka: „BLUE We mustn't. / QUIET MAN I know but we have to. [...] / BLUE Oh god, I want you so much. / QUIET MAN I want you so much. / BLUE I want you so much too<sup>135</sup>. (ibid., str. 101). Ovaj dijalog ukazuje na to da se žena i muškarčev brat nalaze iza muškarčevih leđa. Uzevši u obzir prethodni razgovor između Pretilog muškarca i Žene u plavom može se zaključiti da je muškarac svjestan ženine afere s njegovim bratom, te da zato ističe da je ona odgovorna za raspad braka, stoga se preljub otkriva kao jedan od uzroka krize obitelji.

---

PLAVA Nisam to rekla.

PRETILI Želiš to, dobit ćeš to, to je tvoja ideja, zapamti to.

PLAVA Nitko me ne bi mogao kriviti. Bila sam povrijeđen. Ti si čudovište. Samo pusti. Sad me više nije briga.

<sup>135</sup> PLAVA Ne smijemo. / TIHI ČOVJEK Znam, ali moramo. [...] / PLAVA O Bože, toliko te želim. / TIHI ČOVJEK Toliko te želim. / PLAVA I ja tebe silno želim.



Gotovo identični problemi javljaju se u drugoj sceni u čijem su središtu dramske radnje likovi iz druge zemlje. Premda bračni par, Žena s cigaretom i Muškarac koji grize nokte, razgovaraju o raskidu braka, potencijalni razlozi za razdor braka ovog para ostaju nepoznati:

CIG Will you stop shouting at me?

NAILS Did I raise my voice?

CIG I'm not the one breaking up our marriage.

NAILS You want it to break up, do you?

CIG I get tired of it. [...] Do you love me?

NAILS Yes. [...] Do you love me?

CIG What do you think?

NAILS I want you so much.

CIG I want you so much too.<sup>136</sup> (ibid., str. 107)

Odnos između Žene s cigaretom i Muškarca koji grize nokte može se opisati kao turbulentan s obzirom na to da već u ovom kratkom dijalogu dolazi do dijametralno suprotno izraženih emocija. Dok s jedne strane u njihovom odnosu postoji bračni rascjep, kao i postojanje simetričnog dijadnog odnosa (Janković, 1996; Štalekar, 2010) koji se očituje u sukobima i nadmetanju, s druge strane likovi i dalje izražavaju ljubav i žudnju jedno prema drugom, što je ironično jer izrečene riječi nisu u skladu s njihovim djelima, stoga se može reći da im one služe isključivo za izbjegavanje sukoba i raspada sustava obitelji čime samo doprinose daljnjem narušavanju bračne homeostaze i ostaju zarobljeni u disfunkcionalnim odnosima. Međutim, ni oni ne rješavaju svoje probleme, što ukazuje na to da u njihovom odnosu izostaje kvalitetna komunikacija. Za razliku od odnosa između bračnog para u prvoj sceni, Ženi s cigaretom ne smeta prisutnost suprugovog brata te se s njim ne upušta u aferu, no tenzijama u obitelji doprinosi prisutnost ženine majke koja neprestano pije, što joj kći spočitava: „CIG Drinking again. / DRUNK I don't want to talk about that. / CIG No, I know. /

---

<sup>136</sup> CIGARETA Hoćeš li prestati vikati na mene?

NOKTI Jesam li povišio ton?

CIGARETA Nisam ja ta koja raskida naš brak.

NOKTI Želite da raskinemo, zar ne?

CIGARETA Umoran sam od njega. [...] Voliš li me?

NOKTI Da. [...] Voliš li ti mene?

CIGARETA Što misliš?

NOKTI Tako te želim.

CIGARETA I ja tebe silno želim

DRUNK Guess who's making a fuss. You drink too much<sup>137</sup>“ (Churchill, 2019, str. 108). Kao i u prethodnim primjerima, razgovor o problemima se izbjegava, a ženina majka također daje do znanja da i kći pije. Dodatni izvor sukoba je pokušaj miješanja ženine bake u odgoj djeteta koje je, kao i u prethodnoj sceni, zatvoreno u sobu i plače zbog odlaska strica u rat. Na bakine opetovane upite da se djevojčica pusti iz sobe jer više ne plače, žena odgovara: „Her parents know what to do, thank you<sup>138</sup>“ (ibid., str. 108), zatvorivši time mogućnost daljnjeg nastavka razgovora. Za razliku od sina iz obitelji iz prve scene, mladić u ovoj sceni iskazuje snažnu želju za odlaskom u rat te ni u jednom času nema dvojbi, što potvrđuje i sljedeći citat: „I'll kill them all right<sup>139</sup>“ (ibid., str. 109), u čemu ga obitelj podržava te se njime ponosi i naziva ga herojem.

Premda sustav obje analizirane obitelji karakterizira nestabilnost i nedostatak zajedništva, u obje je scene zajedništvo vidljivo tek u trenutku kad na televiziji čuju vijest o ubojstvu neke osobe. Zbog ratnog konteksta u kojem se drama odvija, da se nasluti kako je riječ o nekom političkom vođi, što dovodi do zaključka da se u sustavima ovih dviju obitelji zajedništvo pronalazi tek kad obitelj detektira izvanjskog neprijatelja. Njihov animozitet prema drugom vidljiv je iz rečenica koje izgovaraju, pa tako u prvoj sceni Žena koja grize ističe: „They're pus you have to kill with disinfectant. Vermin<sup>140</sup>“ (ibid., str. 103), dok u drugoj sceni Žena s cigaretom smatra kako neprijatelje nije dovoljno ubiti, već da im je potrebno slomiti duh (ibid., str. 110). Kao što je istaknuto na samom početku analize, drama odražava ljutnju, strah i nerazumijevanje koje doživljavaju obitelji zarobljene u ratu (Bainbridge, 2012, n.pag.), no upravo se taj strah prelijeva i u njihov privatni sustav jer likovi postaju sumnjičavi i paranoični. U drugoj sceni slavlje zbog smrti političkog vođe prekida lupanje na vratima, zbog čega Brzi mladić vadi pištolj, no vidjevši kako je na vratima njihov susjed, Čovjek u rasulu, ponovno ga sprema. Razornost rata pokazuje i Čovjekova potresenost odlaskom Brzog mladića u rat jer je i sam izgubio sina u ratu, a i djeda u misiji, stoga mu mladićev odlazak produbljuje ranu i osvježava traume: „I can't stop crying. Oh god. Yes please. I'm sorry, I'm sorry. Sending another one off to be killed? [...] I want to see him. Where's everyone gone? The people I love. Where is he? Go and get him<sup>141</sup>“ (ibid., str. 114-115).

---

<sup>137</sup> CIGARETA Opet piješ. / PIJANICA Ne želim razgovarati o tome. / CIGARETA Ne, znam. / PIJANICA Pogodi tko radi frku. Ti previše piješ

<sup>138</sup> Njezini roditelji znaju što im je činiti, hvala.

<sup>139</sup> Ubit ću ih, nego što.

<sup>140</sup> Oni su gnoj koji treba iskorijeniti dezificijensom. Štetočine.

<sup>141</sup> Ne mogu prestati plakati. O Bože. Da, molim te. Žao mi je, žao mi je. Šaljete još jednog da bude ubijen? [...] Želim ga vidjeti. Gdje su svi nestali? Ljudi koje volim. Gdje je on? Idi i dovedi ga.

Kad se na vratima začuje još jedno zvono, Brzi mladić ponovno vadi pištolj koji mu Žena s cigaretom uzima iz ruke, pa je Mladić potiče da upotrijebi pištolj i ubije nepoznatog posjetitelja, što ona ne želi i ne može učiniti (ibid., str. 115). Drama ima otvoren kraj jer se ne saznaje tko im je i zašto došao u posjet, a također se ne saznaje je li posjetitelj preživio. Ovaj se trenutak može povezati s onim iz prve scene kad Tihi čovjek upuca neimenovanu osobu koja se pojavila na vratima, što se može objasniti na sljedeći način: „Churchill implies that all societies today seethe with a paranoia that turns every knock at the door into a threat, and that we all-too-easily translate our private rage into public violence<sup>142</sup>“ (Billington, 2012, n.pag.), što ukazuje na neodvojivost i međuovisnost javnog i privatnog sustava<sup>143</sup>.

U drami *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill prikazuje djelić iz života dviju obitelji iz zaraćenih zemalja koje se pod utjecajem unutarnjih i vanjskih čimbenika, odnosno različitosti u mikro- i mezo okolišu i individualnih karakteristika samih likova, različito razvijaju. Iako se u obje scene ističe netrpeljivost prema neprijatelju, drama pokazuje kako su problemi koji nagrizađu obiteljske odnose i uzrokuju krizu sustava u suštini univerzalni, neovisno o tome u kojoj se zemlji, ili na kojoj strani rata, ljudi nalazili. Sustav obje obitelji nagriza kriza uzrokovane raspadom braka, primjerice usred prevare, alkoholizmom, ali i nemogućnosti otpora ulogama u kojima se likovi nalaze, što je posebice vidljivo kod sina u prvoj sceni koji ne želi u rat, ali to ne može priznati obitelji, ali i kod oba bračna para koji imaju nedorečene odnose. Obje se obitelji mogu svrstati u kategoriju disfunkcionalnih obitelji s obzirom na to da likovi djeluju kao da negiraju da se nalaze u krizi ili da, unatoč postojanju svijesti, zbog svoje pasivnosti ne žele pristupiti rješavanju problema, zbog čega ishod krize u drami ostaje *statusa quo*. Kao zajedničke osobine svih likova u drami mogu se istaknuti netrpeljivost i pasivnost koja doprinosi nestabilnosti i razdoru sustava obitelji, ali i nepovjerenje koje postupno prelazi u paranoju i likovima onemogućuju stvaranje istinske povezanosti, ne samo među članovima obitelji, već i sa svijetom oko njih jer su neprestano na oprezu i strahuju od toga koja bi im zla osoba mogla pozvoniti na vrata, kako i sam naslov drame ukazuje.

---

<sup>142</sup> Churchill implicira da sva današnja društva kipte od paranoje koja svako kucanje na vratima pretvara u prijetnju, te da svoj privatni bijes vrlo lako pretvaramo u javno nasilje.

<sup>143</sup> Paranoja koja se iz društva prelijeva u privatni sustav i uzrokuje sukobe unutar obitelji prisutna je i u drami *Freie Sicht* Mariusa von Mayenburga.

### 3.14 Mark Ravenhill: *The Cut*

Mark Ravenhill (1996., West Sussex) jedan je od značajnijih predstavnika suvremenih britanskih dramatičara koji je 1998. dobio nagradu Evening Standard Award za izuzetno obećavajućeg dramatičara, što se ispostavlja točnim uzevši u obzir njegov opsežan dramski opus od preko dvadeset dramskih tekstova. Njegova drama *The Cut* praizvedena je u kazalištu Donmar Warehouse u Londonu 23. veljače 2006. godine te je iste godine i objavljena. Vanjska se kompozicija radnje, koja ima otvorenu formu, sastoji od tri scene i smještena je u neimenovani distopijski svijet, dok je vrijeme radnje nepoznato, stoga samo protjecanje radnje ukazuje na protok vremena i vremenske skokove. Iako drama nema jasno definirano mjesto radnje, u smislu grada ili države, poznato je da se scene odvijaju u Paulovom uredu, njegovom domu i zatvoru. Likovi u drami su Paul, njegova supruga Susan, njegov sin Stephen, kandidat za Rez John, njegova pomoćnica Gita te Paulova i Susanina kućna pomoćnica Mina.

Mark Ravenhill kao pogonsko gorivo drame uvodi misteriozan postupak Reza (*the Cut*), pri čemu se u drami ni u jednom času ne otkriva što postupak točno podrazumijeva, što autor objašnjava na sljedeći način: „try not to worry too hard about what ‘the cut’ is as you read or see the play; it’s a hidden fear and you might find several things creep into your mind. See what political, emotional or philosophical resonances the play has for you. It’s different for everyone<sup>144</sup>“ (Ravenhill, 2014, str. 6). Iz dijaloga između protagonista Paula i Johna, kandidata za Rez, otkriva se kako je Rez kao ritual kojem se podvrgavaju i muškarci i žene već tisućljećima ukorijenjen u društvu, pa je samim time postao i dio tradicije. Iako je Rez primarno zamišljen kao postupak koji se kao kazna provodi nad neistomišljenicima ili bolesnicima, postoje osobe koje Rez vide kao izvor slobode, odnosno sredstvo postizanja spasenja kako od svijeta i režima u kojem žive, ali i samih sebe (ibid., str. 15). Premda se u drami autor eksplicitno ne bavi širom društvenom slikom, iz navedenog se može zaključiti kako distopijski svijet u kojem likovi žive odražava totalitarno društvo, ali i ono što Erich Fromm naziva bolesnim društvom (Fromm, 1986e), posebice kad se uzme u obzir da se Ravenhillov svijet, barem prema spomenutom ustroju, dijeli na one koji kreiraju društvenu politiku, one koji provode Rez i one koji ili podliježu Rezu zbog svoje nepodobnosti ili bivaju smješteni u zatvor ili poslani u zatvor, odnosno na sveučilište čiji cilj nije stjecanje ili širenje

---

<sup>144</sup> Pokušajte ne brinuti previše o tome što je 'rez' dok čitate ili gledate predstavu; to je skriveni strah i moglo bi vam se nekoliko stvari ušuljati u um. Pogledajte kakve političke, emocionalne ili filozofske rezonancije predstava ima za vas. Za svakoga je drugačije.

znanja, već (pre)oblikovanje društveno prihvatljivih pojedinaca. Paul pripada skupini koja provodi Rez te se samim time može promatrati kao produžena ruka države i sustava opresije. Međutim, kod njega je vidljivo neslaganje s praksama koje se provode te otkriva Johnu da postoji radna skupina koja promišlja zaustaviti taj cjelokupni proces u ime napretka, humanosti i temeljnih vrijednosti (Ravenhill, 2014, str. 11-12). Provođenje Reza u Paulu izaziva moralnu krizu s obzirom da je upravo on taj koji nanosi fizičku bol osobi nad kojom provodi Rez, što se može potkrijepiti sljedećim citatom: [Cutting you] would make me very unhappy. You'd be in great pain – [...] But also I'd be in great pain. Inside. Enormous pain – physical for you, spiritual for me<sup>145</sup> (ibid., str. 13), te se može zaključiti kako Paul zapravo ne voli svoj posao. Međutim, istovremeno je vidljivo kako je Paulov posao važan dio njegovog identiteta te mu služi kao svojevrsno sredstvo jačanja vlastitog ega: „Look, to you I know I'm – what? – I'm Authority. Power. Strength. The Father<sup>146</sup> (ibid., str. 5), ali i na njegovom inzistiranju da mu se iskaže određeno poštovanje kad osjeti da ono izostaje: „**Paul** I am more, I am much much much more than a rubber as you put it stamp. [...] Would I have all this space, all this facility, all this . . . fucking impressive . . . How do I look to you . . . ? [...] Authority. [...] As in authoritative authority. Yes. As in burdened with, the burden of . . .”<sup>147</sup> (ibid., str. 10-11) Iako je iz navedenog vidljivo kako bi Paul mogao biti na visokoj funkciji unutar sustava i da mu njegova pozicija stvara osjećaj vlastite važnosti, posao mu istovremeno predstavlja teret, stvara osjećaj gađenja prema sustavu i samome sebi. Iako inicijalno ističe kako se on samo nalazi u zgradi, odnosno uredu u kojem se provodi Rez te kako ga to ne bi nužno moralo definirati kao osobu, Paul je svjestan stigme koju njegova pozicija nosi, stoga osjeća kako unatoč svim naporima koji bi se mogli uložiti u obustavljanje prakse Reza zapravo nema mogućnosti bijega od sustava i predodređene ljudske sudbine:

**Paul** We'd all like to be free. Believe me, I want to be free of bodies, of history, of wanting . . . I'd like that just as much as . . . [...] I can't [free myself] [...] No. No. I Cut. You are Cut. That's my burden. Nobody's ever changed that – [...] We can stop Cutting. But we'll still be the people who used to Cut. You'll still be the people who used to be Cut. Always the same. No fucking point. We soften the blow. Maybe we end the Cut.

<sup>145</sup> [Rezanje tebe] učinilo bi me iznimno nesretnim. Jako bi te boljelo – [...] Ali i mene bi jako boljelo. Iznutra. Ogromna bol – fizička za tebe, duhovna za mene.

<sup>146</sup> Gledaj, ja znam da sam tebi – što? – Ja sam Autoritet. Vlast. Snaga. Otac

<sup>147</sup> Paul Ja sam više, ja sam mnogo mnogo više od pečata, kako si rekao. [...] Bih li imao sav ovaj prostor, sve ove stvari, sve ovo . . . jebeno impresivno. . . Kako ti izgledam. . . ? [...] Autoritet. [...] Kao u autoritativnoj vlasti. Da. Kao opterećen, kao teret . . .

But still the old circles, the old divides. Young and I thought – change it all. I can make it all better. Nothing’s going to be the same. [...] And now look at me. Repellent.<sup>148</sup> (ibid., str. 16).

Iz navedenog je vidljivo da se Paul istovremeno odmiče od posla, ali i identificira s njim, što posljedično utječe na njegovu percepciju vlastitog identiteta. Ova se problematika može povezati s konceptom loše vjere francuskog filozofa Jeana-Paula Sartrea čiji je jedan oblika poimanje sebe kao objekta, odnosno u ovim slučajem identificiranje s poslom na taj način da čovjek biva uvjerenim kako je njegova društvena uloga ekvivalentna ljudskom postojanju. Takvo mu razmišljanje nameće njegov položaj koji ga pokušava zarobiti u zadane okvire iz straha da čovjek ne iskorači iz okvira svog položaja i pobjegne iz njega (Sartre, 2006, str. 93 ). I sam autor u intervjuu komentira Paulovu rastrganost: „I thought about this sort of dilemma that he was in [...] of him carrying through this now quite arcane but still very cruel ritual [...] [and exploring] the contradiction in your function being to carry through something which you'd lost belief in really but you still felt you had to do<sup>149</sup>“ (Rebellato, 2020: 57:09-57:45). Upravo se Paulova rastrganost između sustava posla i sustava obitelji javlja kao okidač dramskog sukoba koji se reflektira u narušenim obiteljskim odnosima koji se kroz dramu transformiraju u krizu. Ravenhill u drami ukazuje na hladne i distancirane odnose unutar obitelji u modernom potrošačkom društvu koje u potpunosti kontrolira sustav (Nešić, 2019, 415), što je vidljivo iz toga što Paulova obitelj ne zna čime se on bavi. Navedeno može ukazivati na to da se Paul srami toga što radi, ali i da je u strahu što bi se s njegovom obitelji, koja se s praksom Reza ne slaže, moglo dogoditi ako vladajući to saznaju.

Prema Pašalić Kreso, članovi obitelji se često nalaze u procjepu između zahtjeva posla i obitelji (2004), pa se tako dugotrajna izloženost stresu na poslu može negativno odražavati na sustav obitelji (Brtvić, 2010), stoga ne čudi da je upravo tematiziranje poslovnog aspekta života

---

<sup>148</sup> **Paul** Svi bismo željeli biti slobodni. Vjeruj mi, želim biti slobodan od tijela, od povijesti, od želje. . . Volio bih to isto koliko i . . . [...] Ne mogu [se osloboditi] [...] Ne. Ne. Režem. Ti si onaj kojeg režem. To je moj teret. Nitko to nikada nije promijenio – [...] Možemo prestati s Rezom. Ali i dalje ćemo biti ljudi koji su vršili Rez. I dalje ćete biti ljudi koji su se podvrgli Rezu. Uvijek isto. Nema jebene svrhe. Ublažavamo udarac. Možda završimo s Rezom. Ali ipak staro ide u krug, staro stvara podjelu. Mladi i ja smo mislili - promijeniti sve. Mogu sve poboljšati. Ništa neće biti isto. Van s posljednjim lotom. A pogledaj me sad. Odbojan sam.

<sup>149</sup> Razmišljao sam o toj vrsti dileme u kojoj se on nalazi [...] kak provodi ovaj sad prilično tajanstveni, ali još uvijek vrlo okrutni ritual [...] [i istražuje] kontradikciju u funkciji da provodiš nešto u što više zapravo ne vjeruješ, ali ipak osjećaš da moraš učiniti.

tematizirano i u ovoj drami<sup>150</sup>. Neupitno je da Paulu posao pričinjava stres, ne samo uzevši u obzir činjenicu da u njemu pobuđuje moralnu krizu, već i zbog toga što ga dovodi i u životnu opasnost, što sam protagonist otkriva prepričavajući situaciju u kojoj je netko potegnuo pištolj na njega s namjerom da ga ubije, što je Paul izbjegao sagnuvši se u zadnji čas kako bi izbjegao metak i sigurnu smrt. Spomenuti je incident Paula nagnao na preispitivanje sustava, što se može promatrati kao pozitivna promjena, pa tako od Johna pokušava saznati jesu li pri obaveznom pretresu zaštitari bili grubo s obzirom na to da su već imali slučajeve nepotrebne brutalnosti koji su prošli nekažnjeno jer su nadležni zažmirili na njih. Međutim, ta je situacija nepovratno utjecala na njegov odnos sa suprugom jer otad ima problema s povjerenjem:

**Paul** After the incident. With the gun. After the incident with the gun I find trust impossible. [...] Which has made lovemaking with my wife impossible. It's only when you can't . . . when you can no longer close your eyes during the, the, the . . . act that you realise . . . lovemaking with the eyes wide open . . . impossible. [...] Unnerving for her, embarrassing for me.<sup>151</sup> (Ravenhill, 2014, str. 17-18)

Upravo činjenica da tijekom vođenja ljubavi Paul neprestano drži oči zatvorenima stvara bračni rascjep između bračnog para i vremenom uzrokuje sve više ogorčenosti i prijezira kod oba lika. Njegovo zatvaranje očiju može se promatrati kao metaforičko zatvaranje očiju pred individualnom, ali društvenom i bračnom krizom. Dok je Paul na poslu autoritet, kod kuće je čovjek koji plače, koji ne uspijeva ostvariti poveznicu, a sve zato što ne može izreći istinu koja bi mu pomogla lišiti se srama i obnoviti odnos sa suprugom (Nešić, 2019, str. 414- 415). Umjesto da se otvori, Paul produbljuje konflikt pa tako predbacuje supruzi što je od njihovog posljednjeg odnosa prošlo već šest ili osam mjeseci i vrlo izravno pita Susan hoće li večeras doći do toga, na što mu Susan odgovara kako bi voljela da se takve stvari događaju spontano, što Paula još više razjaruje. Paul je u razgovoru iznimno napadački nastrojen te krivnju za zahlađenje prebacuje na Susan, posebice ističući da više ne spava s njim u istom krevetu, a ni u istoj sobi, te joj pritom ne ostavlja mogućnost

---

<sup>150</sup> Christine Bähr (2014) uočava tendenciju bavljenja tematikom rada u suodnosu s obiteljskim sukobima u njemačkim dramama, no iz analiza drama vidljivo je da je ta tendencija prisutna i u dramama engleskog govornog područja Ariel Marine Carr i *The Cut* Marka Ravenhilla, a latentno i u hrvatskim dramama (*Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića, *Mala klaonica nježnosti* Milka Valenta i *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca).

<sup>151</sup> **Paul** Nakon incidenta. S pištoljem. Nakon incidenta s pištoljem nemoguće mi je imati povjerenja. [...] Što mi je onemogućilo vođenje ljubavi sa suprugom. Tek onda kad ne možeš . . . kad više ne možeš zatvoriti oči tijekom, tijekom, tijekom . . . čina shvaćaš da je . . . vođenje ljubavi širom otvorenih očiju . . . nemoguće. [...] Uznemirujuće za nju, neugodno za mene.

za pojašnjenje sve dok se ona sama ne izбори za riječ (Ravenhill, 2014, str. 37-39). Razlog Susanine rezerviranosti upravo je ono što je Paul priznao Johnu – Paulova nemogućnost da se prepusti i vodi ljubav otvorenih očiju. Međutim, Paul svoje manjkavosti projicira na Susan, nijednom ne spomenuvši kako je njegova nemogućnost da drži oči otvorenima posljedica traume koju je proživio na poslu. Iako je očigledno svjestan vlastitog problema, nakon što Susan eksplicitno izrekne da plače i suspreže tugu dok vode ljubav, u Paulu se budi obrambeni i agresivni mehanizam (Miklobušec, 1983) te ponovno prelazi u napad i vrlo se vulgarno obraća Susan jer mu muškost biva povrijeđena te se njegova uloga „pravog muškarca“ dovodi u pitanje. Može se reći kako se kod Paula javlja kriza maskuliniteta jer shvaća da nije u stanju ispunjavati svoju predodređenu društvenu ulogu s obzirom na to da njegovo ponašanje nije u skladu s tipičnim ponašanjem jednog tradicionalnog muškarca (O'Brien, 2021, str. 7-11). Ovdje valja istaknuti opažanja Simone de Beauvoir da se već od djetinjstva muškarce 'trenira' da ne plaču, da se zauzmu za sebe i preuzmu aktivnu/vodeću ulogu (2016, str. 304), što objašnjava, ali ne opravdava, Paulovu reakciju na to što se njegova muškost dovodi u pitanje. Izostanak tipično muškog ponašanja kod Susan izaziva osjećaj gađenja:

**Susan** You've never been the sort of man who cries. All the time I've known you. [...] How can I make love to you? How can I make love to a man who cries? Who shuts his eyes and just cries and cries“ [...] Look at you. Look at you. Get up. You disgust me. You disgust me when you're like this.<sup>152</sup> (Ravenhill, 2014, str. 47)

Razgovori između Paula i Susan obiluju dijalozima koji su više nalik ispresijecanim monolozima u kojima poruke ili ne dopiru do primatelja ili u primatelju, u ovom slučaju Paulu, izazivaju bijes zbog čega se razgovor vrlo odrješito prekida. Ova se dva razgovora mogu promatrati kao trenutak istine (Bryant, 2007) u drami jer se Paul i Susan sukobljavaju te zauzimaju različite, nekompatibilne pozicije koje uslijed izostanka kvalitetne komunikacije produbljuju već postojeću krizu. Oba lika imaju poteškoće u komunikaciji, dok Paul ima problema i s ekspresijom emocija, te ne uspijevaju postaviti temelje za rješavanje problema, a posljedično ga ne uspijevaju ni riješiti, što su sve preduvjeti za nastanak disfunkcionalne obitelji (Štalekar, 2010). Paulovu komunikaciju karakteriziraju ispadi bijesa, koji su prema navodima Susan učestali i često uzrokovani padom

---

<sup>152</sup> **Susan** Nikada nisi bio tip muškarca koji plače. Sve vrijeme koliko te poznajem. [...] Kako da vodim ljubav s tobom? Kako mogu voditi ljubav s muškarcem koji plače? Koji zatvori oči i samo plače i plače“ [...] Pogledaj se. Pogledaj se. Ustani. Gadiš mi se. Gadiš mi se kad si ovakav.



šećera u krvi (Ravenhill, 2014, str. 36). Paula razjaruje što ga Susan tretira kao pacijenta, ali i kao dijete, što se može tumačiti kao dodatan napad na njegovu muškost. Valja istaknuti kako su Paulovi ispadi bijesa mahom popraćeni kajanjem i pokušajem popravljanja situacije, pa tako Paul Susan govori da je divna osoba i da cijeni sve što čini za njih (ibid., str. 29), a nakon sukoba joj opetovano ponavlja da je voli. Međutim, njegovi izljevi nježnosti i ljubavi, koje iskazuje umjesto izravne isprike za nekorektno ponašanje<sup>153</sup>, ne padaju na plodno tlo jer Susan nastavlja s razgovorom kao da izrečeno uopće nije čula, što može sugerirati da se Susan sve više distancira od Paula i da ga zapravo više ni ne voli. Iako Erich Fromm navodi kako je znanje, odnosno poznavanje, jedan od preduvjeta istinske, produktivne ljubavi, u slučaju Paula i Susan poznavanje se svodi na rutinu, što se može objasniti Frommovim konceptom ljubavi kao modusa imanjanja:

Bračni ugovor daje svakom partneru pravo na isključivi posjed tijela, osjećaja i briga drugog partnera. Nitko više ne mora pobijediti jer ljubav je postala nešto što se ima, vlasništvo. Oba partnera se prestaju truditi da budu privlačni i da pobuđuju ljubav, pa stoga postaju dosadni i zbog toga njihove ljepote nestaje. [...] Svatko obično uzrok promjene traži u drugom i osjeća se prevarenim. Pri tome ni jedan od partnera ne vidi da oni više nisu osobe kakve su bile u svojoj zaljubljenosti, kako ih je pogreška da je moguće ljubav imati dovela do toga da prestanu voljeti. I sada, umjesto da se uzajamno vole, orijentiraju se na to da zajednički posjeduju ono što imaju: novac, društveni položaj, dom, djecu. Na taj način se, u nekim slučajevima, brak potaknut ljubavlju počinje pretvarati u prijateljsko vlasništvo, u korporaciju u kojoj se dva egoizma stapaju u jedan: egoizam obitelji. (Fromm, 1986e, str. 57)

Na konkretnom primjeru iz drame, ovaj se modus ogleda u tome što Susan tvrdi da je u njihovom odnosu sve isto, da je on isti te da ga u potpunosti poznaje, što Paula dovodi do pitanja je li takav odnos u kojem se nema što novo otkriti dosadan, je li muškarac bez tajni dosadan. Iako mu Susan izričito ne odgovara da je takav odnos dosadan, to se može nazrijeti iz njezinog odgovora: „It’s . . . comfortable. I’d say we’re comfortable<sup>154</sup>“ (Ravenhill, 2014, str. 31). Ponovno se vrativši na Paulov problem plakanja i gađenja koje Susan zbog toga osjeća prema njemu, Paul se pita zašto se on jednostavno ne može upucati, na što mu Susan odgovara: „That’s a self-indulgence. There are children. [...] [We do this] [b]ecause we have to. There are things in this world we just have to do.

---

<sup>153</sup> Fenomen nesrazmjera riječi i djela prisutan je i u drami *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill.

<sup>154</sup> Lagodno nam je... Rekla bih da nam je lagodno.

There are responsibilities<sup>155</sup>“ (ibid., str. 47), što potvrđuje Frommovu premisu kako se brak svodi na prijateljsko vlasništvo te pretvara u egoizam obitelji s obzirom na to da se Susan okreće prema onome što zajednički posjeduju – djeca i zajedničke odgovornosti.

Iz prethodnih se citata može zaključiti da bi društvo u kojem se likovi nalaze moglo imati obilježja patrijarhalnog društva s tradicionalnom podjelom uloga, posebice uzevši u obzir da Paul kao *pater familias* radi, dok Susan ostaje kod kuće i nadzire kućnu pomoćnicu. Govoreći o patrijarhalnom poretku unutar bračne zajednice, Wilson Schaef razlikuje dvije vrste braka – javni i privatni savršeni brak<sup>156</sup>. U javnom savršenom braku muškarac preuzima ulogu roditelja, a žena ulogu djeteta – „on se bavi odnosima s vanjskim svijetom, zarađuje, odlučuje o trošenju novca i donosi sve odluke (prikryveno ili otvoreno)“ (2006, str. 68). U privatnom savršenom braku žena preuzima ulogu roditelja, a muškarac ulogu djeteta – „ona ga hrani, odijeva i skuplja stvari za njim“ (ibid., str. 69) i „u njemu ona donosi odluke“ te „on nema pravo preuzeti nadzor i nad domom“ (ibid., str. 71). Haralambos i Holborn također govore o muškarcu kao hranitelju i ženi koja se brine za kućanstvo i djecu (2002, str. 525). Iako načelno žena ima prevlast u kućanstvu, taj joj rad ne daje autonomiju jer nije „izravno koristan zajednici, ne vodi u budućnost i ništa ne proizvodi“, nego je „čini ovisnom o mužu i djeci“ (de Beauvoir, 2016, str. 483). Muškarac je glava patrijarhalne obitelji i može „na svom položaju supruga ili oca [biti] tlačitelj i korisnik“ (Haralambos i Holborn, 2002, str. 153), odnosno voditi glavnu riječ i oblikovati obitelj i odnose u njoj kako smatra poželjnim. Rodne uloge u drami načelno se mogu promatrati kroz prizmu navedenih teorija, posebice uzevši u obzir već spomenuti slučaj gdje se Susan prema Paulu odnosi kao prema djetetu, ali i u Paulovom slučaju koji se prema Susan, premda ne uvijek uspješno, ponaša kao autoritet i tlačitelj:

**Paul** Pretty stupid pointless fucking thing to do. [...] What the fuck are you doing lying on the bed in the afternoon? [...] There's nothing wrong with you. If there's anything wrong with you we'll find you a better fucking hospital [...] and find some pills that really do the trick. [...] But there's nothing wrong with you. [...] You think the world's such a bad place? You talk to Stephen and you think that the world is such a bad place, then fucking do something about it. [...] And help instead of lying on the fucking bed

---

<sup>155</sup> To je samoudovoljavanje. Imamo djecu. [...] [Radimo ovo] jer moramo. Postoje stvari na ovom svijetu koje jednostavno moramo učiniti. Postoje odgovornosti.

<sup>156</sup> Suodnos javnog i privatnog savršenog braka prisutan je i u drami *Mala klaonica nježnosti*.

in the afternoon. [...] Why is your life so petty? Why is your existence so utterly meaningless? [...] So meaningless that you have to imagine me at a desk in the afternoon.<sup>157</sup> (Ravenhill, 2014, str. 34-35).

Iako se navedeni citat može promatrati samo kao izljev Paulovog bijesa, njegov monolog krije mnoštvo ključnih problema koje svaki od likova ima sa samim sobom, a koji se posljedično reflektiraju na njihov bračni odnos, ali i na stanje u obitelji općenito. Primjerice, Susan je potražila liječničku pomoć, zbog čega su joj propisane tablete, jer joj neprestano nadziranje kućne pomoćnice Mine predstavlja teret s kojim se ne uspijeva uspješno nositi, pa tako često zna satima ležati u mračnoj sobi. Iako joj Paul nudi jednostavno rješenje – da traže premještaj za Minu – Susan to odbija jer smatra da bi tako situacija bila još gora jer bi Mina i njezina obitelj (otac, majka i brat) plakali i preklinjali da je zadrže te da se Susan s tim ne bi mogla nositi (ibid., str. 28-9). Međutim, iz daljnjeg razgovora s Paulom može se naslutiti kako je situacija s Minom zapravo sporedan problem, dok su tajne koje Paul krije oko posla pravi kamen spoticanja u njihovom odnosu, a posljedično i uzrok Susaninog bezvoljnog i beznadnog stanja: „**Susan** [...] I took three tablets and[...] I lay back in the darkness and I tried to picture you . . . [...] Which I’ve been doing quite a lot recently. The last – ooh – six months. Lie on the bed in the afternoon and I try to picture what you’re doing at your office<sup>158</sup>“ (ibid., str. 43). Iz citata je vidljivo da Susan opterećuje to što ne zna čime se Paul bavi i što je svjesna da nešto krije od nje. Nelagoda koju osjeća zbog njegovog posla može se povezati s napadom koji je Paul doživio tijekom obavljanja dužnosti s obzirom na to da i Susan i Paul spominju šest mjeseci kao vremenski okvir u kojem je njihov odnos počela nagrizati kriza, kako zbog prestanka aktivnog seksualnog života, tako i zbog Susaninog depresivnog stanja. Iako Susan, kako je vidljivo iz dva posljednja citata, u više navrata pokušava pokrenuti razgovor o Paulovom poslu, on to kategorički odbija pa joj ili na agresivan način iskazuje zamjerenje što je kod kuće i bavi se trivijalnim stvarima ili vrlo apstraktno govori o svome poslu: „Paul: [I did] numbers, figures, reports, dossiers. [...] I’ve got a title. I’ve got an office. I’ve got a

---

<sup>157</sup> **Paul** Prilično glupa besmislena jebena stvar. [...] Koji kurac radiš popodne u krevetu? [...] S tobom je sve u redu. Ako nešto nije u redu s tobom, naći ćemo ti bolju jebenu bolnicu [...] i naći neke tablete koje stvarno djeluju. [...] Ali s tobom je sve u redu. [...] Misliš da je svijet tako loš? Razgovaraš sa Stephenom i misliš da je svijet tako loš, onda jebeno učini nešto u vezi toga. [...] I pomozmi umjesto da ležiš na jebenom krevetu popodne. [...] Zašto je tvoj život tako beznačajan? Zašto je tvoje postojanje tako potpuno besmisleno? [...] Toliko besmisleno da me popodne moraš zamišljati za radnim stolom.

<sup>158</sup> **Susan** [...] Popila sam tri tablete i [...] ležala sam u mraku i pokušavala te zamisliti. . . [...] Što u posljednje vrijeme prilično često radim. Zadnjih – uuuh – šest mjeseci. Legnem popodne u krevet i pokušavam zamisliti što radiš u uredu.

big office. But really, really I'm just a rubber stamp<sup>159</sup> (ibid., str. 33). Ovdje je zanimljivo istaknuti Paulovu podijeljenost prema terminu 'rubber stamp'. Kad mu John kaže da je samo pečat, u Paulu se probudio bunt jer ga se ne doživljava kao autoritet, a s druge strane samog sebe u razgovoru sa Susan opisuje kao pečat. Uzevši to u obzir, kao i sva prethodna Paulova skretanja s teme posla, može se zaključiti da Paul neprestano bježi od sebe, a samim time i od istine, te da su njegova ponašanja zapravo obrambeni mehanizam jer osjeća sram i ne želi da njegova supruga sazna što uistinu radi. Još jedan način na koji Paul izbjegava razgovor o poslu, kako je vidljivo na primjeru prethodno spomenutih situacija u drami, jest dodvoravanje komplimentima i izljevima ljubavi:

**Susan** But today. But today. A very clear picture. Suddenly. And you're Cutting. There's a young man. And there's the instruments. And you're Cutting him. [...] In your dull little office you were doing the Cut. And I wonder why did that come into my head? [...]

**Paul** And I resolved . . . I'd like us to try again . . . physically. I'd like us to have another go. [...] I'd like us to pick up where we left off. Lovemaking.

**Susan** That's what you did in your office? Thought about us lovemaking? [...] And I was here. Lying in the bed. Seeing you do the Cut.<sup>160</sup> (ibid., str. 45)

Međutim, u ovom trenutku njegovi pokušaji skretanja pozornosti postaju bezuspješni jer ga Susan suočava s njegovim najvećim strahom – inzistiranjem na tome da prizna da provodi Rez. Paulova svijest o tome da se nalazi na pogrešnoj strani spektra onemogućuje mu da iskreno komunicira sa suprugom, pa tako njegov posao biva tajnom koja stvara jaz između njih, posebice uzevši u obzir da se Susan ne slaže s politikom provođenja Reza. Ona mu u nekoliko navrata daje do znanja kako postoje ljudi koji započinju borbu protiv Reza, a među njima je i njihov sin Stephen (ibid., str. 31). Također ga pokušava nagnati da iskaže svoj stav, što on iz već spomenutih razloga izbjegava te na neki način pokušava opravdati provođenje Reza iako je Johnu priznao da se ni sam ne slaže s tim: „**Paul** [...] I think it's a bit late to be seeing the world in – [...] black and white. Goodies and baddies. Us and them. We Cut. They are Cut. [...] Life isn't simple. Things aren't

---

<sup>159</sup> **Paul** [Bavio sam se] brojevima, ciframa, izvješćima, dosjeima. [...] Imam titulu. Imam ured. Imam veliki ured. Ali zapravo, zapravo ja sam samo pečat.

<sup>160</sup> **Susan** Ali danas. Ali danas. Vrlo jasna slika. Iznenada. A ti režeš. Tu je mladić. A tu su i instrumenti. A ti ga režeš. [...] U svom dosadnom malom uredu radio si Rez. I pitam se zašto mi je to palo na pamet? [...]

**Paul** Shvatio sam . . . Volio bih da pokušamo ponovno. . . tjelesno. Htio bih da probamo još jednom. [...] Želio bih da nastavimo tamo gdje smo stali. S vođenjem ljubavi.

**Susan** To si radio u svom uredu? Mislio si na naše vođenje ljubavi? [...] A ja sam bila ovdje. Ležala u krevetu. Vidjela da radiš Rez.

simple. [...]I'm a good man. At the end of the day I'm a good man.<sup>161</sup> (ibid., str. 42-43, 49). Može se zaključiti kako Paul zbog posla koji radi sumnja u sebe kao moralnu osobu, zbog čega pokušava istaknuti kako je unatoč svemu dobra osoba, a ta mu sumnja, zajedno s neslaganjem između njega i obitelji o političkim pitanjima, narušava odnose unutar obitelji jer između njih stvara distancu i sukob, pa se može reći kako njegova unutarnja moralna kriza potiče lančanu reakciju kriza unutar obitelji koja stradava zbog politike i poretka unutar društva. Može se reći kako Paul čezne za povezanošću i komunikacijom sa suprugom: „**Paul** I love you. And I want . . . I wish I could show you all of myself. I wish I could let you into . . . I wish there was no . . . [...] Barriers. I wish there were no barriers. [...] But I can't. [...] I want to protect you. I want to protect us. The comfort<sup>162</sup>“ (ibid., str. 48). Međutim, nešto mu to onemogućuje, bilo da je to nastojanje da održi patrijarhalni poredak i bude zaštitnik obitelji ili sram da razotkrije svoju ulogu poslušnika u nemoralnom sustavu. Budući da unatoč njegovim nastojanjima sustav obitelji nagrizava kriza, postavlja se pitanje koliko je njegova odluka ispravna, što potvrđuje i Susan pitanjem: „And is that working? Is . . . this . . . the answer?“ (ibid., str. 48), ali i sam rasplet drame o kojem će u narednim odlomcima biti govora.

Mark Ravenhill u intervjuu ističe problematiku poslovno-političkog sustava koji se prelijeva na privatni sustav obitelji i koji mu je bio motivacija za istraživanje odnosa između Paula i njegove obitelji: „There was a wife and a son and they were both very present in his life and both had very different attitudes to what he was doing with with the Cut“ (Rebellato, 2020, 58:52-59:01). Raslojenost obitelji svakako se ogleda i u činjenici da djeca gotovo i nisu prisutna u životima svojih roditelja: „One [son]'s in prison – expensive – one's in university – cheaper<sup>163</sup>“ (Ravenhill, 2014, str. 11). O sudbini sina koji se nalazi u zatvoru u drami se ništa ne saznaje, dok drugi sin, Stephen, igra važnu ulogu u drami, što u smislu (ne)razrješavanja obiteljske krize, što u smislu rušenja postojećeg sustava.

Prvi susret oca i sina u drami odvija se nakon što Paul završi u zatvoru uslijed rušenja političkog poretka i zatvaranja pristaša Reza. Iako Paul očajnički pokušava održati sliku skladne obitelji

---

<sup>161</sup> **Paul** [...] Mislim da je malo kasno gledati svijet kroz podjelu na– [...] crnoi bijelo. Dobre i loše. Nas i njih. Nas koji režemo. Njih koji proalze Rez. Režemo. Oni su Cut. [...] Život nije jednostavan. Stvari nisu jednostavne. [...] Ja sam dobar čovjek. Na kraju dana ja sam dobar čovjek.

<sup>162</sup> **Paul** Volim te. I želio bih. . . Volio bih da ti mogu pokazati cijeloga sebe. Volio bih da te mogu pustiti u . . . Volio bih da nema . . . [...] Barijera. Volio bih da nema prepreka. [...] Ali ne mogu. [...] Želim te zaštititi. Želim zaštititi nas. Lagodnost.

<sup>163</sup> Jedan [sin] je u zatvoru – skupo – jedan je na fakultetu – jeftinije

prisjećajući se Stephenovog djetinjstva i isticanjem kako smatra da se ništa nije promijenilo (ibid., str. 50), Stephen drži emocionalnu distancu prema ocu i ističe kako osjeća da se promijenio, ali i da se cijeli svijet promijenio. Može se reći kako se u likovima Paula i Stephena sudaraju dva svijeta, stari i novi, ali i dva dijametralno suprotna pogleda na svijet:

**Paul** Ah, ah, ah, ah. Youth. You're young. [...] Still young enough not to see . . . [...] It all comes round again. You do the same old stuff again and again and again. [...] Oh yes. There's only so much shit in the pot and it's swilling around and you're stuck in there long enough you'll spot the same old turds flying your way. [...] That's the way it is. You listen to me. I'm an old cunt. And old cunts . . . old cunts know this sort of thing.  
**Stephen** There's been a change. [...] Everything's been turned on its head. [...] We're starting all over again. All of us together are starting together all over again. [...] There's a chance together to start to build <sup>-164</sup> (ibid., str. 51-52)

Iz navedenog se citata može zaključiti kako Stephen ima optimističan pogled na svijet te vjeru u novi poredak i mogućnost koja se zbog njega otvara u smislu boljitka i napretka, dok Paul gaji pesimističan pogled na svijet, ističući kako se stvari ne mogu promijeniti. Također se može zamijetiti kako Paul ima snishodljiv ton u razgovoru sa sinom te se, unatoč trenutno podređenom položaju, i dalje nameće kao neprikosnoveni autoritet. Paulovo se ponašanje može tumačiti kao duboko zamjerenje i sram što sam nije bio dio pozitivne promjene, no zbog svog patrijarhalnog i rodno uvjetovanog razmišljanja ne želi priznati da bi netko drugi mogao biti u pravu te samim time odguruje sve od sebe, što je vidljivo na primjeru odbijanja Stephenove ponude da zatraži uslugu od nadređenih vezano uz rano paljenje svjetla koje Paulu smeta: „**Paul** I don't need you pulling any favours for me. Don't you do any fucking favours on my account. I'm my own person. You're your own person<sup>165</sup>“ (ibid., str. 52). Iako pokazuje samilost prema ocu, Stephen mu duboko zamjera što je bio dijelom sustava koji je zagovarao i provodio Rez, a samim time mu i spočitava odgovornost za raspad njihove obitelji. Međutim, Paul dio odgovornosti pokušava prebaciti na suprugu Susan i govori sinu kako je njegova majka zasigurno barem sumnjala čime se on bavi. Na

---

<sup>164</sup> **Paul** Ah, ah, ah, ah. Mladost. Ti si mlad. [...] Još uvijek dovoljno mlad da ne vidiš . . . [...] Sve se opet vraća. Rade iste stare stvari iznova i iznova i iznova. [...] O da. U loncu je toliko sranja i ono se talasa uokolo, a ti si tamo zaglavljn dovoljno dugo da ćeš uočiti ista stara govana kako lete prema tebi. [...] To je tako. Slušaj me. Ja sam stari seronja. I stare seronje. . . stare seronje znaju takve stvari.

**Stephen** Došlo je do promjene. [...] Sve se okrenulo naglavce. [...] Počinjemo ispočetka. Svi zajedno počinjemo ispočetka. [...] Postoji prilika da zajedno počnemo graditi –

<sup>165</sup> **Paul** Ne trebaš za mene tražiti nikakve usluge. Nemoj tražiti nikakve jebene usluge zbog mene. Ja sam svoj čovjek. Ti si svoj čovjek.

njegovo ponašanje zasigurno utječe gubitak posla s obzirom na to da gubi, ne samo položaj u društvu, već i položaj hranitelja obitelji, što često dovodi do tjeskobe, depresije i agresije (Britvić, 2010). Iako je kroz dosadašnje primjere doista bilo vidljivo da Susan makar naslućuje čime se Paul bavio, na sudu je to izričito zanijekala, što Paul objašnjava time da je htjela spasiti samu sebe, no usprkos oslobođenosti od krivnje je izgubila kuću jer je bila na Paulovo ime, pa se može reći da se kriza obitelji nakon Paulovog gubitka posla i njegovog zatvaranja širi i na ekonomski aspekt. Premda je svjestan da je izgubio sve, Paul i dalje želi osjetiti pripadnost obitelji te čezne za poveznicom i iskupljenjem:

**Paul** [...] And would you say I'm evil? [...]

**Stephen** Yes. [...] There are systems of evil. There are acts of evil. There are people of evil. [...] And you are evil. [...] You are my father and you are evil. [...] That's not personal . . . please don't take that the wrong . . .

**Paul** It's alright.[...] Please. Let me hold you so I can bless you for that. [...] You're honest. I'll give you that. We were never honest. Me. Your mother. The whole lot of us. We were never honest but you're . . . [...] So maybe it's better, yes? Maybe that's a bit better than before? [...] Cold but honest. You are the future, my son.<sup>166</sup> (ibid., str. 257-258)

Paul je kroz cijelu dramu svjestan da se nalazi na pogrešnoj strani, što u njemu uzrokuje moralnu krizu i zbog čega ima pesimističan pogled na svijet, pa tako u više navrata ističe kako je svijet beznadno mjesto, kako je on ustrašen i bezvrijedan te kako ne želi nastaviti dalje, već želi skončati (ibid., str. 22-25). Međutim, njegova pasivnost mu onemogućuje da se suoči sa samim sobom, ali i svijetom, pa tako zapinje u začaranom krugu krivnje, što mu s jedne strane narušava sliku o samome sebi, a s druge strane u potpunosti narušava odnose s obitelji. Iz navedenog se citata može zaključiti kako Paul traži oprost od sina kako bi saprao krivnju sa sebe, a potencijalno i našao način da se pomiri sa samim sobom, no to ne dobiva jer Stephen i dalje drži distancu od oca te mu izričito govori kako ga smatra zlom osobom jer je pristao biti dijelom nemoralnog sustava te ga isprva odbija zagrliti, no ipak popušta. Paul se dotiče problema iskrenosti koja se svakako može promatrati

---

<sup>166</sup> **Paul** [...] Bi li rekao da sam zao? [...]

**Stephen** Da. [...] Postoje sustavi zla. Postoje zlodjela. Postoje zli ljudi. [...] A ti si zao. [...] Ti si moj otac i zao si. [...] To nije ništa osobno. . . molim te nemoj to pogrešno shvatiti. . .

**Paul** U redu je.[...] Molim te. Dopusti mi da te zagrlim da te mogu blagosloviti za to. [...] Ti si iskren. To ću ti priznati. Nikad nismo bili iskreni. Mi. Tvoja majka. Svi mi. Nikad nismo bili iskreni, ali ti jesi. . . [...] Pa možda je bolje, ne? Možda je to malo bolje nego prije? [...] Hladan, ali iskren. Ti si budućnost, sine moj.

kao jedan od glavnih uzroka sukoba u njegovom bračnom odnosu jer je upravo nemogućnost iskrenog komuniciranja dovela do stvaranja animoziteta između njega i Susan, a posljedično uzrokovala krizu i raspad cjelokupnog sustava obitelji. Unatoč tome što sina opisuje kao hladnog, može se zaključiti kako u Stephenu ipak postoje pozitivni osjećaji prema ocu, stoga mu nudi da za njega izbori saslušanje u Ministarstvu Oprosta (ibid., str. 58). Iako mu Stephen nudi mogućnost iskupljenja i na neki način pruža ruku pomirenja koja bi potencijalno mogla voditi do obnove odnosa, Paul to kategorički odbija, što govori u prilog njegovoj tvrdoglavosti i ustrajanju na tome da zadrži dignitet i otrpi zasluženo, kako mu njegova rodna uloga i nalaže: „I want punishment [...] I want to know that everyone sees my rottenness and is ready to Cut it out. [...] I am the dirt that needs to be destroyed so you can be purified<sup>167</sup>“ (ibid., str. 59). Njegov se stav, osim kao tvrdoglavost, može tumačiti kao želja za samokažnjavanjem zbog pogrešaka koje je učinio, ali i nemogućnost da se suoči sa samim sobom, stoga bira pasivan način pristupa problemu i predaje se umjesto da se bori. Još jedan mogući oblik tumačenja njegovog stava je to da ne vjeruje kako se ijedan politički sustav može promijeniti, stoga nakon pozitivnih promjena neminovno slijedi povratak na staro:

**Paul** It always happens. Sooner or later. Sooner or later when the forgiveness is done there'll be scourging again and I'll be here. I'll be ready for it. It's what I deserve. I'm evil. It's what I deserve. The light's going to go. Any moment now that light's going to go blink and then there's going to be total blackness. So you had better piss off. Go on. Go on. [...] You don't want to get stuck in the darkness. You go. There's a better world out there.

**Stephen** Goodbye.<sup>168</sup> (ibid., str. 59-60)

Dijalog kojim Ravenhill završava dramu ponovno ističe binarne karakteristike likova – Stephena kao aktivnog lika s vjerom u budućnost te Paula kao pasivnog lika s pesimističnim pogledom na budućnost. Valja istaknuti kako Paul ipak je pokušao promijeniti sustav, no do promjene ipak nije došlo, zbog čega je shvatio je kako će stigma onih koji provode Rez i onih nad

---

<sup>167</sup> Želim kaznu [...] Želim znati da svi vide moju pokvarenost i da su je spremni iskorijeniti. [...] Ja sam prljavština koju treba uništiti kako biste se vi mogli pročistiti.

<sup>168</sup> **Paul** To se uvijek dogodi. Prije ili kasnije. Prije ili kasnije, kad završe s oprostom, opet će biti bičevanja i ja ću biti ovdje. Bit ću spreman za to. To je ono što zaslužujem. Ja sam zao. To je ono što zaslužujem. Svjetlo će nestati. Svakog trenutka će to svjetlo zatreperiti i tad će nastati potpuni mrak. Zato je bolje da odjebeš. Idi. Idi. [...] Ne želiš zaglaviti u tami. Idi. Tamo je bolji svijet.

**Stephen** Zbogom.



kojima se Rez provodi uvijek biti prisutna u društvu (ibid., str. 16). Može se zaključiti da je Paul već na samom početku drame anticipirao svoju sudbinu, a tijekom cijele drame je vodio unutarnju borbu i pokušavao samog sebe, ali i druge, uvjeriti da nije loša osoba, no na kraju se predao i dopustio da ga metaforički preplavi tama koja ga u zatvoru fizički okružuje, a posljedično se predao i u borbi za spašavanje obitelji iz krize te u konačnici odgurnuo sina od sebe ne želeći da i njega proguta tama, kako Paulova, tako i tama svijeta za koji Paul smatra da je inherentno zao.

Drama *The Cut* Marka Ravenhilla ogledan je primjer međusobne povezanosti javnog i privatnog sustava, odnosno prelijevanja krize iz javnog sustava u onaj privatni, što se u ovom slučaju može primijetiti u suodnosu političke krize i krize obitelji. Ravenhill ističe da se u drami fokusira na to kako nasilje i okrutnost koje provodi država utječe na sustav obitelji, čime otvara brojna pitanja o osobnom moralu, pravima države, lažima koje govorimo sami sebi, dilemama u kojima se pojedinac nalazi i revoluciji (Rebellato, 2020, 7:12-7:53). Konkretnije, kriza u kojoj se nalazi društvo u drami uslijed nemoralnih političkih praksi uzrokuje moralnu krizu u pojedincu, Paulu, koji kao produžena ruka države obavlja Rez unatoč tome što se s time ne slaže, a ništavilo u Paulu uzrokovano stresom koji doživljava na poslu ogleda se u brojnim sukobima sa suprugom Susan. Zbog nemogućnosti adekvatnog rješavanja sukoba njihovu bračnu zajednicu zahvaća kriza koja se prelijeva i na Paulov odnos sa sinom Stephenom, posebice zbog njihovih političkih neslaganja, pa se tako može zaključiti kako su primarni uzroci krize sustava Paulove obitelji stres na poslu i neadekvatna komunikacija između članova obitelji. Između likova načelno postoji komunikacija, no ona se svodi na ispade bijesa, predbacivanje i izražavanje nezadovoljstva i neslaganja bez pokušaja da se odnosi poboljšaju ili da se izgrade novi temelji zajednice, što obitelj svrstava u emocionalno narušeni tip obitelji s dijadnim simetričnim odnosima. Premda se može reći da su svi likovi, barem djelomično, aktivni u nastojanjima da se založe za bolji politički poredak, njihova pasivnost u sferi obitelji doprinosi razdoru i razgradnji odnosa, pa tako možemo reći kako se u njihovom slučaju radi o fragmentiranoj zajednici u kojoj svaki pojedinac gleda isključivo sebe i svoj boljitak. Posljedica takvog ponašanja svakako je nemogućnost nadvladavanja krize koja u konačnici vodi do ishoda pogoršanja jer se sustav obitelji raspada.

### 3.15 debbie tucker green: *born bad*

debbie tucker green (1967.<sup>169</sup>, London) je britanska dramatičarka, scenaristica i redateljica koja u svojim dramama često istražuje kompleksnost međuljudskih odnosa, posebice unutar sustava obitelji. Autorica je više od deset dramskih tekstova i dobitnica nekoliko nagrada. Njezina drama *born bad* praizvedena je u kazalištu Hampstead Theatre u Londonu 29. travnja 2003. i objavljena iste godine te je nagrađena nagradom *Olivier Award for Most Promising Newcomer* 2004. godine. Drama je napisana u četrnaest scena u čijem se fokusu nalazi jedna crnačka nuklearna obitelj čiji su članovi Mama (*Mum*), Tata (*Dad*), tri Sestre (*Dawta*<sup>170</sup>, *Sister 1* i *Sister 2*) i Brat (*Brother*). Vanjska kompozicija drame sastoji se od četrnaest scena unutar kojih se dramska radnja odvija u jednom danu na praznoj sceni. Dramu odlikuje jedinstvo mjesto, vremena i radnje, stoga se može reći kako se radi o zatvorenom tipu drame. Međutim, tucker green dramskoj formi pristupa i na eksperimentalan način čime podriva konvencionalne strukture, krši gramatička pravila te uvodi tišine i fragmentirane rečenice (Gayret, 2023, str. 353), stoga se može reći da je drama predstavlja spoj dramskih i postdramskih konvencija. U uvodnom dijelu drame i tijekom prve scene prisutna je samo jedna stolica, dok se u drugoj, trećoj, četvrtoj i šestoj sceni kao posljedica stavljanja u fokus novog lika pojavljuje jedna stolica više, što Nicola Abram objašnjava na sljedeći način:

tucker green's stage directions dictate that no character leaves once onstage, meaning every painful, private conversation is conducted in front of silent sibling and filial observers. Although such characters may stand unseen in the shadows, their empty chairs remain onstage as a surrogate presence. As well as a reminder of the specific character who positioned it, each chair is also mimetic of the human spine, weight, and sentient awareness<sup>171</sup> (2014, str. 114)

Može se reći da neprestana prisutnost stolica koje pripadaju likovima u drami ukazuje na to da su oni čak i u svojoj fizičkoj odsutnosti sa scene tihi promatrači koji svjedoče svemu što se unutar

---

<sup>169</sup> Budući da je u trenutno dostupnim izvorima nemoguće pronaći točnu godinu rođenja, pretpostavka je da je autorica rođena 1967., što je temeljeno na informaciji iz intervjua u *The Guardian* (Akbar, 2018) u kojem je autorica izjavila da ima 51 godinu.

<sup>170</sup> Pravičan izgovor imena Dawta ukazuje na to da se radi o riječi *daughter* (kći), stoga njezin lik nema ime, već kao i ostali likovi samo ulogu koja joj pripada unutar obitelji.

<sup>171</sup> Didaskalije koje daje tucker green ukazuju na to da nijedan lik ne napušta pozornicu, što znači da se svaki bolan, privatni razgovor odvija pred nijemim promatračima, Bratom i Sestrama. Iako likovi mogu stajati u sjeni, nevidljivi, njihove prazne stolice ostaju na pozornici kao svojevrсна zamjena za njihovu prisutnost. Osim što su podsjetnik na određeni, svaka stolica oponaša ljudsku kralježnicu, težinu i svijest.

sustava obitelji događa, no njihova tišina označava pasivnost, ali prešutnu dozvolu za nastanak i perpetuiranje sukoba i krize koji potresaju sustav. U uvodnoj sceni ženski glas izvodi solo gospel pjesme *What a Friend We Have in Jesus* (Kakav prijatelj je Isus) koji potom pjevuši lik Mame koja nije vidljiva na pozornici. Odabir korištenja ove crkvene pjesme u ekspozicijskom dijelu drame može se promatrati kao element ironije s obzirom na to da je obitelj, koja načelno prakticira vjeru, potpuna antiteza kršćanskim vrijednostima, što će pokazati razvoj dramske radnje. Majčino pjevušenje nastavlja se u prvoj sceni koja, iako kratka, daje naznaku sukoba između Tate koji samopouzdanost sjedi na jedinoj stolici na pozornici i Dawte koja stoji što ukazuje na dinamiku odnosa moći između njih. Moć se u ovoj drami može promatrati kroz prizmu takozvane ispravnosti (Janković, 1996) koja u ovoj drami ukazuje na to da Tata moć temelji na svojoj poziciji *paterfamiliasa*, odnosno na legitimitetu koji mu omogućuje patrijarhalni društveni sustav. Međutim, unatoč navedenom samopouzdanju, Dawtino inzistiranje na kontaktu očima Tati teško pada, a na postojanje sukoba također ukazuje i Dawtino nukanje Tate da nešto kaže (ili nešto prizna): „Say it. / Say it. / Daddy... Say it<sup>172</sup>“ (tucker green, 2016, str. 8). Zanimljivo je da očevo samopouzdanje nakon njezine izjave iščezava, dok Dawtino jača, što može ukazivati na to da je Tata svjestan svoje krivnje iako u trenutku odvijanja radnje u prvoj sceni čitatelj ne saznaje što bi mogao biti njegov krimen. Dawta nije samo u sukobu s Tatom, već i s Mamom s kojom se u sljedećoj sceni sukobljava. Može se zamijetiti da Dawta s Mamom, za razliku od Tata, razgovara daleko agresivnije i vulgarnije: “If you actin like a bitch / I’m a call you it [...] And I’ll call it like iss nuthin, and I’ll say it like iss nuthin [...] And I’ll letcha look in my face now you wanna – you wanna? I dunno what you wanna see [...] but I’ll letcha look [...] letcha mek a piece a y’eye contact<sup>173</sup>“ (tucker green, 2016, str. 9-10). Iz navedenog je vidljivo kako u Dawti postoji duboko zamjeranje prema Majci koje se manifestira u pogrđnom obraćanju Mami i lišenosti osjećaja ljubavi i privrženosti. Dawta Mamu doživljava kao ništa, ali i navodi kako je i njezina Mamom samu Dawtu pokušala pretvoriti u ništa. Čini se da je Dawti izuzetno važno da je Mamom, kao i Tata, pogleda u oči, što se može protumačiti kao potreba da ih dovede pred lice istine i nagna na priznanje određene krivnje te kao potreba da je dožive kao osobu. Bijes prema Majci može biti odraz Dawtinog uvjerenja da joj Mama ne pruža dovoljno zaštite, što se može povezati s tumačenjem iz

---

<sup>172</sup> Reci. / Reci. / Tata... Reci

<sup>173</sup> Ako se ponašaš kao kuja / tako ću te i zvati / i zvat ću te tako kao da je to ništa, i reći ću to kao da je to ništa [...] Dat ću ti da me pogledaš sad kad hoćeš – hoćeš? Ne znam što želiš vidjeti [...] ali dat ću ti da pogledaš [...] da uspostaviš kontakt očima.

perspektive psihologije da kćeri osjećaju ljutnju na majke jer ne posjeduju onu vrstu moći koja bi ih obje mogla osloboditi ovisnosti, kako od ovisnosti jedna o drugoj, tako i od ovisnosti o ocu, stoga kćeri majke vide kao nemoćne u odnosu na oca te se pitaju je li majkama moć uskraćena ili su je svojevrijedno ili prisilno predale ocu (Flax, 1985, n. pag.). U Dawtinom bi se slučaju, uzevši u obzir njezin način obraćanja majci, taj bijes mogao tumačiti kao posljedica uvjerenja da Mama ima moć, ali je ne želi iskoristiti jer joj nije stalo. Iako Mama isprva odbija pogledati Dawtu i uzvraća joj udarac izrekavši kako nema što vidjeti, ali da i nikada u njoj nije imala nešto vidjeti, na kraju popušta, zbog čega Dawta trijumfalno reagira:

now you got the bottle with you bitch self to clock me eye to eye – woman to woman –  
[...] bitch to bitch [...] Wear your title wear you crown [...] Each and every and any  
opportunity openin that twis up turn down dutty bitch mout' and I'm hearin nuthin but  
your bad bitchisms bouncin off your tongue – trippin off you bitch breat' rippin thru to  
me – through you bitch teet' – rippin me with your bitch prayers an 'alf a bitched out  
hymn – rollin over to where I'm at, like I'm meant to hear.<sup>174</sup> (tucker green, 2016, str.  
10-11)

Može se zamijetiti da Dawta predbacuje Majci kako se odnosi prema njoj i da na neki način izaziva Mamu da joj se suprotstavi. Osim toga, čini se da je Dawta napokon skupila hrabrosti jer se sad osjeća kao žena, a ne više kao djevojka, i pokušava se osloboditi okova žrtve. Izrekavši kako je Majčine molitve paraju, Dawta pokušava ukazati na Majčinu licemjernost koja se ogleda u tome da Mama unatoč pobožnosti ne uspijeva živjeti u skladu s vlastitim moralnim načelima. Mama kroz scenu ispresijeca Dawtine salve uvreda kratkim i odrješitim rečenicama koje se mogu protumačiti i kao svojevrsna provokacija, no čini se kao da se tek na kraju scene vraća u svoju autoritarnu roditeljsku ulogu opetovano zahtijevajući „you call me what I am<sup>175</sup>“ (ibid., str. 11) i podbadajući „or can't you? [...] Come on [...] Call me what I am. [...] Call me mum, then“ (ibid., str. 12), što daje naznaku da i Mama Dawti nešto zamjera te suptilno dovodi u pitanje vjerodostojnost Dawtinih optužbi.

---

<sup>174</sup> Sad se moraš izboriti sa sobom kao kućkom da me pogledaš oči u oči – žena kao ženu – [...] kućka kao kućku [...] Nosi svoju titulu kao krunu. [...] Svaka prilika koja ti se ukaže da otvoriš ta svoja kućkina usta i ne čujem ništa osim zlih kućkinih riječi koje ti se kotrljaju niz jezik – spotiču se o tvoj kućkin dah i razdiru me – kroz tvoje kućkine zube – razdiru me tvojim kućkinim molitvama i napola pjevušenim kućkinim pjesmama – i kotrljaju se prema meni kao da mi ih je suđeno čuti.

<sup>175</sup> izvoli me nazvati onim što jesam [...] ili ne možeš [...] Hajde [...] izvoli me nazvati onim što jesam [...] Nazovi me majkom, hajde.

Iako je uzrok krize u obitelji i dalje neodređen, nejasno prisjećanje Sestre 1 daje naznaku da je za *to nešto* odgovorna Mama. Dawta potiče Sestru 1 da se prisjeti, no ona se ne može ili ne želi prisjetiti o čemu je riječ te joj govori da pita Mamu. Može se reći da Sestra 1 na neki način pokušava izbjeći preuzimanje odgovornosti: „[I] know what you wantin me to say – know you waitin on that and I’ve been waiting on you to ask [...] [I don’t remember] how you wannit I don’t – I ent gonna lie – not remembering the nitty grit, not the all you wanna know, not the whole nine, not your version<sup>176</sup>“ (ibid., str. 13). Iz iskaza Sestre 1 može naslutiti da članovi obitelji različito interpretiraju situaciju koja se dogodila/događa, no ona također naglašava kako je Mama samostalno donijela odluku jer nije željela da Tata bira i kako je majčina odluka bila promišljena: „She chose you. / Deliberate. Decisive. How she does. / She did. [...] it weren’t a drawn out maybe me maybe you [...] weren’t days of deliberation she didn’t deliberate for long, she never does does she?<sup>177</sup>“ (ibid., str. 15). Iz navedenog se citata može razaznati da Mama nije imala nedoumica, što dovodi do zaključka da Mama najmanje ljubavi iskazuje prema Dawti te da favorizira druge dvije kćeri, što dodatno potkrepljuje sestrin iskaz kako Mama nikad nije dovela u pitanje svoj izbor niti je promijenila mišljenje o tome da je trebala izabrati Dawtu jer je ona zapravo rođena kao loše sjeme, na što ukazuje i sam naslov drame. Navedeno se može povezati s konceptom položaja braće i sestara čije je obilježje da redosljed rođenja djece ima utjecaj na očekivanja koja roditelji imaju prema djetetu (Štalekar, 2010). Sestra 1 iskazuje zahvalnost i sreću što ona nije bila ta koju je Mama izabrala i opravdava to Dawtinom snagom, koju karakterizira kao dar od Boga, zbog čega smatra da je Mami bilo lako izabrati baš Dawtu. Osim toga, govori kako je svaku noć molila „for world peace – for black power, for good grades and for mom / and dad [...] for her choice, for your strength, for me not to have it, for our whole family and for you to not fail – for you to not fail – and for you to not fall pregnant neither<sup>178</sup>“ (tucker green, 2016, str. 17). Molitve Sestre 1 mogu se s jedne strane tumačiti kao prihvaćanje situacije takvom kakva jest, ali i kao dara, jer je to Božja volja, a s druge strane kao pokušaj ublažavanja grižnje savjesti što ne može poduzeti ništa kako bi zaštitila Dawtu. Iako Sestra 1 naglašava da bi Dawta trebala biti sretna jer joj je Bog podario snagu, dok njoj nije podario ništa (tucker green, 2016, str. 17), ona ipak zahvaljuje što baš ona nije

---

<sup>176</sup> [Ja] znam što želiš da kažem – znam da čekaš na to i čekala sam da pitaš [...] [ne sjećam se] kako želiš da se sjećam – neću lagati – ne sjećam se sitnica, ne svega što želiš znati, ne svih stvari, ne tvoje verzije

<sup>177</sup> Izabrala je tebe. / Namjerno. Odlučno. Kako ona to radi. / Je. [...] nije bilo promišljanja možda ja možda ti [...] nije danima razmatrala nije dugo razmišljala, nikad ni ne razmišlja zar ne

<sup>178</sup> za mir u svijetu – za crnačku moć, za dobre ocjene i za mamu / i tatu [...] za njen izbor, za tvoju snagu, za mene da je nemam, za cijelu našu obitelj i za tebe da uspiješ – za tebe da uspiješ – i za tebe da ne zatrudniš

odabrana, što ukazuje na to da je svjesna da to što se Dawti događa nije niti ispravno niti moralno, a ponajmanje u skladu s kršćanskim vrijednostima. Iz sestrih molitvi da Dawta ne zatrudni može se zaključiti da je okidač krize u obitelji seksualno zlostavljanje Dawte, odnosno incestuozan odnos Tate i kćeri koji uključuje kontaktno seksualno nasilje (Bratković, 2011). Jasno je da dramski likovi imaju subverzivan, ali i pasivan odnos prema kriznoj situaciji jer Mama *bira* koja će kći postati žrtvom Tate, stoga se Dawta može promatrati kroz prizmu koncepta žrtvenog jarca, *pharmakosa* (Frye 1973; Derrida, 1981), odnosno one koju se žrtvuje kako bi se postiglo, u ovom slučaju prividno, jedinstvo obiteljske grupe (Štalekar, 2010). Unatoč pasivnom odnosu prema situaciji, može se reći da Sestra 1 barem iskazuje određenu svijest o situaciji obilježeno rubnim žaljenjem i ljubavlju prema sestri, što je u potpunoj suprotnosti s onim što prema Dawti osjeća Sestra 2. Iako Dawta pokušava nagnati Sestru 2 da se prisjeti, ona to kategorički odbija i napadački se odnosi prema Dawti kojoj se neizravno obraća dok pokušava Sestru 1 osujetiti od prisjećanja:

This is how she is. [...] Sick. [...] She lies. [...] She look right in your face right in your eye right in my face right there yeh –and lies like a pro – unflinching. [...] Adds a smile yeh, mix it in with a nod yeh, stir it with a tear season it with some emotion, cooks it up real nice [...] Lissen – she manipulates – she manipulating – she done manipulating you, gone from you – and now she’s trying her fuckries on me [...] How you love lie too much how you love drama so much how you love damage and damage –<sup>179</sup> (tucker green, 2016, str. 19-20).

Iako je u dosadašnjim interakcijama Dawta imala kontrolu nad razgovorom, u ovoj sceni Sestra 2 preuzima glavnu riječ i optužuje Dawtu da laže i manipulira, što doprinosi atmosferi sumnje u vjerodostojnost Dawtine interpretacije događaja, ali i interpretacije Sestre 1. Sestra 2 Dawti predbacuje što je uzrujala Mamu svojim ponašanjem iako je od rođenja imala povlašten tretman jer ju je Mama voljela najviše, čak više i od Isusa, a da su sljedeći u nizu bili Sestra 1 i Brat, a tek na kraju Sestra 2 te joj zamjera što su svi oko nje uvijek morali paziti kako se ponašaju i kako joj se obraćaju jer je ćudljiva, što se ponovno može povezati s konceptom položaja braće i sestara čije je obilježje da redosljed rođenja djece ima utjecaj na očekivanja koja roditelji imaju prema

---

<sup>179</sup> Ona je takva. [...] Bolesna. [...] Laže. [...] Gleda te ravno u lice ravno u oči ravno u moje lice upravo tamo – i laže kao profesionalac – nepokolebljivo. [...] Doda osmijeh da, pomiješa to s kimanjem da, promiješa to sa suzama začini to s malo emocija, skuha to stvarno lijepo [...] Slušaj – ona manipulira – ona manipulira – završila je s manipuliranjem tebe, završila s tobom – a sad te svoje jebade iskušava na meni [...] Toliko voliš previše lagati toliko voliš dramu toliko voliš štetu i štetiti.

djetetu (Štalekar, 2010). Osim toga, Dawtino sjećanje na djetinjstvo u potpunosti se razilazi s onim Sestre 2: „I couldn't a asked for a better piece a parentin yeh and a lovelier start to life [...] and the only problem bein – the only issue, the only fucked up piece a fam. business memoryin me – carryin on messin with the program from back in the day – [...] was *you*<sup>180</sup>“ (ibid., str. 25). Može se reći da Sestra 2 Dawtu vidi kao uzrok krize u obitelji s obzirom na to da joj zamjera kako je zbog nje uvijek bila na oprezu zbog Tate iako joj nikad nije ništa našao učinio te ide toliko daleko da se pita što je kod Dawte toliko posebno da bi nju Tata dirao, a Sestru 2 ne bi, zbog čega je optužuje da je sve što govori laž i da je samo nastrojena protiv muškaraca i protiv obitelji. U petoj sceni Tata i Sestra 2 sjede na stolicama i ona se nasmije Tati i, kao Dawta, traži ga da nešto kaže/prizna, no reakcija Tate izostaje. Ponašanje Sestre 2 može se može povezati s Elektrinim kompleksom koji, osim čežnje prema ocu, karakterizira i izraženo neprijateljstvo prema majci (Fulgosi, 1987, str. 50), ali u ovom slučaju i prema Dawti koja u očima Sestre 2 zapravo ima u potpunosti promašen tretman.

Dramski zaplet događa se u sljedećoj sceni kad se iz razgovora Brata i Dawte saznaje da je i on žrtva očevog zlostavljanja, ali da u njegovom slučaju odgovornost nije majčina: „He chose me y'know and she didn't have a clue – so“ (ibid., str. 28). Ovo saznanje dovodi do eskalacije sukoba između braće i sestara, pri čemu se u slučaju Dawte i Brata on odvija na dvije razine. S jedne strane, brat prebacuje Dawti da je on morao činiti ono što ona nije htjela: „BROTHER (*dryly*). All the things you wouldn't do I guess, I got<sup>181</sup>“ (ibid., str. 27). Međutim, njegovo je uvjerenje pogrešno: „DAWTA. there was nothing I wouldn't do. [...] There was no choice. [...] So whichever way he twis yu out whatever way he done you . . . is whatever way he wanted, I guess<sup>182</sup>“ (ibid.), što ponovo ukazuje na to da Tata iskorištava svoju poziciju moći, kako na temelju ispravnosti kao izvora moći, tako i na temelju tjelesne snage koja se kao izvor moći manifestira u fizičkoj zloupotrebi ili prisili djece (Janković, 1996). Saznanje da nije jedini u njemu budi osjećaj ništavila i biva slomljenim jer mu je misao da je jedini omogućavala da se makar osjeća posebnim, a Dawtina replika da nikad nisu bili posebni u njemu samo produbljuje bijes te joj on prebacuje što ništa nije rekla o situaciji u kojoj se nalazi jer bi stvari možda bile drugačije. Nemoćan u poziciji žrtve on se

---

<sup>180</sup> Nisam mogla zamisliti bolje roditelje i ljepši početak života [...] i jedini problem – jedini problem, jedini sjeban član obitelji koji pamtim – koji je kvario stvari od samih početaka – [...] bila si *ti*.

<sup>181</sup> BRAT (*suh*) Sve što ti nisi htjela napraviti, pretpostavljam, dopalo je mene.

<sup>182</sup> DAWTA. nije bilo toga što nisam htjela učiniti. [...] Nije bilo izbora. [...] Dakle, na koji god način te preokretao, na koji god način te imao. . . bio je način na koji je on htio, pretpostavljam

suprotstavlja Dawti s obzirom na to da Tati kao zlostavljaču i autoritetu ne može. Nakon što Dawta u obrani i njemu predbaci isto, ispostavlja da je Brat priznao Sestri 1 da ga Tata seksualno zlostavlja, pa se sukob počinje odvijati između Dawte i sestara koje si međusobno predbacuju. Dok Dawta krivi sestre što ništa nisu poduzele, one joj spočitavaju da se sve ne vrti oko nje, pri čemu Sestra 1 prelazi u kontranapad: „And you never wondered why he weren't down there the mornings you was? / There wasn't a science to it. [...] It's really not rocket science<sup>183</sup>“ (ibid., str. 34) ukazujući na to da je Dawta mogla zaključiti da je i Brat zlostavljan te time karakterizira kao jednako pasivnu. Na njezinu repliku Dawta odgovara: „He said it was only me (*To SISTER 1.*) and I didn't want to be you, (*To BROTHER.*) and I blieved him, brother<sup>184</sup>“ (ibid., str. 35), odnosno daje do znanja da je unatoč teškoj situaciji koju je prolazila željela da njezini braća i sestre budu sigurni. Marissia Fragkou ukazuje na to da sukobi između braće i sestara otkrivaju mješavinu krivnje i samozadovoljstva, ali i natjecanja oko toga čije je tijelo ranjivije (2012, str. 31), što je vidljivo na prethodnim primjerima i želji ili težnji da svatko od njih bude poseban. Ispostavlja se da su djeca podvrgnuta zlostavljanju jer Mama ne želi imati odnose s Tatom: „DAWTA [...] she wouldn't even try. [...] / Why wouldn't she try? / Did she know she wouldn't like it? / D'you think she wouldn't like it?<sup>185</sup>“ (ibid., str. 26-28). Iz sociološke se perspektive Mama može promatrati kao takozvani tihi partner (*silent partner*) koji je svjestan incesta, ali ne poduzima ništa da se on spriječi, ali i osoba koja ne izvršava svoje bračne dužnosti, odnosno nesvjesno predaje svoje seksualne dužnosti kćerima (McIntyre, 1981, str. 462-463). Može se zaključiti da su djeca u drami pasivna isključivo zato što su nemoćna te da se svatko od njih na svoj način bori s krizom koja potresa obitelj – Brat „prihvaća“ svoju ulogu tješeći se da je poseban, Sestra 1 upražnjava molitvu kao izvor utjehe i snage, a Sestra 2 poriče i/ili potiskuje da problem postoji. Njihovi obrambeni mehanizmi funkcioniraju sve dok Dawta ne razbije već krhku obiteljsku sliku i počinje inzistirati na tome da roditelji preuzmu odgovornost.

Sedma scena započinje ponovnim napadom Sestre 2 koja optužuje Dawtu da uživa u boli i razaranju i pokušava je natjerati da pita Mamu što se dogodilo kako bi im svima skratila muke. Mama mirno, ali provokativno, traži od Dawte da kaže što želi, nakon čega Dawta konačno izljeva

---

<sup>183</sup> I nikad se nisi zapitala zašto on nije bio dolje jutrima kad si ti bila? / Nije to baš neka nauka. [...] To stvarno nije viša matematika.

<sup>184</sup> Rekao je da sam to samo ja (*SESTRI 1.*) a ja nisam htjela da to budeš ti, (*BRATU.*) i vjerovala sam mu, brate.

<sup>185</sup> DAWTA [...] nije htjela ni pokušati. [...] / Zašto nije htjela pokušati? / Je li znala da joj se neće svidjeti? / Misliš li da joj se ne bi svidjelo?



dušu Mami, prebacujući joj najprije kako joj je moglo biti tako lako odabrati, zašto je baš ona bila ta koja je morala biti žrtvom i provoditi djetinjstvo kao žena, a ne dijete, te zašto Mama nije izvršavala ono za što je izabrala Dawtu, pri čemu se poziva i na sjećanja Sestre 1. Dawtin bijes posljedica je osjećaja nezaštićenosti i nevoljenosti, odnosno majčinim zatvaranjem očiju pred zlostavljanjem koji Dawta trpi. Gökçenaz Gayret također ističe da Dawta osjeća da ju je Mama izdala jer nije ispunila svoju ulogu zaštitnice te da nije poduzela ništa kako bi kćeri pomogla s prevladavanjem traume incesta (2023, str. 357) Svojevrsan preokret donosi Mama koja preuzima glavnu riječ, iznoseći vlastitu stranu priče:

Look at me. [...] From the out I knew. I knew you was born bad right from the beginning – [...] . . . Still can't look at me? [...] How you were with me how yu was in the house how yu were with him from birth. [...] you put me on my knees prayin for survival and kept me there and you put yourself on your knees or what ever else you ended up on, all by yourself. [...] There was nothing for me to choose that you hadn't chosen for yourself was there and you won't remember that and you won't recall going boutcha business like you grown like that. / Look at me when I'm talkin yu. / Won't remember beggin to be big before you was like that – wishin you a woman before graduating from bein a girl like that and couldn't handle what you had – you won't remember that will yu won't go memory that and there was a bitch in a the house – yes [...] there was a bitch under roof yes – but you should know that the bitch of the family wasn't me. [...] So if I did mek a choice. / You made it easy.<sup>186</sup> (ibid., str. 39-40)

Svojim iskazom Mama daje do znanja da je krivac za svoju situaciju jedino i isključivo Dawta jer je sama tražila pažnju od Tate i pokušala odrasti prije vremena te na taj način doprinijela razdoru obitelji, što se može povezati s pojavom Elektrinog kompleksa koji, osim čežnje prema ocu, karakterizira i izraženo neprijateljstvo prema majci (Fulgosi, 1987, str. 50). Susret Brata i Tate odvija se u osmoj sceni u kojoj ovoga puta sin pokušava Tatu nagnati da nešto kaže, no Tata odgovara da za to nema potrebe, što sina dovodi do ruba suza. Mišljenje da je Dawta krivac još

---

<sup>186</sup> Pogledaj me. [...] Odmah sam znala. Znala sam da si rođena zla od samog početka – [...] . . . Još uvijek me ne možeš pogledati? [...] Kakva si bila sa mnom, kakva si bila u kući, kakva si bila s njim od rođenja. [...] bacila si me na koljena da se molim da preživimo i ostavila si me tamo i sebe si bacila na koljena ili na čemu si već završila, sama samcata. [...] Nisam trebala izabrati ništa što već sama nisi odabrala i nećeš se toga prisjetiti i nećeš se prisjetiti kao si se ponašala sva odrasla. / Gledaj me kad ti govorim. / Neću se prisjetiti da si preklinjala da budeš velika prije reda – željela si biti žena prije nego si završila s djevojaštvom i nisi se mogla nositi s tim što imaš – toga se nećeš prisjetiti, zar ne iu kući je bila kučka – da [...] bila je kučka pod krovom da – ali trebaš znati da kučka u obitelji nisam bila ja. [...] Pa ako i jesam odabrala. / Ti si mi to olakšala.

uvijek dijeli Sestra 2, što ponovno pokazuje u devetoj sceni tijekom razgovora s Bratom. Naime, Brat smatra da Sestra 2 također ima duboko potisnute mračne probleme, no ona to niječe i izražava svoju razočaranost što Brat počinje zvučati kao Dawta – kao da se nada da je i drugima loše i kao da nikoga ne podnosi. Sestra 2 ne želi prihvatiti taj krimen te i dalje ustraje u tome da je bila i ostala sretna te ponovno optužuje Dawtu da želi i uživa u tome da svi oko nje budu nesretni kao on: „Well – you there both be miserable together then, cos all a sudden she raised in a fam I don’t recognise, she’s raised in a fam I don’t got no recollection of and you joinin her, alla a sudden iss like I ent been involved in the last twenty –<sup>187</sup>“ (tucker green, 2016, str. 45). Nadalje, smatra kako zbunjuju Sestru 1 i iz njezinih djelića prisjećanja konstruiraju lažnu priču te im svima zamjera što uzrujavaju Mamu, što ukazuje na to da je ili u zabludi ili poriče istinu. U desetoj sceni Brat opetovano pita Dawtu je li to vrijedno svega ovoga što se događa, dok je u sljedećoj sceni cijela obitelj prisutna na sceni – svi sjede na stolicama osim Dawta koja također želi sjesti, ali nema gdje, što može simbolizirati njezinu izopćenost iz obitelji. Dawti nitko osim Sestre 1 ne želi ustupiti mjesto, ali čak i ta sestrina ponuda izaziva u Dawti negativnu reakciju jer smatra da Sestra 1 ustaje samo jer ima grižnju savjesti, što ova demantira. Sestra 2 nastavlja s provokacijama i govori Dawti da očigledno ne želi sjesti kad odbija jedinu ponudu koju je dobila i ušutkava je, zbog čega Dawta izjavljuje da odjednom ni nema potrebu sjesti, već da će nastaviti stajati. Iako Mama isprva nije vidjela problem u tome da Dawta stoji, dapače, rekla joj je da je mlada, pa da može te je posprdnno pitala „pa što“ kad joj je Dawta ukazala na to da ima i mlađih, odjednom joj opetovano govori da sjedne. Sestra 2 ponovno skreće pozornost na to da nitko ne pita Mamu kako je, već Dawta svu pažnju želi za sebe. Želeći prekinuti ponovnu prepirku, Brat nudi Dawti svoje mjesto i s vidljivom nelagodom se premješta kraj Tate. Dawta polazi sjesti na Bratovo mjesto, no Sestra 2 ga brzo zauzme, ostavivši prazno mjesto kraj Tate, što dovodi do toga da dvije očeve žrtve bivaju prisiljene sjediti kraj njega. Iako je cijela scena usmjerena na kaotičnu i naizgled banalnu prepirku između članova obitelji o tome gdje će tko sjesti, Bratova nelagoda kad sjeda kraj Tate postaje uvertira u kulminaciju krize koja kroz cijelu dramu obavlja obitelj. Naime, Mama i Sestra 2 se čude i naizmjenično postavljaju pitanje zašto Brat ne želi sjesti kraj Tate, dok Dawta inzistira da Mama pita sina izravno zašto to ne može. Tata, koji je gotovo cijelu scenu proveo šuteći, najprije govori

---

<sup>187</sup> Pa – onda budite jadni zajedno, jer ona je odjednom odrasla u obitelji koju ja ne prepoznajem, odrasla je u obitelji koje se ja ne sjećam, a ti joj se pridružuješ, odjednom, kao da ja uopće nisam bila prisutna u ovoj obitelji u posljednjih dvadeset –

sinu da sjedne, a potom se pridružuje djeci u poticanju Mame da postavi sinu pitanje zašto ne želi sjesti kraj Tate.

Posljednje tri scene u drami mogu se promatrati kao emocionalna prekretnica drame u kojoj su likovi suočeni s gorkom istinom. U dvanaestoj sceni sjedi na podu između očevih nogu, što se ponovno može tumačiti kao potpuna dominacija Tate i neuspjeh pokušaj razrješavanja krizne situacije. Dawta napola pjevuši početnu pjesmu *What a Friend We Have in Jesus* koja se nastavlja u pozadini scene, što se može tumačiti kao svojevrsna provokacija usmjerena na članove obitelji koji se kršćanskih načela samo prividno drže, dok im se iza zatvorenih vrata odvija katastrofa pred kojom okreće glavu. Može se reći da na taj način autorica pokušava privući pozornost na patnju žrtava, ali i šutnju promatrača (Gayret, 2023, str. 352) koji pasivno pristupaju krizi čime dopuštaju da se ona perpetuira. Za to je vrijeme Sestra 2 na rubu suza, što se može tumačiti kao njezino konačno prihvaćanje činjenica da Tata doista zlostavlja Dawtu i Brata. U sljedećoj sceni Mama plače, a sin joj nudi rupčić i kazuje kako sad sve zna dok Mama nastavlja plakati, a pjesma prestaje, što može simbolizirati da Mama počinje gubiti vjeru i/ili da vjere više nije dostojna. U posljednjoj se sceni suočavaju Mama i Tata – prvotnu tišinu prekida Mama koja pokušava nagnati Tatu da nešto kaže te drama završava njegovim riječima: „You made the wrong choice<sup>188</sup>“ (ibid., str. 57) čime konačno potvrđuje sebe kao počinitelja incesta. Međutim, Tata ne preuzima odgovornost za učinjeno, već krivnju prebacuje isključivo na Majku.

Drama *born bad* autorice debbie tucker green donosi priču o incestu kao uzroku krize obitelji koja se isprva ne nazire, već se kroz četrnaest scena polako otkriva, kulminira i raspliće. Iako se kao glavnog počinitelja krize može promatrati Tatu, svi članovi obitelji mogu se promatrati kao suodgovorni iako nitko od njih zapravo ne preuzima odgovornost. Likovi su u drami pasivni, pa čak i pasivno-agresivni jer većinom ne žele, ili ne mogu, priznati da krizna situacija uopće postoji, a čak i kad se ispostavi da je ona prisutna, do samog kraja poriču njezino postojanje i prebacuju odgovornost na lik Dawte. Između članova obitelji ne postoji kvalitetna komunikacija s obzirom na to da se ona manifestira samo na razini vrijeđanja, omalovažavanja i obezvrjeđivanja osjećaja žrtava te nemogućnosti verbaliziranja uzroka krize. Može se reći da su likovi na neki način podijeljeni u tabore – Sestra 2 je na strani roditelja, pri čemu poriče bilo kakvo postojanje krize, Sestra 1 nalazi se razapeta između želje da se prisjeti i da zaboravi što je dovelo do krize u obitelji,

---

<sup>188</sup> Krivo si odabrala.

Brat je povezan sa Sestrom 1 kao potporom u bezizlaznoj situaciji i Dawta koja dijeli njegovu tešku sudbinu, Mama je privržena kćerima i sinu, ali je distancirana od supruga, dok prema Dawti gaji izuzetan animozitet, a Dawta se nalazi na margini obitelji, ne uspijevajući se povezati ni s jednim članom obitelji. Iz navedenih se razloga može zaključiti kako obitelj emocionalno narušenom tipu obitelji te da drama obiluje trijadnim odnosima koji počivaju na načelu koalicija. Tata je kroz cijelu dramu gotovo isključivo tiha figura koja sporadično izgovara kratke rečenice, nemajući se uopće potrebu opravdati, što pokazuje njegovu potpunu dominaciju u obitelji te se, izuzev scene gdje se cijela obitelj nalazi na okupu, pojavljuje u samo kratkim scenama koje se mogu tumačiti kao neka vrsta razračunavanja. Kroz cijelu dramu u obitelji vlada razdor i otuđenost zbog čega ne dolazi do razrješavanja krize, već samog uvida u to da ona doista postoji, pa se može reći kako je ishod krize sveden na *status quo*.

#### **4 IZA ZATVORENIH VRATA: RASPRAVA O ANALIZIRANOM KORPUSU SUVREMENE NJEMAČKE, HRVATSKE I ENGLJSKE DRAME**

Nakon provedene analize u poglavlju *Razotkrivanje krize obitelji: Analiza korpusa suvremene njemačke, hrvatske i engleske drame* čija je svrha bila istražiti hipotezu da suvremena drama, preciznije drama prve četvrtine 21. stoljeća, ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji uz pomoć istraživačkih pitanja – Što je uzrok krize obitelji u drami?; Koji se odnosi tematiziraju u drami?; Kakvi su odnosi likova u drami?; Koji su obrasci ponašanja likova u drami?; Kakav je odnos likova prema krizi?; Koji je ishod krize u drami? – u ovom će se poglavlju sistematizirati dobiveni odgovori na istraživačka pitanja, usporediti govorna područja te uočiti potencijalni obrasci i tendencije, odnosno dobiti uvid u to što se krije iza zatvorenih vrata obitelji kao privatnih sustava.

Počevši od prvog istraživačkog pitanja koje se odnosi na uzroke krize obitelji u drami, uzroci će se analizirati kroz prizmu unutarnjih uzroka, napose *sukoba svjetonazora, djeteta kao katalizator krize* te *nasilja*, i vanjskih uzroka. Analiza drama njemačkog govornog područja ukazuje na to da su krize sustava obitelji posljedica unutarnjih uzroka krize. U drami *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* Lukasa Bärfussa lik Dore postaje katalizator krize s obzirom na to da njezine intelektualne teškoće i njezina razvojna faza puberteta uzrokuje sukobe unutar obitelji. Osim djeteta kao katalizatora, u drami su prisutni i sukobi svjetonazora roditelja koji se s jedne strane teško nose s djetetom koje ima intelektualne teškoće, a s druge se strane sukobljavaju oko toga kako pristupiti problematici Dorine probuđene seksualnosti. U Bärfussovoj drami *Malaga* kriza je uzrokovana bezglasnim nasiljem koje se kod roditelja manifestira u izostanku ljubavi, što je i uzrokom njihovog raspada braka, kao i sukobu svjetonazora koje se očituje u odgojnim pitanjima, ali i naglašenom individualizmu koje je s jedne strane posljedica zadovoljavanja individualnih želja i potreba i onih obiteljskih, a s druge strane procjepa između poslovne i privatne sfere. U drami *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* Anje Hilling uzroci krize su smrt djeteta što postaje katalizator krize te bezglasno nasilje koje se manifestira u nedostatku ljubavi vidljivoj na primjeru lika Brune koji se upušta u aferu s asistenticom Sybille, ali i lika Paule koja pokušava 'stvoriti' obitelj s likom Coco. Drama *Das kalte Kind* Mariusa von Mayenburga obuhvaća sva tri unutarnja uzroka krize, pa tako u obitelji Silke, Wenera i Nine (hladnog djeteta) oni obuhvaćaju bezglasno nasilje, koje

osim što uključuje izostanak ljubavi, podrazumijeva i Silkeinu izvanbračnu aferu s Johannom, te potencijalnu smrt djeteta kao katalizator krize. U obitelji čiji su članovi Tata, Mama, Lena i Tina također je prisutno bezglasno nasilje koje se odnosi na narušen bračni odnos Tate i Mame, ali i emocionalno/psihičko nasilje koje uključuje favoriziranje Tine nauštrb Lene te vrijeđanje i emocionalno zanemarivanje Lene. Naposljetku, obitelj čiji su članovi Johann, Lena i njihovo novorođenče također obilježava nasilje kao uzrok krize. To se nasilje odvija na više razina, pa tako između Johanna i Lene postoji bezglasno nasilje jer nijedno od njih onog drugog zapravo ne voli, pri čemu Johann Lenu i vara, kao i emocionalno/psihičko zlostavljanje Lene koje nad njom vrši Johann te potencijalno obostrano fizičko nasilje. U von Mayenburgovoj drami *Freie Sicht* dijete ponovno biva katalizatorom krize uzevši u obzir da roditelji dijete promatraju kroz prizmu zazornog drugog jer smatraju da je dijete ugroza za njihov obiteljski sustav, ali i društvo, no ispostavlja se da je 'drugost' djevojčice zapravo normalna razvojna faza puberteta. Može se reći da je u drami stoga prisutno i emocionalno/psihičko nasilje koje roditelji vrše nad djevojčicom jer je marginaliziraju i emocionalno zanemaruju. U posljednjoj drami njemačkog korpusa *Die Frau von früher* Rolanda Schimmelpfenniga ponovno se nasilje ističe kao uzrok krize. Osim što je na razini bračnog odnosa likova Claudije i Franka prisutno emocionalno/psihičko nasilje koje se vrši obostranim vrijeđanjem i korištenjem pogrđnih riječi, ono s Claudijine strane prelazi i u fizičko nasilje kad ošamari Franka. Kriza također uzrokuje i pojavu bezglasnog nasilja s obzirom na to da na vidjelo izlazi i izostanak istinske ljubavi između bračnih partnera. Na relaciji odnosa između roditelja i sina Andija također je jasno da se radi o emocionalnom/psihičkom nasilju koje se prije svega očituje u emocionalnom zanemarivanju djeteta i nekvalitetnom roditeljstvu. Usporedivši korpus drama njemačkog govornog područja može se zaključiti da je kriza obitelji češće uzrokovana unutarobiteljskim čimbenicima, prije svega nasiljem, napose emocionalnim/psihičkim i bezglasnim nasiljem, nakon čega slijedi potkategorija djeteta kao katalizatora krize i naposljetku sukobi svjetonazora.

Kao i u dramama njemačkog govornog područja, u hrvatskim dramama uočeni su svi unutarnji uzroci krize sustava obitelji, ali i vanjski društveni čimbenici, poput utjecaja kapitalizma koji se prelijeva na sustav obitelji i biva okidačem krize obitelji, primjerice u *Maloj klaonici nježnosti Milka Valenta*, kao i poslovne sfere koja je u dramama prikazana latentno, ali utječe na (ne)prisutnost i postupke likova unutar obitelji, što je slučaj u *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića i *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca. Kao vanjski čimbenik prisutan je i rat, što je slučaj

u drami *Ubij se, tata* Monike Herceg u kojoj U spomenutoj drami Herceg posljedice koje rat ima za psihičko stanje lika Oca posljedično utječu i na krizu cjelokupnog sustava obitelji. Naime, kao temeljni uzrok krize nameće se nasilje koje otac vrši nad članovima obitelji na emocionalnoj/psihičkoj, ali i fizičkoj razini. Osim što fizički i verbalno zlostavlja lik Majke, otac na isti način zlostavlja i svoje sinove. Iako Najmlađi sin, za razliku od Najstarijeg i Srednjeg sina, ne trpi fizičko nasilje, već je, dapače favoriziran, upravo to favoriziranje uzrokuje sukobe između Najmlađeg sina i njegove braće koji nad njim vrše kako emocionalno/psihičko, tako i fizičko nasilje. U drami *Do posljednje kapi krvi* Nine Horvat ulogu sadista preuzima majka Lorena koja nad svim ukućanima vrši emocionalno/psihičko nasilje, ali i bezglasno nasilje. Iako favorizira sina Nikolu nauštrb kćeri Marine, oba djeteta žrtve su njezinog emocionalnog/psihičkog nasilja – Marina kao emocionalno zanemareno dijete prema kojem se majka neprijateljski ponaša i pribjegava vrijeđanju i ponižavanju, a Nikola kao pretjerano zaštićeno dijete nad kojim se vrši pritisak. Bezglasno nasilje, odnosno izostanak ljubavi, vidljiv je u odnosu između Lorene i supruga Božidara koji u braku nisu iz ljubavi, već zbog 'praktičnih' razloga, napose djece i doma, što govori u prilog stapanju njihovih egoizama u egoizam obitelji. Međutim, u drami je također prisutan sukob svjetonazora koji je primarno posljedica Loreninog zanemarivanja obitelji u korist individualizma, odnosno udovoljavanja vlastitim potrebama i željama, ali i posljedica naglašenog individualizma i egoizma kod likova djece. Upravo naglašena individualnost uzrokuje niz sukoba koji kulminiraju pokušajem ubojstva majke. Drama *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića u središte pozornosti stavljaju bezglasno nasilje kao uzrok krize, što se prije svega ogleda u razorenom braku likova Elze i Janka, odnosno Jankovom životu s novom partnericom. Međutim, i prije samog odvijanja dramske radnje među supružnicima je bilo prisutno odsustvo ljubavi. Osim toga, odsustvo ljubavi kao oblik bezglasnog nasilja prisutno je i u odnosu roditelja i sina Paola koji odlaskom u Ameriku pokušava zatrti svaku poveznicu s obitelji, što može biti posljedica roditeljskog emocionalnog zanemarivanja. Splet različitih uzroka krize obitelji tematiziran je u drami *Mala klaonica nježnosti* Milka Valenta. Kao temeljni uzrok sukoba mogao bi se promatrati sukob svjetonazora između roditelja i djece, pri čemu se likovi roditelja konformiraju društvu u kojem vlada kapitalizam i konzumerizam, dok se likovi djece, Lamija i Ivan, svim silama opiru postati dijelom malograđanštine poput njihovih roditelja. Kao drugi uzrok krize u obitelji može se promatrati bezglasno nasilje koje je prisutno i u distanciranom odnosu Majke i Oca, ali i distanciranim odnosima između roditelja i djece. Potonje može biti uzrok i emocionalno/psihičko

zlostavljanje djece s obzirom na to da roditelji Lamiju i Ivana emocionalno zanemaruju jer robuju društvenim zahtjevima – otac zbog želje za samoostvarenjem i očuvanjem imidža, a majka zbog želje za ispunjavanjem praznine zbog propuštenih životnih prilika. Kao treći uzrok krize obitelji javljaju se djeca kao katalizatori krize koji svojim incestuoznim odnosom i (samo)ubojstvom u konačnici dovode do potpunog raspada sustava obitelji. U posljednjoj je drami hrvatskog korpusa, *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca, uzrok krize dvojak. S jedne je strane također prisutno bezglasno nasilje koje se očituje u raspadnutom braku Žene i Muškarca, dok s druge strane 'drugost' lika sina Davida postaje katalizatorom krize u obitelji. Njegova se 'drugost' ogleda u njegovoj homoseksualnoj seksualnoj orijentaciji koju Muškarac ne može prihvatiti te se zbog toga sukobljava sa suprugom. Može se reći kako je u drami iz navedenog razloga također prisutan sukob svjetonazora jer se kao antiteza muškarčevom stereotipnom pristupu 'drugosti' suprotstavlja Ženino prihvaćanje promjena koji sin tinejdžer prolazi, premda ni ona u potpunosti afirmativno ne pristupa sinu koji se distancirao od njih. Distanciranost sina od roditelja može se promatrati kao posljedica emocionalnog zanemarivanja djeteta, nedovoljne potpore i vršenja pritiska nad njim, što rezultira gubitkom samopoštovanja kod Davida, a govori u prilog emocionalnom/psihičkom zlostavljanju. Može se zaključiti da korpus hrvatske drame primarno tematizira unutarnje uzroke krize, prije svega nasilje, napose emocionalno/psihičko i bezglasno nasilje, a potom podjednako sukob svjetonazora i djeteta kao katalizator krize, dok se vanjski uzrok pojavljuje tek u jednoj drami hrvatskog korpusa.

U dramama engleskog govornog područja uočeno je da su krize većinski posljedica spoja unutarnjih i vanjskih uzročnika, prije svega nasilja i vanjskog uzroka (posao, rat), ali i sukoba svjetonazora. U drami *Ariel* Marine Carr kao vanjski uzrok krize obitelji biva poslovna, napose politička ambicija lika oca Fermoyja Fitzgeralda, dok se kao unutarnji uzroci mogu istaknuti smrt lika kćeri Ariel koja biva katalizatorom krize te višestruki oblici nasilja. Premda eksplicitno fizičko nasilje nije tematizirano u drami, emocionalno/psihičko nasilje u kombinaciji s bezglasnim nasiljem prisutno je na svim razinama odnosa unutar obitelji. Brak između Fermoyja i supruge Frances obilježen je Fermoyjevim verbalnim napadima i ponižavanjem supruge Frances, kao i okrivljavanjem Frances za njegovo nasilničko ponašanje. Djeca u obitelji trpe emocionalno/psihičko nasilje koje se očituje u emocionalnom zanemarivanju djece, primjerice Frances izraženo zanemaruje kćer Elaine, a Fermoy sina Stephena. Iako naizgled Frances ima prisran odnos sa Stephenom, ispostavlja se da je i on žrtva nasilja, kako pretjeranog šticeđenja, tako i



lošeg postupanja koje se očituje u Francesinom ponašanju prema njemu kao da je utjelovljenje njezinog pokojnog sina Jamesa. Drama *Ding Dong the Wicked* donosi najmanje jasan prikaz točnog uzroka krize unutar dvije obitelji predstavljene u drami, no kao okosnica uzroka krize svakako se ističe rat koji u obje obitelji unosi nemir. U dramama je prisutan i sukob svjetonazora s obzirom na to da u prvoj obitelji lik oca Pretilog muškarca s ostatkom obitelji podržava rat, dok lik sina Blijedog mladića svojoj djevojci priznaje da ne želi otići u rat. U drami se ističe tematiziranje bračnih odnosa između Pretilog muškarca i Žene u plavom u prvoj obitelji te Muškarca koji grize nokte i Mlade žene s cigaretom u drugoj obitelji. Njihovi su odnosi popraćeni emocionalnim/psihičkim nasiljem koje se prije svega ogleda u verbalnim napadima te bezglasnom nasilju koje karakterizira izostanak ljubavi. Primarni uzrok sukoba u drami *The Cut* Marka Ravenhilla je vanjski čimbenik, odnosno utjecaj poslovne sfere na sustav obitelji, koji među likovima uzrokuje sukob svjetonazora s obzirom na to da se Paul bavi provođenjem Reza protiv kojeg se njegov sin Stephen aktivno bori, u čemu ga podržava majka Susan, odnosno Paulova supruga. Izvor krize također je emocionalno/psihičko zlostavljanje koje Paul vrši nad suprugom koju verbalno napada, vrijeđa i ponižava, ali i nad sinom prema kojem je emocionalno nedostupan sve do samog kraja. U drami se također spominje da Paul i Susan imaju još jednog sina koji se nalazi u zatvoru, stoga se može reći da je i on emocionalno zanemaren s obzirom na to da ga ni otac ni majka ni u jednom času niti spominju niti posjećuju. Drama *born bad* debbie tucker green u središte radnje stavlja nasilje kao uzrok krize. Seksualno je nasilje temeljni oblik nasilja koji uzrokuje krizu obitelji, a očituje se u incestuoznom odnosu između Oca i kćeri Dawte, ali i sina, odnosno lika Brata. U drami je također prisutno emocionalno/psihičko nasilje koje se ogleda u ponižavanju, verbalnim napadima koji uključuju nazivanje pogrđnim imenima, čemu pribjegavaju likovi Majke, Dawte, sestara i brata, ali i poricanju i umanjivanju nasilja i okrivljavanju žrtve čemu pribjegavaju likovi Majke i sestara. Usporedba korpusa drama engleskog govornog područja dovodi do zaključka da dramatičari kao uzroke krize spajaju unutarnje i vanjske čimbenike, pri čemu se nasilje, napose emocionalno/psihičko i bezglasno, ali i seksualno u formi incesta, ističe kao dominantan unutarnji čimbenik.

Usporedba korpusa drama istraživanih govornih područja dovodi do zaključka da postoje sličnosti u tendencijama naglašavanja unutarnjih i vanjskih uzroka krize. Dok se drama njemačkog govornog područja i hrvatskog drama primarno orijentiraju na unutarnje uzroke, drama engleskog govornog područja spaja u jednakoj mjeri tematizira unutarnje uzroke te ispreplitanje unutarnjih i

vanjskih uzroka. Kao najčešći vanjski uzrok krize javlja se sfera poslovnog života, koja je latentno prisutna i u dramama njemačkog i hrvatskog govornog područja, što se može povezati s tumačenjima Christine Bähr (2014) koja ističe da globalizacija utječe na odnos poslovnog i privatnog života te sliku pojedinca o sebi, premda veza između poslovnog i obiteljskog života u dramama koje tematiziraju obitelj ima uvelike marginaliziranu ulogu. Problematika usklađivanja poslovnog i privatnog života prisutna je i u suvremenom društvenom kontekstu s obzirom da se sve veći naglasak stavlja na produktivnost, posvećenost poslu, ali i napredovanje u karijeri, što ostavlja daleko manje prostora za posvećivanje obitelji, posebice uzevši u obzir da su najčešće oba roditelja u radnom odnosu. Još jedna tendencija koju prije svega diktira kapitalistički i konzumeristički način života je zadovoljavanje vlastitih potreba i stavljanje naglaska na užitak. U kontekstu drama ova se problematika ogleda u sukobu svjetonazora koji se najčešće manifestira u naglašenom individualizmu likova koji zanemaruju tradicionalne obiteljske vrijednosti, što odgovara suvremenim društvenim tendencijama naglašenog individualizma i radikalnog egoizma i hedonizma kao posljedica spomenutih društvenih promjena. Iako je pozitivan odmak od tradicije vidljiv na ipak ravnopravnijem položaju ženskih i muških likova, negativan odmak očituje se u narušenim obiteljskim odnosima u kojima nedostaje povezanosti između likova, zdrave komunikacije i prikaza obitelji kao sigurnog prostora. U sva tri govorna područja nasilje, posebice emocionalno/psihičko nasilje i bezglasno nasilje javljaju se kao opetovani uzrok krize obitelji, što nije začudno s obzirom na to da je nasilje u obitelji oduvijek bilo uzrokom narušenih obiteljskih odnosa, odnosno disfunkcionalnosti obitelji. Međutim, izražena tendencija tematiziranja nasilja može se povezati sa suvremenim društvenim kontekstom s obzirom na to da je, primarno zbog tehnološkog napretka, nasilje sve prisutnije kako u privatnom, tako i u javnom prostoru. Zanimljivo je da unatoč tendencijama suvremene drame da prikazuju eksplicitno fizičko nasilje, upravo 'skriveni' oblici nasilja prednjače u analiziranim dramama, pri čemu valja naglasiti kako i takvi oblici imaju jednako destruktivan učinak na ishod krize u dramama. Takvi 'skriveni' oblici nasilja često su posljedica nejednakih odnosa moći među likovima, pri čemu žene i djeca i dalje imaju ulogu žrtve, što se može tumačiti kroz prizmu duboko ukorijenjene patrijarhalne tradicije. Sagledavajući položaj djeteta kao katalizatora krize vidljivo je da temeljne funkcije obitelji, prije svega odgojne i socijalizacijske, zakazuju. Nepovoljan položaj djece u drami ogleda se u njihovoj 'tihoj' ili čak nevidljivoj ulozi, posebice u drami njemačkog govornog područja gdje se likovi djece gotovo uopće ne pojavljuju, već su oni samo sporadično predmetom rasprave ili pak svoju poziciju

otkrivaju kroz scene u kojima se pojavljuju dok roditelji nisu prisutni. Djeca se u dramama rijetko sukobljavaju s roditeljima, a ako to i čine, uglavnom se 'sukobljavanje' odvija u monolozima ili povjeravanju nekom drugom likom. Neupitno je da je pozicija djeteta prikazana kroz ulogu žrtve, posebice uzevši u obzir da djeca trpe nasilje, a često bivaju ili ozlijeđeni, povrijeđeni ili umiru. Uzroci krize, kao i oblici nasilja kao najučestalijeg uzroka krize, prikazani su i grafički prema govornim područjima.

Cilj je drugog istraživačkog pitanja bio istražiti koji se odnosi tematiziraju u drami, odnosno na kojim se relacijama javlja kriza, bilo da se radi o sukobu između bračnih partnera, roditelja i djece ili braće i sestara ili pak sukobima između više podsustava koji tvore obiteljsku zajednicu. Sagledavajući korpus drama njemačkog govornog područja može se uočiti da se sukobi odvijaju između bračnih partnera, između roditelja i djece, ali i da se sukobi odvijaju na dvije, odnosno tri razine – između bračnih partnera i roditelja i djece te između bračnih partnera, roditelja i djece i braće i sestara. U drami Lukasa Bärfussa *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* sukob se odvija između dramskih likova Majke i Oca koji se prije svega sukobljavaju oko odgojnih pitanja te čiji sukob počiva na njihovoj nemogućnosti da se nose kako s intelektualnim teškoćama kćeri Dore, tako i njezinom razvojnom fazom puberteta i probuđenom seksualnošću. Upravo je potonje razlog zašto se sukob odvija i na razini roditelji-dijete, pri čemu treba istaknuti da je taj sukob većinski neizravan s obzirom na to da se roditelji s Dorom suočavaju bilo jedno preko drugog bilo preko liječnika kojeg uvode kao treću instancu u obiteljski sustav. Slična je situacija i u Bärfussovoj drami *Malaga* u kojoj se sukob odvija između likova bivših bračnih partnera Vere i Michaela koji tijekom dramske radnje izbjegavaju preuzimanje brige i odgovornosti za dijete, ali se i sukobljavaju oko odgojnih pitanja. U drami Anje Hilling *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* sukob se također odvija između likova bračnih partnera Paule i Brune čiji brak nagriza kriza prvenstveno zbog Brunine izvanbračne, ali i njihovog različitog pristupa nošenju s krizom uzrokovanom smrću sina Zippa. U svojoj drami *Das kalte Kind* Marius von Mayenburg u središte stavlja dramske likove koji su članovi triju različitih nuklearnih obitelji – prvu čine Silke, Werner i Nina (hladno dijete), drugu Tata, Mama i sestre Lena i Tine, a treću Johann, Lena i njihovo (muško) novorođenče. Osim što se u sve tri obitelji sukobi odvijaju između bračnih partnera, u drugoj se obitelji sukobi također odvijaju između roditelja i djece, prvenstveno između Tate i Lene, ali i između sestara Lene i Tine čiji su sukobi primarno posljedica favoriziranja. U von Mayenburgovoj drami *Freie Sicht* sukob se odvija na razini roditelji-dijete, pri čemu roditelji dijete promatraju kroz prizmu zazornog drugog

s obzirom na to da u očima roditelja i entiteta Roja dijete predstavlja opasnost i ugrozu kako za obiteljski, tako i za društveni sustav. U drami *Die Frau von früher* sukob se odvija između bračnih partnera Franka i Claudije, pri čemu je okidač već tinjajućeg bračnog sukoba dolazak Frankove bivše djevojke Romy. Neizravni se sukob također odvija na razini roditelji-dijete s obzirom na to da roditelji Andija s jedne strane marginaliziraju i ne doživljavaju, dok ga s druge strane vide kao smetnju. Usporedivši razine odvijanja sukoba u dramama njemačkog govornog područja dolazi se do zaključka da kriza primarno potresa bračne odnose, ali i odnose između roditelja i djece. Sukobi između braće i sestara manje su tematizirani, što je prije svega posljedica struktura obitelji prikazanih u drami s obzirom na to da gotovo sve obitelji imaju samo jednog potomka.

U hrvatskom dramskom korpusu sukobi se odvijaju između više podsustava koji tvore obiteljsku zajednicu, pa se tako tematiziraju sukobi između bračnih partnera i roditelja i djece te bračnih partnera, roditelja i djece i braće i sestara. Drama *Ubij se, tata* Monike Herceg primjer je drame na kojoj se sukobi odvijaju na sve tri razine, pa se tako bračni odnos nalazi u krizi, što je prije svega posljedica nasilničkog i autoritarnog ponašanja lika Oca, a posljedično i na relaciji roditelji-djeca s obzirom na to da Otac vrši nasilje i nad djecom. Sukobi između braće i sestara posljedica su Očevog favoriziranja Najmlađeg sina nauštrb Najstarijeg i Srednjeg sina. Sličan se slučaj može promatrati u drami *Do posljednje kapi krvi* Nine Horvat, pri čemu se bračni odnos Lorene i supruga Božidara nalazi u krizi, prije svega zbog njezine afere i nezadovoljstva brakom, ali i Božidarovog prikrivenog nezadovoljstva. Za razliku od drame Monike Herceg gdje je Otac *pater familias* i neprikosnoveni autoritet, Nina Horvat majku Lorenu postavlja u ulogu *mater familias* koja se prema djeci odnosi nejednako, odnosno favorizira sina Nikolu u odnosu na kći Mirnu. Međutim, nijedno od djece nije sretno zbog svoje pozicije, što Mirna eksplicitno izražava majci, a Nikola isključivo majci iza leđa. Posljedica majčinog favoriziranja neupitno su sukobi između Nikole i Mirne koji se očituju u zahlađenim odnosima i konkurentskom doživljavanju onog drugog. U drami *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića u središtu sukoba nalaze se bivši bračni par Janko i Elza čiji brak već i samog početka dramske radnje biva razvrgnut zbog Jankove bračne afere. Sukob se također odvija na relaciji roditelji-dijete, prije svega zbog otuđenosti sina Paola koji odlazi u Ameriku gotovo bez pozdrava. Narušenost bračnog odnosa prisutna je i u drami Milka Valenta *Mala klaonica nježnosti*. Premda izvor sukoba nije rastava braka, vidljivo je da je bračna homeostaza narušena otuđenim odnosima između oca Andrije i majke Ljubice, a ta se otuđenost posljedično prelijeva i na odnose s djecom, Lamijom i Ivanom, koji se svjetonazorima svojih

roditelja suprotstavljaju prije svega iza njihovih leđa stvaranjem patološke (auto)destruktivne zajednice. U posljednjoj drami hrvatskog korpusa, *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca, također je tematiziran sukob između bivših bračnih partnera, likova Žene i Muškarca, koji je osim na problem izvanbračnih afera usmjeren i na odgojne razlike i problem izoliranosti sina Davida. Sukob između roditelja i sina s Očeve je strane posljedica neprihvatanja sinove homoseksualnosti, a s Majčine strane zbog sinovljevog izostanka komunikacije. Premda se David s roditeljima ne sukobljava izravno, sukob se s njegove strane očituje u autodestruktivnom ponašanju koje je posljedica neprihvaćenosti. Usporedba drama hrvatskog korpusa dovodi do zaključka da se u svim dramama sukobi između likova odvijaju isključivo na više razina, odnosno da je u sukobe uključen cijeli sustav obitelji. Osim toga, zamjetno je da je struktura obitelji, s izuzetkom Zajecove drame, usmjerena na obitelji s više potomaka.

U dramama engleskog govornog područja sukobi se odvijaju između bračnih partnera, između roditelja i djece ili na sve tri razine, odnosno između bračnih partnera, roditelja i djece te braće i sestara. Potonje je slučaj u drami *Ariel* Marine Carr u kojoj su sukobi likova bračnih partnera Fermoyja i Frances Fitzgerald prije svega posljedica smrti djece i različitog načina suočavanja s istom. Sukobljavanje djece i roditelja te braće i sestara posljedica je nezdravih bračnih odnosa roditelja te njihovog favoriziranja određene djece. U drami *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill sukobi se u obje obitelji odvijaju između likova supružnika, pri čemu je uzrok sukoba između Pretilog muškarca i Žene u plavom aferi, dok je uzrok sukoba između Mlade žene s cigaretom i Muškarca koji grize nokte nepoznat. Drama *The Cut* tematizira sukob između likova Paula i njegove supruge Susan čiji brak pati zbog Paulovog posla kao vanjskog uzroka krize, što se također odražava i na Paulov sukob sa sinom Stephenom, primarno zbog različitih svjetonazora. Sve tri razine sukoba prisutne su u drami *born bad* debbie tucker green čiji je glavni uzrok incest koji kao tabu tema narušava sve obiteljske odnose dramskih likova. Bračna kriza između Majke i Oca vidljiva je u nedostatku prisnosti i komunikacije, dok su sukobi između brata i sestara posljedica incestuoznog odnosa Oca s Dawtom i sinom, likom Brata, pri čemu je glavni uzrok različito shvaćanje i prihvaćanje krize koja potresa obitelj. Sukob između roditelja i djece prvenstveno je vidljiv na primjeru odnosa Dawte i majke koje se međusobno okrivljavaju za krizno stanje u kojem se obitelj nalazi. Usporedivši drame engleskog govornog područja vidljivo je da kriza najviše pogađa bračne odnose, a na više razina se razina odvija u dramama gdje je u strukturi obitelji prisutno više potomaka koji su aktivno uključeni u dramsku radnju.

Na temelju analiziranih drama njemačkog govornog područja vidljivo je da autori u središte pozornosti stavljaju bračnu krizu, premda u većini drama ni ne dolazi do raspada braka, konflikti između braće i sestra gotovo uopće nisu tematizirani s obzirom na to da je u obiteljima prikazanim u dramama prisutno samo jedno dijete, što može odražavati pad nataliteta u suvremenom društvu. Međutim, u hrvatskim dramama i dramama engleskog govornog područja i dalje su prisutne obitelji s više djece, što može ukazivati na veću prisutnost tradicije u spomenutim društvima. Prikaz bračne krize prisutan je u dramama sva tri govorna područja, što ne čudi s obzirom na to da istraživanja u teorijskom dijelu ukazuju na sve češću pojavu razvoda, posebice zbog utjecaja konzumerističkog i tržišnog karaktera društva koje stavlja naglasak na mogućnost izbora, ali i na zamjenjivost i potrošnost, kako stvari, tako i ljudi. Razine odvijanja sukoba prikazane su i grafički prema govornim područjima.

Budući da je obiteljska dinamika detaljno istražena u analitičkom dijelu rada, u ovom će dijelu biti dan koncizan i sistematičan pregled glavnih spoznaja vezanih uz treće istraživačko pitanje koje se tiče odnosa likova u dramama. Obitelji u svim dramama uklapaju se u sliku disfunkcionalnih obitelji s obzirom na to da je u njima narušena obiteljska homeostaza što se prije svega očituje u nedostatku povezanosti, kvalitetne komunikacije i sposobnosti i/ili želje za rješavanje sukoba, a često i u frustriranosti, bilo likova samima sobom bilo obitelji kao zajednicom, i nekoj vrsti nasilja – emocionalnom/psihičkom, fizičkom, seksualnom ili pak bezglasnom koje se manifestira u izostanku ljubavi. Sve navedeno doprinosi nestabilnosti, izostanku zajedništva i razdoru unutar sustava obitelji.

Analiza korpusa drama njemačkog govornog područja ukazuje na to da sve obitelji pripadaju emocionalno narušenom tipu odnosa, pri čemu drame *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* Anje Hilling i *Das kalte Kind* Mariusa von Mayenburga uz emocionalno narušen tip odnosa također imaju i nepovezane odnose. U obje spomenute drame nepovezani odnosi očituju se u nedostatku bračnog zadovoljstva zbog čega se poveznica traži izvan obitelji, što ukazuje i na postojanje trijadnih trijangulacijskih odnosa, odnosno uvođenja treće instance u emocionalni dijadni sustav. U drami *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* to je vidljivo na primjeru lika Brune koji zanemaruje suprugu, ali i sina Zippa, i upušta se u aferu s asistenticom Sybille, a kasnije i na primjeru lika Paule koja se nakon smrti sina upušta u aferu s trudnom Coco, dok je u drami *Das kalte Kind* to slučaj u odnosu Silke i Wenera te Johanna i Lene, pri čemu se Silke i Johann i prije i za vrijeme trajanja dramske

radnje upuštaju u aferu. Dok u Hillingičinoj drami Bruno pokušava održati privid zajedništva, odnosno pseudozajedništvo, povremenim ulaganjem napora u bračne odnose, u von Mayenburgovoj drami prisutan je koncept bračnog raskoraka koji se očituje u potisnutoj individualnosti jednog partnera koji submisivno popušta dominantnom partneru, što govori u prilogu postojanja dijadnih simetričnih odnosa. U bračnom odnosu između likova Silke i Wenera submisivnu ulogu preuzima Werner, dok u druge dvije obitelji submisivne uloge preuzimaju Majka i Lena, premda se kod obje javlja svojevrsni bunt – kod Majke nakon smrti oca, kod Lene u (zamišljenoj) epizodi napada na Johanna. Na primjeru sestara Tine i Lene vidljivo je da Očevo favoriziranje utječe na narušenost sestrinskih odnosa, ali i na narušenost Lenine slike o sebi s obzirom na to da, u pokušaju bijega od Očevog autoritarnog ponašanja i neprestanog ponižavanja, Lena završava u potpuno nesređenom odnosu s Johannom. U dramama Lukasa *Bärfussa Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* i *Malaga* te drami *Die Frau von früher* Rolanda Schimmelpfenniga obitelji pripadaju emocionalno narušenom tipu obitelji koji prije svega karakterizira dezorganizacija i perpetuiranje sukoba, a bračni se odnosi mogu promatrati kroz prizmu dijadnih simetričnih odnosa. U Bärfusovim se dramama navedeno očituje u sukobima roditelja oko odgojnih pitanja, nekvalitetnoj komunikaciji i međusobnom okrivljavanju i nemogućnosti konstruktivnog pristupa problemu. U obje drame nekompetencija roditelja dovodi do katastrofalnih posljedica za djecu – u *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* Dora se upušta u seksualne odnose sa starijim muškarcem, ostaje trudna, a potom je roditelji podvrgavaju sterilizaciji bez da joj objasne posljedice tog čina, dok u *Malagi* roditelji ostavljaju malodobnu kćer na brigu tinejđeru kojem nijedno od njih ne vjeruje te djevojčica završava u životnoj opasnosti. U Schimmelpfennigovoj drami *Die Frau von früher* dolazak Romy, Frankove bivše djevojke, uzrokuje potpuni raspad već načetog sustava obitelji. Nemogućnost Franka i Claudije da se suoče s tako benignim problemom kao što je povratak bivše djevojke koju Frank nije vidio desetljećima ukazuje na vrlo labilan odnos između bračnih supružnika koji nisu dovoljno zreli suočiti se s gorućim problemima. Njihov odnos obilježen je neiskrenom komunikacijom, nepovjerenjem, ljubomorom, ali i različitim vrstama nasilja, pri čemu se njihovi narušeni odnosi odražavaju i na odnos sa sinom koji je u drami, barem iz perspektive roditelja, zanemaren i nevidljiv, a jedini znak njegove prisutnosti tragovi su koje ostavlja na zidu, a i oni bivaju izbrisani. U drami *Freie Sicht* Mariusa von Mayenburga obitelj također pripada emocionalno narušenom tipu, pri čemu se radi o patološkom odnosu u kojem partneri traže saveznika i uvode treću instancu u sustav obitelji,

konkretnije pripadnike Roja iza kojih se kriju kako se ne bi morali suočiti s vlastitom nesposobnošću. Roditelji u drami u potpunosti zaziru od vlastite kćeri i promatraju je kroz prizmu zazornog drugog, što je prije svega posljedica nedostatka otvorene i zdrave komunikacije s njihove strane. Zbog pritiska Roja, ali i potpunog izbjegavanja odgovornosti roditelji od djeteta stvaraju žrtvenog jarca, *pharmakosa* (Frye 1973; Derrida, 1981), i dopuštaju da je policija likvidira.

Kao i u dramama njemačkog govornog područja, u hrvatskoj drami sve obitelji pripadaju emocionalno narušenom tipu. U drami *Ubij se, tata* Monike Herceg narušeni odnosi između likova prije svega su posljedica Očevog nasilja, kako prema Majci, tako i prema sinovima. Premda je nasilje u drami prikazano kao 'stvar prošlosti' jer se Očevo ponašanje u trenutku odvijanja dramske radnje popravilo, izostanak kvalitetnog dijaloga između likova, ali i prostora za otvoreno izražavanje emocija, što je posljedica očeve mantre 'muškarci ne plaču', onemogućuje suočavanje s prošlošću, stoga je i dalje izvor napetosti između dramskih likova. Bračni odnos Majke i Oca može se opisati konceptom bračnog odnosa u raskoraku s obzirom da lik Majke izbjegava sukobe podčinjavanjem dominantnom partneru, odnosno Ocu. Odnosi između likova mogu se tumačiti i kroz prizmu trijadnih koalicijskih odnosa s obzirom na to da Otac favoriziranjem sina doprinosi razdoru odnosa između braće. Sličan se fenomen može uočiti i u drami *Do posljednje kapi krvi* Nine Horvat, pri čemu majčino favoriziranje sina Nikole nauštrb kćeri Mirne dovodi do sukoba između brata i sestre. Kod likova Lorene i Božidara, odnosno oca i make prisutan je koncept shizofrenogene majke koja je dominantna i hladna, dok je otac pasivan i udaljen, ali i dijadnog komplementarnog odnosa koji podrazumijeva potiskivanje sukoba, pri čemu se Božidar kao submisivan lik prepušta Loreninom dominantnom ponašanju. Odnose u drami karakterizira prisutnog snažnog individualizma kod svih likova, pri čemu svatko od likova gleda isključivo vlastitu korist, a 'zajedništvo' se javlja tek kad se ista želja za likvidiranjem lika majke javi kod svih likova. U drami *Dobro je dok umiremo po redu* narušeni se odnosi prije svega očituju u odnosu između oca Janka i majke Elze čiji se odnosi mogu opisati konceptom bračnog odnosa u raskoraku i dijadnih komplementarnih odnosa, pri čemu je Janko dominantan, a Elza submisivna. Bračni su odnosi narušeni Jankovim pronalaskom nove partnerice, što je ujedno i uzrok krize u obitelji, ali i Elzinoj hladnoći prema, sad već bivšem, suprugu. Narušeni bračni odnosi utječu i na odnos sa sinom Paolom koji perpetuira nekvalitetne odnose roditelja te ga odlikuju jednaka hladnoća i nezainteresiranost za sustav obitelji kao i roditelje. Odnosi u drami svode se na međusobno predbacivanje i okrivljavanje bez pronalaska konstruktivnih rješenja za nadvladavanje kriza.



Drama *Mala klaonica nježnosti* također je primjer emocionalno narušenih, ali i nepovezanih odnosa koje karakteriziraju slabe obiteljske veze među članovima obitelji, ali i međusobna netrpeljivost i izbjegavanje te sukobi koji se nikada ne rješavaju, već neprestano ponavljaju. Takvi se odnosi mogu zamijetiti i između bračnih partnera, ali i između roditelja i djece, što se prije svega očituje u potpunom izostanku komunikacije, zapuštajućim, hladnim i zanemarujućim odnosima, ali i nedostatku emocionalne stabilnosti i roditeljskog nadzora. Unatoč tome što je kod roditelja prisutan bračni rascjep, oni teže održavanju slike zajedništva, odnosno pseudozajedništva, no upravo njihova pasivnost dovodi do kulminacije krize jer se likovi sestre Lamije i brata Ivana upuštaju u (auto)destruktivan incestuozni odnos kako bi se na neki način sukobili s roditeljskim konzumerističkim i malograđanskim svjetonazorom koji je sušta suprotnost onome što oni drže kao ideal. Kod djece se javlja želja da ubiju roditelje, ali to ne izvršavaju jer ih smatraju nedostojnima, već 'spas' pronalaze u (samo)ubojstvu koje će ih osloboditi ovozemaljske patnje i okova društvenih normi. U drami *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca bračni se odnos Žene i Muškarca temelji na bračnom rascjepu i dijadnom simetričnom odnosu koji je prije svega kompetitivan jer svaki partner nastoji biti u pravu, zbog čega dolazi do sukoba, no njihov odnos više opterećuje sina Davida, koji se od roditelja u potpunosti povlači, nego njih kojima je takva nezdrava simbioza potrebna. Unatoč raspadu braka, likovi Žene i Muškarca i dalje žele utjecati na životne odabire jedno drugog, pri čemu se kod oba lika javlja ljubomora, a izostaje kvalitetna komunikacija kojom bi nadišli vlastite probleme. Likovi Žene i Muškarca, označeni već u imeni samo svojim rodnim ulogama, a ne i obiteljskim, podbacuju u roditeljskoj ulozi i ne pružaju podršku sinu Davidu koji se nalazi u formativnom razdoblju u kojem pokušava prihvatiti sebe i vlastitu homoseksualnost, što mu prije svega otežava Otac koji od sina očekuje da se ukalupi u predodređeni okvir. Likovi roditelja se, umjesto konstruktivnom dijalogu, prepuštaju međusobnom okrivljavanju i verbalnim sukobima koji su na granici fizičkog obračuna.

Prisutnost emocionalno narušenih odnosa vidljiva je i u korpusu drama engleskog govornog područja. Obitelj u drami *Ariel* Marine Carr pripada emocionalno narušenom tipu obitelji koje je prije svega posljedica bračnog rascjepa između supružnika Fermoyja i Frances Fitzgerald te postojanja trijadnih koalicijskih odnosa koji se temelje na stvaranju suparničkih tabora između članova obitelji, pri čemu svaki od roditelja 'regrutira' jedno dijete – Fermoy Elaine, a Frances Stephena. Lik Frances pripada kategoriji shizofrenogene majke s obzirom na to da je ona hladna i anksiozna figura s osjećajem krivnje zbog smrti sina Jamesa, a kasnije i kćeri Ariel, što kompenzira

pretjerano zaštitničkom ulogom, napose prema sinu Stephenu prema kojem se ponaša kao da je pokojni sin James. S druge strane, Fermoy je pasivna i udaljenu figura, posvećena vlastitom napretku u karijernom smislu, što se posljedično prelijeva na unutarobiteljske odnose. Sve likove odlikuje nemogućnost kvalitetnog komuniciranja i konstruktivnog pristupa problemu, što u konačnici dovodi do perpetuiranja sukoba, ali i tragičnog ishoda. Kao iznimka se može promatrati Stephen koji se, zbog nepostojanja sugovornika koji bi kao on težio rješavanju sukoba, distancira od obitelji. U drami *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill obje obitelji pripadaju kombinaciji emocionalno narušenog i nepovezanog tipa obitelji koji se očituje u slabim vezama, međusobnoj netrpeljivosti i manjku bračnog zadovoljstva. U obje obitelji izostaje kvalitetna komunikacija između likova, a kao *modus operandi* ističu se tajne i izbjegavanje razgovora o problemima koji uzrokuju krizu sustava obitelji. Bračne odnose odlikuju bračni rascjep i dijadni simetrični odnosi, pri čemu likovi pribjegavaju međusobnom predbacivanju, netrpeljivosti i verbalnim napadima koji se svode na uvrede i omalovažavanje. Sličan se fenomen može uočiti i u drami *The Cut* Marka Ravenhilla s obzirom na to da bračni likovi Paula i Susan pribjegavaju identičnom ponašanju. U njihovom je odnosu zamjetna rezerviranost i izražen osjećaj gađenja jedno prema drugom. Emocionalna distanca prisutna je i odnosu između Paula i njegovog sina Stephena, a implicitno i između drugog sina i oba roditelja s obzirom na to da se o njemu u drami čak ni ne razgovara. Iako između likova između likova načelno postoji komunikacija, ona je u potpunosti neadekvatna jer svodi na ispade bijesa, predbacivanje i izražavanje nezadovoljstva i neslaganja bez pokušaja da se odnosi poboljšaju ili da se izgrade novi temelji zajednice. Drama *born bad* Debbie Tucker Green također tematizira emocionalno narušeni tip obitelji u kojem su prisutni trijadni koalicijski odnosi koji se očituju u privrženosti lika Majke kćerima, Sestri 1 i 2, i sinu, odnosno liku Brata, a izraženoj distanci i animozitetu prema kćeri Dawti. Likovi Dawte i Brata postaju žrtveni jarci s obzirom na to da se Otac upušta u incestuozne odnose s njima umjesto sa suprugom, likom Majke, s kojom ima potpuno nepostojeći odnos. Između likova ne postoji kvalitetna komunikacija, već se ona svodi na vrijeđanje, omalovažavanje i obezvrjeđivanje osjećaja žrtava, kao i u potpunom odbijanju verbaliziranja uzroka krize.

Kao zajednički nazivnik svih analiziranih drama može se izdvojiti narušena obiteljska homeostaza, manjak povezanosti i nedostatak (kvalitetne) komunikacije, nasilje te izostanak konstruktivnih pristupa rješavanju sukoba unutar obitelji. Može se reći da likovi oslikavaju svojevrsnu krizu povezanosti i komunikacije koja ne samo da je prisutna u svim dramskim

tekstovima, već je prisutna i u društvu u kojem je otuđenost, djelomično zbog razvoja tehnologije, a djelomično i zbog neprestanih (konzumerističkih) podražaja, sastavni dio obiteljskog, ali i društvenog života. Likovi pribjegavaju izbjegavanju razgovora, verbalnim napadima, okrivljavanju i čuvanju tajni, perpetuirajući disfunkcionalne obrasce ponašanja, a samim time i krizu. Manjak roditeljske kompetentnosti, popraćen sukobima oko odgoja, nemogućnosti konstruktivnog rješavanja problema često dovode do katastrofalnih posljedica za djecu, ali i doprinose transgeneracijskom perpetuiranju maladaptivnih obrazaca ponašanja. U odnosima između braće i sestara, roditeljsko favoriziranje doprinosi stvaranju rivalstva između braće i sestara, ali i sveukupnom narušavanju obiteljske homeostaze. Drame također često tematiziraju izvanbračne veze koje dodatno kompliciraju i produbljuju sukobe, a u nekim dramama likovi čak pribjegavaju odlaženju u ekstreme, stoga dolazi do nasilja i (samo)ubojstva. Navedena se problematika može ponovno promatrati kroz prizmu naglašenog individualizma s obzirom na to da se ljubav kao društveni konstrukt često prilagođava aktualnim društvenim, ekonomskim i kulturalnim trendovima, stoga bračni odnosi često bivaju percipirani kao zamjenjivi, a odnosi djecom narušeni uslijed rascjepa između zadovoljavanja individualnih želja i potreba i onih obiteljskih. Odnosi likova u drami prema tipu obitelji te dijadnim i trijadnim odnosima prikazani su i grafički prema govornim područjima.

Nastavljajući se na prethodno istraživačko pitanje odnosa unutar obitelji, dolazi se do zaključka da su likovi u dramama sva tri korpusa mahom pasivni likovi sa subverzivnim odnosom prema krizi. U Bärfussovoj drami *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* pasivnost roditelja ogleda se u tome što ne prijavljuju policiji slučaj seksualnog nasilja nad Dorom, ne educiraju je o osnovama spolnog odgoja, već to prepuštaju liku liječnika koji također iskorištava svoju poziciju moći te je u konačnici kad zatrudni natjeraju na pobačaj, ali i sterilizaciju, pri čemu joj ne objašnjavaju koje posljedice za budućnost ona nosi. U njegovoj drami *Malaga* roditeljska pasivnost podrazumijeva neprihvatanje odgovornosti za dijete kako bi ispunili vlastite želje i potrebe čime maloljetnu kći posredno dovode u životnu opasnost. Pasivnost likova u drami *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* Anje Hilling ogleda se u eskapističkom ponašanju likova roditelja usred smrti sina Zippa. Niti Bruno niti Paula ne dopuštaju samima sebi, ali i jedno drugom, suočiti se s traumom, već odnose s drugim partnerima koriste kao bijeg od stvarnosti. U von Mayenburgovoj drami *Das kalte Kind* pasivnost Silke i Wenera ogleda se u nemogućnosti adresiranja problema vezanih uz smrt, a potencijalno čak i sâmo postojanje, djeteta, što dovodi do toga da Werner antropomorfizira lutku,

dok Silke utjehu traži u Johannu. U slučaju obitelji čiji su članovi Tata, Mama, Lena i Tina pasivnost likova ogleda se u podvrgavanju Majke i Tine očevom autoritetom, a na neki način i Leninom s obzirom na to da se, osim ubacivanjem ponekog sarkastičnog komentara, ne suočava s Ocem. Njezina pasivnost vidljiva je i iz pristajanja na brak s Johannom, što uopće nije željela, ali i njenom nemogućnosti da se izbori sama za sebe i napusti nasilan odnos. U drami Rolanda Schimmelpfenniga *Die Frau von früher* likovi Franka i Claudije krizi uzrokovanoj povratkom Frankove bivše djevojke Romy pristupaju pasivno jer se ne hvataju u koštac s problemom koji bi uz malo truda bio lako rješiv, već se okreću jedno protiv drugog. Pasivnost je vidljiva i u odnosu sa sinom Andijem čije postojanje gotovo u potpunosti ignoriraju. U drami Monike Herceg *Ubij se, tata* pasivnost likova djece u retrospektivnim trenucima dramske radnje posljedica je nejednakog odnosa moći s obzirom na to da se zbog svoje dobi nalaze u nepovoljnom položaju, dok je u odrasloj dobi ta pasivnost vid perpetuiranja transgeneracijskih maladaptivnih obrazaca ponašanja. Lik Majke pasivan je u svojoj podčinjenosti suprugu i nemogućnosti adresiranja problema čak i kad sinovi odrastu. Ivor Martinić u drami *Dobro je dok umiremo po redu* pasivnost likova prikazuje kroz njihovu mogućnost da se maknu dalje od konstatiranja sâmog problema da im je brak propao, a sin odlazi u Ameriku. Slična situacija zamjetna je i u drami *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill u kojoj likovi samo konstatiraju da žele raskid braka, ali uopće ne ulaze u razgovor o problemima koji uzrokuju bračnu krizu. Osim toga, lik Blijedog mladića, sina u prvoj obitelji, nevoljko odlazi u rat, a to priznaje jedino djevojci, pri čemu i dalje konformistički prihvaća zadatak koji mu nameće obitelj. U drami *The Cut* pasivnost likova ogleda se u tome što Paul i Susan ne poduzimaju ništa konstruktivno kako bi razriješili bračnu krizu, već se prepuštaju međusobnom predbacivanju i zamjeranju bez pokušaja izgradnje odnosa, što se posljedično prelijeva i na Paulov odnos sa sinom Stephenom. Drama *born bad* debbie tucker green oslikava pasivne likove koji ne mogu i ne žele priznati da postoji kriza u sustavu obitelji, a čak i kad shvate da postoji, do samog kraja pokušavaju poreći njezino postojanje ili prebaciti odgovornost na lik Dawte. Kao izuzetak od isključivo pasivnog prikazivanja likova mogu se promatrati drame u kojima je većina likova pasivna, dok su tek pojedinci konstruktivno ili destruktivno aktivni. U drami *Freie Sicht* Mariusa von Mayenburga pasivnost je ponovno prisutna kod likova roditelja koji se odbijaju suočiti s 'problemom' koji im predstavlja promjena u ponašanju kćeri, pri čemu im entitet Roja omogućuje sigurnost i na neki ih način 'amnestira' od preuzimanja odgovornosti za dijete. Međutim, može se reći da na samom kraju drame roditelji ipak preuzimaju aktivnu ulogu, no ta se aktivnost može

okarakterizirati kao destruktivna s obzirom na to da njihova aktivnost – prijavljivanje djevojčice policiji – završava smrću djeteta. Drama *Do posljednje kapi krvi* Nine Horvat ukazuje na pasivne pojedince koji se ogledaju u nemogućnosti suočavanja s likom majke Lorene koja biva uzrokom narušenih odnosa u obitelji. Međutim, aktivnost likova javlja se u destruktivnom obliku kad svatko od njih, a kasnije i zajednički, pokušava ubiti majku Lorenu, no na kraju sâmi stradavaju. Sličan pristup vidljiv je i u drami *Mala klaonica nježnosti* Milka Valenta, pri čemu roditelji ne nastoje riješiti niti vlastite bračne probleme niti adresirati narušene odnose s djecom. Međutim, likovi Lamije i Ivana preuzimaju aktivnu ulogu kako bi se pokušali oduprijet bolesnom društvu u kojem moraju živjeti, a čiji pripadnici ne žele biti, pa tako planiraju i provode obrednu smrt, pri čemu Ivan ubija Lamiju usred seksualnog čina, konzumira njezino tijelo i tijelo njihovog nerođenog djeteta te u konačnici počinu samoubojstvo (seppuku). U drami *Ono što nedostaje* Tomislava Zajeca likovi roditelja su pasivni jer niti rješavaju vlastite konflikte koji su doveli do razvoda braka niti konstruktivno pristupaju rješavanju problema sa sinom koji se u potpunosti distancirao od njih. Jedini donekle aktivan lik je David koji se aktivno pokušava izboriti s unutarnjom krizom, no ne u trenutku odvijanja dramske radnje ne ulaže u trud u pokušaj razrješavanja sukoba s vlastitim roditeljima. Drama *Ariel* Marine Carr prvenstveno u prvi plan stavlja pasivnost likova koji se ne mogu suočiti s prošlošću, ali ni s nastalim sukobima, stoga ne poduzimaju ništa kako bi se maknuli s mrtve točke. Jedini konstruktivno aktivan lik je Stephen koji pokušava saslušati i razumjeti svačiju perspektivu i pokušati pozitivno utjecati na unutarobiteljske odnose, no u tome ne uspijeva, stoga se odlučuje udaljiti. Odnosi likova u drami prema obrascima ponašanja i odnosu likova prema krizi prikazani su i grafički prema govornim područjima.

Uzevši u obzir da tek pojedinci preuzimaju aktivnu ulogu, i to većinski destruktivno, ne čudi da ishodi drama većinski završavaju raspadom sustava ili zadržavanja *statusa quo* uz pogoršanje ili budućnost za pojedince. U drami njemačkog govornog područja tri drame završavaju raspadom sustava, odnosno smrću barem jednog lika, a to su Hillingičin *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* u kojem lik djeteta Zippa smrtno stradava, a brak Brune i Paule se raspada, von Mayenburgov *Freie Sicht* zbog smrti djevojčice te *Die Frau von früher* smrtnim stradavanjem sviju likova. U von Mayenburgovoj drami *Das kalte Kind* nijedna od obitelji ne prevladava krizu, već ostaju u disfunkcionalnim odnosima, dok u Bärfussovima dramama bračni odnosi zadržavaju *status quo*, dok do pogoršanja dolazi za likove djece – u *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* za Doru koja zbog sterilizacije biva lišena identiteta potencijalne majke, a u Malagi za djevojčicu koja se nalazi u

životnoj opasnosti. U hrvatskoj su drami prednjači zadržavanje statusa quo, prije svega uz pogoršanje za pojedince, a zatim raspad sustava i zadržavanje statusa quo uz budućnost za pojedince. Raspad sustava prisutan je u dramama *Do posljednje kapi krvi* Nine Horvat i *Mala klaonica nježnosti* Milka Valenta s obzirom na to da prva drama završava smrću svih likova osim majke Lorene, a druga smrću djece Ivana i Lamije. U drami Monike Herceg prisutno je zadržavanje statusa quo jer nitko od likova ne uspijeva nadvladati krizu, dok pogoršanje stanja uzrokuje smrt Najmlađeg sina. Slična je situacija i u drami *Dobro je dok umiremo po redu* Ivora Martinića jer se u odnosu između Janka i Elze ništa ne mijenja, dok Paolov odlazak u Ameriku i zatiranje traga postojanja vlastite obitelji ukazuje na to da se situacija pogoršava. Kao što je već spomenuto, jedino se u Zajecovoj drami *Ono što nedostaje* ukazuje naznaka budućnosti za lik Davida, no stanje u obitelji ostaje nepromijenjeno čime se zadržava status quo. U drami engleskog govornog područja u dramama *Ariel* Marine Carr, zbog smrti članova obitelji i *The Cut* Marka Ravenhilla, zbog raspada bračne zajednice i zatvaranja lika Paula, dolazi do raspada sustava, pri čemu u drami *Ariel* za sina Stephena postoji naznaka budućnosti. U dramama *Ding Dong the Wicked* Caryl Churchill i *born bad* Debbie Tucker Green ishod biva zadržavanje statusa quo, pri čemu u prvoj drami bračni sukobi ostaju neriješeni, dok u drugoj drami obitelj unatoč saznanju o incestuoznim odnosima između Oca i djece ništa ne mijenja. Ishod krize prikazan je grafički prema govornim područjima.

Zaključno se može reći da su likovi u analiziranim dramama pretežno pasivni te imaju subverzivan pristup prema krizi. Pasivnost likova manifestira se na različite načine, poput izbjegavanja sukoba, zanemarivanja odgovornosti i neuspjeha u rješavanju kritičnih pitanja. Roditeljska pasivnost vidljiva je u nekoliko drama, pri čemu roditelji primarno ne ispunjavaju odgovorno svoje uloge, pri čemu zakazuju u odgojnim pitanjima, ali i donose štetne odluke po život vlastite djece. Pasivnost se u nekim dramama prikazuje i kao oblik bijega od stvarnosti, pri čemu likovi imaju tendenciju izbjegavati suočavanje s traumatičnim događajima ili krizama u svojim životima, okrećući se traženju poveznica izvan sustava obitelji ili pribjegavajući eskapizmu. Likovi se nevoljko uključuju u izravno suočavanje s problemom, pri čemu umjesto konstruktivnom dijalogu pribjegavaju okrivljavanju jedni drugih, što dovodi do izostanka rješenja u obiteljskim sukobima. Kad likovi preuzmu aktivnu ulogu, to je često na destruktivan način. Činovi nasilja, (samo)ubojstva ili druge štetne odluke pridonose raspadu obiteljskih sustava. Navedeno se može usporediti s promišljanjem Ericha Fromma (1986e) da društveno-ekonomski sustav utječe na razvoj patogenih karakternih crta koje stvaraju bolesnog pojedinca, odnosno nesretne, usamljene,

zabrinute, utučene, destruktivne i zavisne ljude, ali i bolesno društvo. Ishodi analiziranih drama uglavnom ukazuju na to da dolazi do raspada obitelji, što često uključuje smrt barem jednog lika, ili zadržavanja *statusa quo*, pri čemu izostaje ponovno uspostavljanje obiteljske homeostaze. Pokušaji pozitivne promjene često su uzaludni, a većina likova ostaje pasivna ili perpetuira destruktivne obrasce ponašanja. Autori tematiziranjem mahom subverzivnih ishoda kriza obitelji u dramama ukazuju na brojne probleme koje obitelj doživljava u suvremenom društvu. Prije svega, jasno je da je brak zapravo u krizi, što odražava društvenu sliku brakova koji se sve više raspadaju, ali i koji se sve češće uopće ne sklapaju. Čak i kad ne dolazi do raspada braka, partnerski su odnosi loši, zahlađeni, ne postoje mehanizmi, a najčešće ni želja, za prevladavanjem problema, a u odnosima se sve češće uvode i treće osobe, prije svega kao oblik eskapizma i izbjegavanja suočavanja s postojećim problemima. Takva je slika posljedica rastućeg individualizma u kojem se vlastite želje, potrebe i napredak stavljaju ispred dobrobiti obitelji kao sustava, što je posljedica prevlasti konzumerizma i kapitalizma, zbog čega čak i partneri postaju zamjenjivi. Problematika individualizma vidljiva je i u tematiziranju obitelji u kojima je prisutno samo jedno dijete, što održava i sve drastičniji pad nataliteta u suvremenom društvu. Navedeno se može povezati i s prethodno spomenutim kapitalističko-konzumerističkim stanjem društva s obzirom da se naglasak sve više stavlja na poslovne uspjehe i/ili hedonistički pristup životu, što ostavlja malo prostora i vremena za posvećivanje obitelji. U obiteljima vladaju nekvalitetni odnosi koji su posljedica nezrelih i sebičnih osobnosti pojedinaca, ali i različiti oblici nasilja – emocionalno/psihičko, fizičko ili seksualno nasilju – kako između partnera, tako i nasilja koje roditelji vrše prema djeci. Nesređeni partnerski odnosi preslikavaju se na odnose s djecom, tako da su ona najčešće potlačena i zanemarena, a nerijetko, ako je u obitelji prisutno više djece, okrenuta jedna protiv drugih. Autori također ukazuju na sveprisutni društveni problem neprihvatanja, odnosno marginalizacije drugih i drugačijih, pri čemu se najčešće djeca nalaze u poziciji nemoćnih. Iako je suvremeno društvo neupitno napredovalo u pogledu podizanja kvalitete života, promicanju jednakosti i inkluzije, ono je također narušilo unutarobiteljsku dinamiku zbog straha od propuštanja (*fear of missing out*) koji se očituje u preokupiranosti ostvarivanjem pojedinačnih ciljeva, potreba i želja te stvaranju nerealnih očekivanja oko toga kako bi život trebao izgledati. Iz navedenih razloga sve češće dolazi do nezadovoljstva pojedinaca koji ne znaju uskladiti vlastite i obiteljske potrebe, što dovodi do sukoba, a zbog otuđenosti i nekvalitetne komunikacije sve češće i do problema s odgojem i

problema u bračnim odnosima, što u mnogim slučajevima dovodi do eskalacije sukoba, ali i kraha obitelji.



## 5 ZAKLJUČAK

Od starogrčke tragedije preko Shakespearea do danas, obitelj kao temeljna jedinica društva oduvijek je služila kao okosnica dramskih sukoba. Uzevši u obzir društvenu važnost sustava obitelji u društvu, ne čudi da se ta tendencija nastavlja i u suvremenoj drami, pri čemu se, ona može promatrati kao odraz duha vremena i društvenog konteksta. Kao i u prethodnim književnim razdobljima, može se uočiti da sustav obitelji potresaju krize uzrokovane promjenama u obiteljskoj strukturi, porastom individualizma, nejednakom raspodjelom moći, ostacima patrijarhalnog poretka i nasiljem. Uzevši navedeno u obzir, cilj je ove doktorske disertacije bio na temelju odabranog korpusa drama s njemačkog, hrvatskog i engleskog govornog područja nastalih u prvoj četvrtini 21. stoljeća uočiti i sistematizirati uzroke krize, odnose pogođene krizom, obrasce ponašanja likova i njihove međusobne odnose, kao i odnos prema krizi, te naposljetku i sam ishod krize s ciljem dokazivanja hipoteze da suvremena drama prve četvrtine 21. stoljeća ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji. Hipoteza doktorske disertacije polazila je od hipoteze uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* da suvremena književnost u velikoj mjeri obrađuje motiv krize i pri tome ima dominantno subverzivan odnos prema krizi, odnosno da u većini književnih djela ne dolazi do pozitivnog rješenja ni za sustav, ni za protagonista.

U korpus doktorske disertacije bilo je uključeno ukupno petnaest dramskih tekstova nastalih u periodu od 2000. do 2022. godine. Sukladno istraživanju provedenom u sklopu spomenutog projekta, dalo se primijetiti kako je kriza obitelji u drami njemačkog govornog područja najistaknutija, stoga je za korpus odabrano šest dramskih tekstova: *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003.) i *Malaga* (2012.) Lukasa Bärfussa, *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* (2020.) Anje Hilling, *Das kalte Kind* (2001.) i *Freie Sicht* (2009.) Mariusa von Mayenburga i *Die Frau von früher* (2004.) Rolanda Schimmelpfenniga. Prema istom kriteriju uključeno je pet hrvatskih dramskih tekstova: *Ubij se, tata* (2022.) Monike Herceg, *Do posljednje kapi krvi* (2013.) Nine Horvat, *Dobro je dok umiremo po redu* (2015.) Ivora Martinića, *Mala klaonica nježnosti* (2007.) Milka Valenta i *Ono što nedostaje* (2019.) Tomislava Zajeca. S engleskog govornog područja, u kojem je obiteljska kriza bila sporedna u odnosu na druge vrste krize, bile su odabrane četiri drame: *Ariel* (2002.) Marine Carr, *Ding Dong the Wicked* (2013.) Caryl Churchill, *The Cut* (2006.) Marka Ravenhilla i *born bad* (2003.) debbie tucker green. Pri izboru dramskog korpusa vodilo se računa

o tome da se u korpus uključe etablirani, nagrađivani dramatičari kako bi se dao mogući uvid u dramsko stvaralaštvo potencijalno kanonskih autora, kao i o tome da se u istraživanje uključi recentan istraživački materijal, pri čemu su u korpus uključeni tekstovi koji su prvi puta objavljeni unutar posljednje dvadeset i četiri godine. Osim toga, selekcija korpusa vršila se i na temelju postajanja eksplicitnog dramskog sukoba, kao i postojanja sustava nuklearne obitelji koja je, unatoč sve većem pluralizmu tipova u suvremenom društvu, i dalje dominantan oblik obitelji. Pod pojmom nuklearne obitelji podrazumijevalo se da u dramskim tekstovima budu prisutni likovi roditelja (bračnih partnera) i barem jednog djeteta. Budući da kriza obitelji često sa sobom nosi i krizu samog braka, partneri u trenutku odvijanja dramske radnje nisu nužno morali biti u partnerskom odnosu, odnosno mogli su biti bivši partneri, no preduvjet je bio da budu aktivno prisutni unutar dramskog teksta te da odnosi između bračnih partnera i/ili djece čine okosnicu sukoba.

Istraživanje je bilo usmjereno na kvalitativnu analizu sadržaja, pri čemu se koristio interdisciplinarni pristup koji je obuhvaćao hermeneutičke i komparativne metode analize. Ovaj pristup uključivao je i sociološki pristup, dopunjen perspektivama iz psihologije, filozofije i rodne teorije. Cilj istraživanja bio je utvrditi povezanost društvene stvarnosti s dramskim stvaralaštvom, odnosno koliko su društvene okolnosti utjecale na oblikovanje likova, situacija i sukoba unutar dramskog teksta. Poticaj za korištenje interdisciplinarnog pristupa i sociološke perspektive bile su teorijske poznaje iz povijesti drame koje su ukazale na postojanje korelacije društvene i dramske zbilje. Unutar teorijskog okvira definiran je pojam krize koji se u dramskim tekstovima promatrao kao poremećaj u životu članova sustava obitelji koji je služio kao prekretnica u razvoju događaja i predstavljao izazovno stanje s anticipacijom razrješenja ili katastrofe, odnosno zadržavanja statusa quo. Osim što se nuklearna obitelj promatrala kao sustav čiji su članovi roditelji i barem jedno dijete, ona se također promatrala kroz tumačenja Niklasa Luhmanna i Urieja Bronfenbrennera, pri čemu oba teoretičara ističu podložnost obitelji vanjskim utjecajima.

S ciljem davanja odgovora na prvo istraživačko pitanje – Što je uzrok krize obitelji u drami? – u dramskim su tekstovima identificirani vanjski (utjecaji iz sustava izvan obitelji) i unutarnji (sustav obitelji kao izvor krize) uzroci krize, pri čemu su unutarnji uzroci sistematizirani prema potkategorijama: *sukob svjetonazora*, *dijete kao katalizator krize* i *nasilje*. Kako bi se dobilo odgovor na drugo istraživačko pitanje – Koji se odnosi tematiziraju u drami? – promatralo se izbija li sukob između bračnih partnera, roditelja i djece i/ili braće i sestara, nakon čega su se u sklopu

trećeg istraživačkog pitanja – Kakvi su odnosi likova u djelu? – proučavali elemente (ne)komunikacije, (ne)stabilnosti, (izostanka) zajedništva te prilagodbe i izgradnje, odnosno razdora i razgradnje. Navedeni su se elementi proučavali u kontekstu pojmova funkcionalne i disfunkcionalne obitelji, pri čemu se vršena i dodatna klasifikacija prema tipizaciji obitelji Ane Wagner Jakab, kroz prizmu dijadnih i trijadnih odnosa Josipa Jankovića te niza koncepata o dinamici obitelji Vlaste Štalekar. Četvrto i peto istraživačko pitanje fokusiralo se na obrasce ponašanja likova i njihov odnos prema krizi, pri čemu su se obrasci ponašanja promatrali kroz prizmu konstruktivne ili destruktivne aktivnosti te pasivnosti, a odnos prema krizi kroz afirmativan i subverzivan pristup krizi. Sâm ishod krize u djelu promatran je kroz tri kategorije – zadržavanje *statusa quo*, raspad sustava ili postojanje budućnosti za sustav obitelji.

Rezultati analize drama istraživanih govornih područja dovode do zaključka da postoje sličnosti u tendencijama naglašavanja unutarnjih i vanjskih uzroka krize. Dok se drame na njemačkom i hrvatskom govornom području uglavnom usredotočuju na unutarnje uzroke, drame na engleskom jezičnom području jednako se bave unutarnjim uzrocima i preplitanjem unutarnjih i vanjskih čimbenika, pri čemu se poslovna sfera ističe se kao najčešći vanjski uzrok kriza. Navedeno istovremeno odražava autonomnost obitelji kao zajednice, ali i podložnost vanjskim utjecajima s obzirom na to da se drame mogu promatrati kao odraz promjena u suvremenom društvu gdje izazov usklađivanja privatnog i poslovnog života, napose stavljanja naglaska na produktivnost i napredovanje u karijeri, ostavlja manje prostora za posvećenost obitelji. Drugi je primjetan trend u dramama izražen individualizam, što se može povezati s utjecajem kapitalističkog i konzumerističkog načina života koji naglasak stavlja na zadovoljenje vlastitih želja i potreba. U dramama je navedeni fenomen prikazan kroz sukob svjetonazora, pri čemu likovi često nauštrb sustava obitelji teže individualizmu. Dok s jedne strane postoji pozitivan odmak od tradicije s većom ravnopravnošću rodnih uloga, s druge strane do izražaja dolazi i negativna strana zanemarivanja tradicionalnih vrijednosti, a ona uključuje narušene obiteljske odnose, nedostatak povezanosti među likovima te odsutnost prikaza obitelji kao sigurnog prostora. Nastavno na to, nasilje, posebno emocionalno/psihičko nasilje i bezglasno nasilje koje se manifestira u izostanku ljubavi, pojavljuju se kao najčešći okidači krize obitelji. Iako tematiziranje nasilja u dramama nije ništa novo s obzirom na to da se u povijesti drame može primijetiti tendencija stavljanja naglaska na, posebice fizički, nasilne unutarobiteljske odnose. Međutim, unatoč izostanku eksplicitnog fizičkog nasilja, 'skriveni' oblici nasilja imaju jednako razoran učinak na obiteljsku homeostazu, pri čemu u

dramama nasilje često odražava neravnotežu moći među likovima, pri čemu žene i djece najčešće bivaju žrtve istog, što potencijalno proizlazi iz ukorijenjene patrijarhalne tradicije. Položaj djece kao katalizatora kriza ukazuje na zakazivanje temeljnih funkcija obitelji, posebno odgojnih i socijalizacijskih. Djeca u drami imaju 'tihu' ili čak nevidljivu ulogu, što je posebno izraženo u drami njemačkog govornog područja gdje se likovi gotovo uopće ne pojavljuju u scenama s roditeljima, već bivaju sporadičnim predmetom rasprava. Navedeno može ukazivati na njihovu poziciju nijemih žrtava s obzirom na to da u dramama djeca uvelike trpe nasilje, a često bivaju ili ozlijeđeni ili umiru. U svim je analiziranim dramama narušena obiteljska homeostaza, što ukazuje na nedostatak povezanosti i (kvalitetne) komunikacije, ali i izostanak konstruktivnih pristupa rješavanju sukoba unutar obitelji. Likovi odražavaju krizu povezanosti i komunikacije koja nije prisutna samo u analiziranim tekstovima, već i u društvu gdje je otuđenost pojačana tehnološkim napretkom i konstantnim poticajima potrošačkog društva. Zaključno se može reći da analizirane drame potvrđuju hipotezu da suvremena drama prve četvrtine 21. stoljeća ima pretežno subverzivan pristup krizi s obzirom na to da gotovo svi likovi imaju ili pasivne obrasce ponašanja ili destruktivno aktivne obrasce ponašanje koji odražavaju i na njihov subverzivan pristup krizi. Pasivnost se manifestira na različite načine, poput izbjegavanja sukoba, zanemarivanja odgovornosti i neuspjeha u rješavanju ključnih problema. U pasivnosti prije svega prednjače roditelji koji često ne ispunjavaju odgovorno svoje uloge, pri čemu donose štetne odluke za svoju djecu, ali i za cjelokupni sustav obitelji. Pasivnost likovima također služi kao bijeg od stvarnosti s obzirom na to da se likovi izbjegavaju suočiti s traumatičnim događajima ili krizama, pri čemu poveznice traže izvan obiteljskog sustava ili pribjegavaju drugim oblicima eskapizma. Ishodi analiziranih drama uglavnom ukazuju na raspad obitelji, što često uključuje smrt barem jednog lika, ili zadržavanje *statusa quo* bez ponovne uspostave obiteljske homeostaze. Pokušaji pozitivnih promjena često su uzaludni, a većina likova ostaje pasivna ili perpetuira destruktivne obrasce ponašanja. Zaključno se može reći da ovaj rad otvara brojne mogućnosti za buduća istraživanja s obzirom na to da obitelj u krizi ne prestaje biti inspiracija dramatičara. Samo dio mogućnosti koje ovo istraživanje otvara jest usporedba kriza koje potresaju nuklearnu obitelj s onima koje potresaju alternativne oblike obitelji, detaljnije istraživanje pozicije djeteta kao 'drugog', povezanosti spola i odnosa moći, ali i istraživanja krize komunikacije i povezanosti kao uzroka krize obitelji.

## POPIS LITERATURE

- Abercrombie, N., Hill, S. i Turner, B. S. (2008). *Rječnik sociologije*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Abram, N. (2014). Staging the unsayable: debbie tucker green's political theatre. *Journal of Contemporary Drama in*, 2 (12), str. 113-130. doi:<https://doi.org/10.1515/jcde-2014-0009>
- Akbar, Arifa (28. listopada 2018). *The Guardian*. Preuzeto 13. siječnja 2024 iz <https://www.theguardian.com/stage/2018/oct/28/meet-the-cast-of-debbie-tucker-greens-ear-for-eye-whats-on-stage-needs-to-reflect-life>
- Angelaki, V. (2017). *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain: Staging Crisis*. London: Bloomsbury Publishing.
- Anić, V. (1991). *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
- Babbage, F. (2011). *Modern and Contemporary Drama by Women*. Manchester: Manchester University Press.
- Bähr, C. (2014). *Der flexible Mensch auf der Bühne: Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Bainbridge, J. (1. studeni 2012). *Wales Arts Review: A Window on the Arts of Wales*. Preuzeto 23. listopad 2023 iz <https://www.walesartsreview.org/ding-dong-the-wicked/>
- Barelds, D. P. i Barelds-Dijkstra, P. (2007). Relations between different types of jealousy and self and partner perceptions of relationship quality. *Clinical Psychology & Psychotherapy*, 14(3), str. 176-188. doi:<https://doi.org/10.1002/cpp.532>
- Bärfuss, L. (2012). *Malaga*. Köln: Hartmann & Stauffacher.
- Bärfuss, L. (2015). *Meienbergs Tod, Die sexuellen Neurosen unserer Eltern, Der Bus: Stücke*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Batušić, N. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Billington, M. (5. listopad 2012). *The Guardian*. Preuzeto 23. listopad 2023 iz <https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/05/ding-dong-the-wicked-review>

- Böhnisch, T., Maihofer, A. i Wolf, A. (2001). Wandel der Familie. Literaturstudie (Edition Arbeitspapier, 48). Düsseldorf: Hans Böckler Stiftung. Mitbestimmungs-, Forschungs- und Studienförderwerk des DGB.
- Bratković, D. (2011). *Podrška osobama s intelektualnim i drugim razvojnim teškoćama u ostvarivanju partnerskih odnosa, roditeljstva i drugih prava na području spolnosti*. Zagreb: Ministarstvo obitelji, branitelja i međugeneracijske solidarnosti.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Britvić, D. (2010). Obitelj i stres. *Medicina Fluminensis*, vol. 46, br. 3, str. 267-272. Dohvaćeno iz <https://hrcak.srce.hr/59250>
- Bronfenbrenner, U. (1979). *The Ecology of Human Development: Experiments by nature and design*. London: Harvard University Press.
- Bryant, J. (2007). Drama Theory: Dispelling the Myths. *The Journal of the Operational Research Society, Special Issue: Problem Structuring Methods II* Vol. 58, No. 5., str. 602-613.
- Bulić, D., Joković Oreb, I. i Nikolić, B. (2012). Angažman majki djece s teškoćama u razvoju u aktivnostima svakodnevnog života. *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja*, Vol. 48 No. 2, str. 1-12.
- Bussmann, KD. (2007). Gewalt in der Familie. U: Ecarius, J. (ur.) *Handbuch Familie*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. [https://doi.org/10.1007/978-3-531-90675-1\\_33](https://doi.org/10.1007/978-3-531-90675-1_33)
- Butler, J. (2000). *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Carr, M. (2002). *Ariel*. Oldcastle: Gallery Press.
- Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (1987). *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Churchill, C. (2019). *Plays 5*. London: Nick Hern Books.
- Culpeper, J., Short, M. i Verdonk, P. (1998). *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*. Oxfordshire: Routledge.

- Čale Feldman, L. (1997). Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo? U B. Hećimović i B. Senker (Ur.), *Krležini dani u Osijeku 1995., Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, druga knjiga* (str. 171-181). Osijek, Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU u Zagrebu.
- Čudina-Obradović, M. i Obradović J. (2006.) *Psihologija braka i obitelji*. Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga
- Dattilio, F. M. i Freeman, A. (2011). *Kognitivno-bihevioralne strategije u kriznim intervencijama*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Davison, G. C. i Neale, J. M. (1999). *Psihologija abnormalnog doživljavanja i ponašanja*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- de Beauvoir, S. (2016). *Drugi spol*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Dettling, W. (1995). Krise der Familie - Krise der Gesellschaft. *Gewerkschaftliche Monatshefte* 3, str. 129-142.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. London: The Athlone Press.
- Diamond, J. (2019). *Upheaval: Turning Points for Nations in Crisis*. New York, Boston, London: Little, Brown and Company.
- Duden. (2023). Dohvaćeno iz <https://www.duden.de/rechtschreibung/Krise>
- Dugandžija, M. (23. rujna 2018). *Jutarnji list*. Preuzeto 23. rujna 2023 iz <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/nemam-vam-ja-bogzna-koliko-velik-ud-gospodo-ali-moj-eros-nije-prosjecan-hej-baby-kad-vas-j-ja-vas-stvarno-j-7861188>
- Escarpit, R. (1971). *Sociology of Literature*. London: Frank Cass and Company Limited.
- Filipović, V. (1984). *Filozofijski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge.
- Flax, J. (1985). Mother-Daughter Relationships: Psychodynamics, Politics, and Philosophy. *The Scholar & Feminist XXX: Past Controversies, Present Challenges, Future Feminists* 3.3.

- Forde, C. (2007). *Feminist Utopianism & Education: Educating for the Good Society*. . Leiden: Brill Academic Pub.
- Fragkou, M. (2012). Precarious Subjects: Ethics of Witnessing and Responsibility in the Plays of debbie tucker green. *Performing Ethos 3.1.*, str. 23-39.
- Freud, S. (2016). *Three Essays on the Theory of Sexuality* . London: Verso Books.
- Fromm, E. (1986a). *Anatomija ljudske destruktivnosti II*. Zagreb: Naprijed / Nolit.
- Fromm, E. (1986b). *Autoritet i porodica*. Zagreb: Naprijed / Nolit.
- Fromm, E. (1986c). *Bekstvo od slobode*. Zagreb: Naprijed / Nolit.
- Fromm, E. (1986d). *Čovjek za sebe*. Zagreb: Naprijed / Nolit.
- Fromm, E. (1986e). *Imati ili biti*. Zagreb: Naprijed / Nolit.
- Fromm, E. (1986f). *Umijeće ljubavi*. Zagreb: Naprijed / Nolit.
- Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fulgosi, A. (1987). *Psihologija ličnosti: Teorija i istraživanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Gayret, Gökçenaz (2023). Silence of Bystanders as the Accomplice of Domestic Violence: Dirty Butterfly and Born Bad by Debbie Tucker Green. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 6(12), str. 351-360.
- Gibson, B. (n.d.). *Britannica*. Dohvaćeno iz <https://www.britannica.com/topic/systems-theory>  
-- <https://www.britannica.com/topic/seppuku>
- Gloger-Tippelt, G. (2007). Eltern-Kind-und Geschwisterbeziehung. U: Ecarius, J. (ur.) *Handbuch Familie*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. [https://doi.org/10.1007/978-3-531-90675-1\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-531-90675-1_9)
- Griswold, W. (1981). American Character and the American Novel: An Expansion of Reflection Theory in the Sociology of Literature. *American Journal of Sociology*, 86(4), 740–765. <http://www.jstor.org/stable/2778341>
- Grlić, D. (1982). *Leksikon filozofa*. Zagreb: Naprijed.



- Gyuris, P., Kozma, L., Kisander, Z., L. A., Ferencz, T. i Kocsor, F. (2020). Sibling Relations in Patchwork Families: Co-residence Is More Influential Than Genetic Relatedness. *Frontiers in Psychology*, vol. 11, str. 1-11. doi:doi: 10.3389/fpsyg.2020.00993. PMID: 32581916; PMCID: PMC7296113
- Halder, A. (2002). *Filozofijski rječnik*. Zagreb: Naklada Jurčić.
- Haralambos, M. i Holborn, M. (2002). *Sociologija: Teme i perspektive*. Zagreb: Golden Marketing.
- Hegel, G. W. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. New York: Oxford University Press.
- Hegtvedt, K. A. (1991). Teaching Sociology of Literature through Literature. *Teaching Sociology*, 19(1), 1–12. <https://doi.org/10.2307/1317567>
- Hentschel, T., Heilman, M. E. i Peus, C. V. (2019). The multiple dimensions of gender stereotypes: A current look at men's and women's characterizations of others and themselves. *Frontiers in Psychology*, Vol. 10. doi:10.3389/fpsyg.2019.00011
- Herceg, M. (2022). *Ubij se, tata*. Zaprešić: Fraktura.
- Heusner Lojek, H. (2011). *The Spaces of Irish Drama: Stage and Place in Contemporary Plays*. New York: Palgrave Macmillan.
- Highet, G. (1949). The Reinterpretation of the Myths. *The Virginia Quarterly Review*, 25(1), str. 99-15. Dohvaćeno iz <http://www.jstor.org/stable/26439508>
- Hilling, A. (2020). *Monsoon: Ein Stück in fünf Akten*. Berlin: Felix Bloch Erben.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*. Simon & Schuster, New York.
- Holdsworth, N. i Luckhurst, M. (2008). *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hondrich, K.O i Schumacher, J. (1988). *Krise der Leistungsgesellschaft? Empirische Analysen zum Engagement in der Arbeit, Familie und Politik*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Hromadžić, H. i Damčević, K. (2015). Bračna zajednica u uvjetima kapitalističke komodifikacije i ideologije konzumerizma. *Socijalna ekologija*, 24 (1), str. 23-39. doi:<https://doi.org/10.17234/SocEkol.24.1.2>

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (n.d.). Dohvaćeno iz <https://www.enciklopedija.hr/clanak/34066>

--- <https://www.enciklopedija.hr/clanak/obitelj>

--- <https://www.enciklopedija.hr/clanak/sustav>

--- <https://www.enciklopedija.hr/clanak/teorija-sustava>

Hrvatski jezični portal. (n.d.). Dohvaćeno iz [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=elhjURg%3D&keyword=kriza](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elhjURg%3D&keyword=kriza)

--- [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=d1lkWxc%3D&keyword=sustav](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1lkWxc%3D&keyword=sustav)

Ivanović, V. (2014). Pojam krize: konceptualni i metodologijski aspekti. *Međunarodne studije*, god. 14, br. 2, str. 9-29.

Janković, J. (1994). Obitelj – društvo – obitelj. *Revija za socijalnu politiku*, vol. 1, br. 3, str. 277-282. doi:<https://doi.org/10.3935/rsp.v1i3.585>

Janković, J. (1996). *Pristupanje obitelji*. Zagreb: Alinea.

Janković, J. (2004). *Pristupanje obitelji - sustavni pristup*. Zagreb: Alinea.

Janković, J. (2008). *Obitelj u fokusu*. Zagreb: etcetera d.o.o.

Janković, J., Blažeka, S. i Rambousek, M. (1997). Analiza strukture uloga u obiteljima studenata socijalnog rada. *Ljetopis socijalnog rada*, 4 (1), str. 93-108. Dohvaćeno iz <https://hrcak.srce.hr/198454>

Jones, J. (1980). *On Aristotle and Greek tragedy*. Stanford: Stanford University Press.

Jurčević Lozančić, A. (2012). Redefining the Educational Role of the Family. *Croatian Journal of Education*, vol. 13, str. 122-150.

Kandel, I. i Merrick, J. (2003). The Birth of a Child with Disability. Coping by Parents and Siblings. *The Scientific World Journal*, str. 741-750.

- Kanz, C. i Anz, T. (2000). Family and Gender Roles in Modern German Literary History: Questions, Research Results and Perspectives for Study, Part 1. *Jahrbuch für internationale Germanistik*, vol. 32, no. 1, str. 19-44.
- Keresteš, G. (2002). *Dječje agresivno i prosocijalno ponašanje u kontekstu rata*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Kešetović, Ž. i Toth, I. (2012). *Problemi kriznog menadžmenta*. Velika Gorica: Veleučilište Velika Gorica.
- Kite, M. E., Deaux, K. i Haines, E. L. (2008). Gender stereotypes. *Psychology of women: A handbook of issues and theories*, str. 205–236.
- Klaić, B. (2007). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Klarin, M. (2006). *Razvoj djece u socijalnom kontekstu (roditelji, vršnjaci, učitelji, kontekst razvoja djeteta)*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Kloc, F. (1995.) *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis.
- Kovačec, A. (1996). *Hrvatski opći leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kregar, J. (1994). Promjene u strukturi obiteljskih zajednica. *Revija za socijalnu politiku*, vol. 1, br. 3, str. 211-224. doi:<https://doi.org/10.3935/rsp.v1i3.578>
- Kristeva, J. (1989). *Moći užasa: ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.
- Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, str. 369-381. Dohvaćeno iz <https://www.jstor.org/stable/40878163>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.
- Lederer, A. (2004). *Vrijeme osobne povijesti: Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Oxford: Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre*. Oxford: Routledge.

- Leutar, Z. i Oršulić, V. (2015). Povezanost socijalne podrške i nekih aspekata roditeljstva u obiteljima s djecom s teškoćama u razvoju. *Revija za socijalnu politiku*, Vol. 22 No. 2, str. 153-176.
- Llewellyn-Jones, M. (2002). *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*. Bristol: Intellect Books.
- Ljubetić, M. (2007). *Biti kompetentan roditelji*. Zagreb: Mali profesor
- Lozina, D. (1994). Teorija sustava kao instrument društvene analize. *Društvena istraživanja : časopis za opća društvena pitanja*, Vol. 3 No. 6 (14), str. 671-684.
- Luhmann, N. (1992). *Legitimacija kroz procedu*. Zagreb: Naprijed.
- Luhmann, N. (1996). *Ljubav kao pasija*. Zagreb: Naklada MD.
- Luhmann, N. (1997). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (2011). *Društvo društva I*. Zagreb: Naklada Breza.
- Ljubić, L. (2015). Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami. U B. Hećimović (Ur.), *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* (str. 162-168). Zagreb, Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU).
- Maleš, D. (2012). Pojam krize: konceptualni i metodologijski aspekti. *Dijete, vrtić, obitelj: Časopis za odgoj i naobrazbu predškolske djece namijenjen stručnjacima i roditeljima*, vol. 18, br. 67 (1), str. 13-15.
- Markantonatos, A. i Zimmermann, B. (2012). *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin: De Gruyter.
- Martinić, I. (2016). Dobro je dok umiremo po redu. *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XIX, No. 67/68, str. 130-151.
- McIntyre, K. (1981). Role of mothers in father-daughter incest: a feminist analysis. *Social Work*, 26(6), str. 462-466. <http://www.jstor.org/stable/23711517>
- McDermott, E. A. (2010). *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*. Pennsylvania: Penn State Press.

- McGowan, M. (1990). Past, Present and Future: Myth in Three West German Dramas of the 1980s. *German Life and Letters*, vol. 43 (3). doi:<https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1990.tb00656.x>
- Merriam Webster. (2023). Dohvaćeno iz <https://www.merriam-webster.com/dictionary/crisis>
- Middeke, M. i Schnierer, P. P. (2010). *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*. London: Methuen Drama.
- Middeke, M., Schnierer, P. P. i Sierz, A. (2011). *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Methuen Drama.
- Miklobušec, V. (1983). Obitelj i kriza njezine edukativno-socijalne funkcije. *Obnovljeni Život*, vol. 38., br. 2., str. 132-146. Dohvaćeno iz <https://hrcak.srce.hr/54665>
- Moore, Henrietta. (1994). Is There a Crisis in the Family?. *Occasional paper (UN Research Institute for Social Development). World Summit for Social Development*. Geneva: United Nations - Research Institute of Social Development
- Murdock, G. P. (1965). *Social Structure*. New York: The Macmillan Company.
- Nešić, Marija B. (2019). This is Hell Nor Am I Out of It: Ravenhill's Plays *The Experiment* and *The Cut*. *Philologia Mediana*, vol. 11, br. 11., str. 405-419. doi: <https://doi.org/10.46630/phm.11.2019.26>
- Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*. New York: Random House.
- Nietzsche, F. (2002). *Beyond Good and Evil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nikčević, S. (2009). *Nova europska drama ili velika obmana 2 (drugo, dopunjeno i prošireno izdanje)*. Zagreb: Leykam international.
- Novak, S. (2013). Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću. Doktorska disertacija. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet. Dohvaćeno iz <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:390427>
- Novak, S. (2015). Odras suvremene obitelji kroz prizmu antike u dramama Marijana Matkovića: Heraklo, Prometej i Trojom uklete. U B. Hećimović (Ur.), *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* (str. 84-98). Zagreb, Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU).

- Novak, S. (2016). Das wiederkehrende Motiv der Angst in Marius von Mayenburgs Stücken „Der Hund, die Nacht und das Messer“, „Perplex“ und „Freie Sicht“. *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, 2016 (2017), str. 37-55.
- Novak, S. et al. (2021). D1. povezano s 03. Izrađeno izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim 2000.-2005. godine. URL: <https://puh.srce.hr/s/45G4epN7Rqrj8fL>
- Novak, S. et al. (2023). D1. povezano s 03. Izrađeno izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim 2000.-2015. godine. URL: <https://puh.srce.hr/s/iKDHDLLLeE2XewKJ>
- Novak, S. i Žeravica, K. (2023). *Dramski i kazališni krajolik njemačkog govornog područja na početku 21. stoljeća*. Osijek: Filozofski fakultet.
- O'Brien, C. (2021). *Masculinities and Manhood in Contemporary Irish Drama: Acting the Man*. London: Palgrave Macmillan.
- Osmanagić Bedenik, N. (2007). *Kriza kao šansa - Kroz poslovnu krizu do poslovnog uspjeha*. Zagreb: Školska knjiga.
- Oxford Learner's Dictionaries*. (2023). Dohvaćeno iz [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/crisis](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/crisis)
- Ožegović, N. (15. prosinac 2017). *Tportal*. Preuzeto 18. rujan 2023 iz <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/tomislav-zajec-nakon-iznimnog-uspjeha-crne-mati-najavljuje-novu-predstavu-trazimo-odgovor-na-rigidno-definiranje-obitelji-foto-20171214/print>
- Parsons, T. (1991). *Društva*. Zagreb: Biblioteka August Cesarec.
- Parsons, T. i Bales, R. F. (1955). *Family, Socialization and Interaction Process*. Illinois: The Free Press.
- Pašalić Kreso, A. (2004). *Koordinate obiteljskog odgoja: prilog sistematskom pristupu razumjevanja obitelji i obiteljskog odgoja*. Sarajevo: Jež.
- Patterson, C. B. (1998). *The Family in Greek History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pavela, I. i Šimić, N. (2012). Razlike u ljubomori između muškaraca i žena: provjera evolucijske hipoteze i hipoteze uvjerenja. *Psihologijske teme, Vol. 21 No. 1*.

- Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Petre, F. i Škreb, Z. (1969). *Uvod u književnost*. Zagreb: Znanje.
- Petrović-Ziemer, L. (2016). Familial Love Discourses in Contemporary German-Language Drama and Theater. *Primerjalna Književnost*, str. 105-122.
- Pfister, M. (1998). *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Pregrad, J. (2002). Obiteljska psihoterapija. U: M. Biro i W. Butollo, *Klinička psihologija* (str. 334-348). München: Katedra za Kliničku psihologiju Ludwig Maximilians Universität.
- Rafolt, L. (2007). *Odbrojavanje: Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet u Zagrebu.
- Rebellato, D. (2020, May 7). [https://www.youtube.com/watch?v=At-JNuET0dA&ab\\_channel=DanRebellato](https://www.youtube.com/watch?v=At-JNuET0dA&ab_channel=DanRebellato) [Video]. YouTube., [https://www.youtube.com/watch?v=At-JNuET0dA&ab\\_channel=DanRebellato](https://www.youtube.com/watch?v=At-JNuET0dA&ab_channel=DanRebellato)
- Ravenhill, M. (2014). *Plays 2*. London: Methuen Drama.
- Rees, C. (2017). *Adaptation and Nation: Theatrical Contexts for Contemporary English and Irish Drama*. Basingstoke: Palgrave.
- Rodrigues Carrasco de Mesquita, Z., (2010). Violence and Hope in Ariel, by Marina Carr. U: Ilha do Desterro, *A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, (58), str. 289-308.
- Rubinsky, V. (2018). Bringing up the Green-Eyed Monster: Conceptualizing and Communicating Jealousy with a Partner Who Has Other Partners. *The Qualitative Report*, 23(6), str. 1441-1455. doi:<https://doi.org/10.46743/2160-3715/2018.3297>
- Ruthe, R. (1991). *Familie - Oase oder Chaos. Wege aus der Familienkrise*. Moers: Brendow.
- Saporiti, S. (2013). *Myth as Symbol: A Psychoanalytic Study in Contemporary German Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sartre, J.-P. (2006). *Bitak i ništo (sv. I) - Ogled o fenomenološkoj ontologiji*. Zagreb: Demetra.

- Schimmelpfenning, R. (2004). *Die Frau von früher: Stücke 1994-2004*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Schneider, W. (1994.) *Streitende Liebe: Zur Soziologie familialer Konflikte*. Opladen: Leske + Budrich
- Schweitzer, J. i Weber, G. (1985). Scheidung als Familienkrise und klinisches Problem - Ein Überblick über die neuere nordamerikanische Literatur. *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie* 34, str. 44-49.
- Senker, B. (1996). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Senker, B. (2001). *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. dio, 1941-1995*. Zagreb: Disput.
- Senker, B. (2011). *Teatrološki fragmenti*. Zagreb: Disput.
- Senker, B. (2019). *S obiju strana rampe: Ogledi o hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Leykam international.
- Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- Sierz, A. (2011). *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. London: Methuen Drama.
- Sierz, A. (2013). *The Theatre of Martin Crimp*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Sierz, A. (2021). *Good Nights Out: A History of Popular British Theatre Since the Second World War*. London, New York: Bloomsbury Publishing.
- Solar, M. (1976). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Sorum, C. E. (1982). The Family in Sophocles' "Antigone" and "Electra". *The Classical World*, Vol. 75, No. 4, str. 201-211.
- Sproston, K. i Bhui, K. (2002). Coping mechanisms. U W. O'Connor i J. Nazroo, *Ethnic Differences in the Context and Experience of Psychiatric Illness: A Qualitative Study* (str. 41-50). London: The Stationery Office.
- Stanislavski, C. (1968). *Building A Character*. London: Methuen.



- Stevković, L. (2022). Žrtva ili počinitelj: viktimizacija obiteljskim nasiljem kao prediktor nasilnoga ponašanja maloljetnika prema članovima obitelji. *Društvena istraživanja : časopis za opća društvena pitanja*, Vol. 31, No. 4, str. 619-638. doi:<https://doi.org/10.5559/di.31.4.03>
- Stupin, T. (2015). Fenomen majke i supruge u Kamovljevoj i Krležinoj Drami. U B. Hećimović (Ur.), *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* (str. 52-63). Zagreb, Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU).
- Stylan, J. L. (1965). *The Dramatic Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szondi, P. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Štalekar, V. (2010). Dinamika obitelji i prvi teorijski koncepti. *Medicina Fluminensis*, vol. 46, br. 3, str. 242-246. Dohvaćeno iz <https://hrcak.srce.hr/59246>
- Švacov, V. (2018). *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
- Trojan, I. (2015). Secesija od obitelji u hrvatskoj drami moderne. U B. Hećimović (Ur.), *Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu* (str. 45-51). Zagreb, Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU).
- Trut, V. (2016). Nasilje u obiteljima i bliskim odnosima vojnika i vojnih veterana: čimbenici rizika i mogućnosti preventivnog djelovanja. *Ljetopis socijalnog rada*, Vol. 23, No. 2, doi:<https://doi.org/10.3935/ljsr.v23i2.105>
- tucker green, d. (2016). *plays: one*. London: Nick Hern Books.
- Valent, M. (2009). Kaos: dramska trilogija. *Etna - Elektronički časopis za satiru*, br. 86.
- Virant, Š. (2004). *Redramatisierter Eros: zur Dramatik der 1990er Jahre*. Münster: LIT Verlag .
- Visković, V. (1996). Izazovi pred mladom hrvatskom dramom. U B. Hećimović i B. Senker (Ur.), *Krležini dani u Osijeku 1995., Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, prva knjiga*. Osijek, Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU u Zagrebu.
- von Mayenburg, M. (2002). *Das kalte Kind, Haarman*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

- von Mayenburg, M. (2011). *Freie Sicht / Der Hund, die Nacht und das Messer / Der Stein / Perplex: Stücke*. Berlin: henschel SCHAUSPIEL.
- Vukasović, A. (1994). Obnova obitelji – temelj hrvatskog napretka. *Revija za socijalnu politiku*, vol. 1, br. 4, str. 365-374. doi:<https://doi.org/10.3935/rsp.v1i4.564>
- Wagner Jakab, A. (2008). Obitelj - sustav dinamičnih odnosa u interakciji. *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja*, vol. 44, br. 2, str. 119-128.
- Weber-Kapusta, D. (2014). *Dijalektika identiteta: Hrvatsko i njemačko dramsko pismo između postsocijalizma i multikulturalizma*. Zagreb: Leykam international.
- Wells, S. (1970). *Literature and Drama: With Special Reference to Shakespeare and His Contemporaries*. London: Routledge.
- Wilson Schaef, A. (2006). *Biti žena - patrijarhalni obrasci u ženskoj svakodnevnici*. Zagreb: Planetopija.
- Young, B. W. (2009). *Family Life in the Age of Shakespeare*. Westport, Connecticut : Greenwood Publishing Group.
- Zajec, T. (2019). *Mala Moskva, Ono što nedostaje*. Zagreb: Biblioteka Mansioni.
- Zamarovský, V. (1973). *Junaci antičkih mitova: Leksikon grčke i rimske mitologije*. Zagreb: Školska knjiga.
- Zlatar, A. (1996). Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami. U B. Hećimović i B. Senker (Ur.), *Krležini dani u Osijeku 1995., Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, prva knjiga* (str. 127-132). Zagreb, Osijek: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU u Zagrebu.
- Zuppa, V. (1995). *Uvod u dramatologiju*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Žilić, M. i Janković, J. (2016). Nasilje. *Socijalne teme*, 1 (3), 67-87. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/176988>

## SAŽETAK

U društvu koje prolazi neprestane promjene, način na koji su obiteljske krize prikazane u suvremenoj drami postaju svojevrsni odraz ljudskog iskustva i ogledalo koje zrcali društveni kontekst. Uzevši u obzir promjene društvenih normi i vrijednosti, dramatičari u središte stavljaju istraživanje kriza koje potresaju sustav obitelji i utječu na unutarobiteljske odnose. Ova se doktorska disertacija bavi krizom obitelji u njemačkoj, hrvatskoj i engleskoj drami prve četvrtine 21. stoljeća, polazeći od hipoteze da suvremena drama prve četvrtine 21. stoljeća ima dominantno subverzivan odnos prema krizi obitelji. Sam korpus disertacije čini petnaest drama etabliranih, nagrađivanih autora koje su prvi puta objavljene u periodu između 2000. i 2022. godine i u središte dramske radnje stavljaju nuklearnu obitelj kao, i dalje, dominantan oblik obitelji. U korpus rada uključeno je šest drama njemačkog govornog područja: *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003.) i *Malaga* (2012.) Lukasa Bärfussa, *Monsun: Ein Stück in fünf Akten* (2020.) Anje Hilling, *Das kalte Kind* (2001.) i *Freie Sicht* (2009.) Mariusa von Mayenburga i *Die Frau von früher* (2004.) Rolanda Schimmelpfenniga; pet hrvatskih drama: *Ubij se, tata* (2022.) Monike Herceg, *Do posljednje kapi krvi* (2013.) Nine Horvat, *Dobro je dok umiremo po redu* (2015.) Ivora Martinića, *Mala klaonica nježnosti* (2007.) Milka Valenta i *Ono što nedostaje* (2019.) Tomislava Zajeca; i četiri drame engleskog govornog područja: *Ariel* (2002.) Marine Carr, *Ding Dong the Wicked* (2013.) Caryl Churchill, *The Cut* (2006.) Marka Ravenhilla i *born bad* (2003.) debbie tucker green. Cilj je rada uočiti i sistematizirati uzroke krize, odnose pogođene krizom, obrasce ponašanja likova i njihove međusobne odnose, kao i odnos prema krizi, te naposljetku i sam ishod krize, služeći se prije svega interdisciplinarnim pristupu koji primarno uključuje hermeneutičke i komparativne metode analize te sociološki pristup dopunjen istraživanjima iz područja psihologije, filozofije i rodnih teorija. Interdisciplinarni pristup omogućuje utvrđivanje toga koliko društvena zbilja korelira s dramskim stvaralaštvom, odnosno utječu li, i u kojoj mjeri, društvene okolnosti na oblikovanje samih dramskih likova te dramskih situacija i sukoba.

**Ključne riječi:** suvremena drama, kriza, obiteljska kriza, sustav, obitelj

## ABSTRACT

In a society undergoing constant changes, the way family crises are portrayed in contemporary drama becomes a kind of reflection of the human experience and a mirror that reflects the social context. Taking into account the changes in social norms and values, playwrights focus on exploring the crises that shake the family system and impact intrafamily relationships. This doctoral dissertation examines family crises in German, Croatian, and English drama of the first quarter of the 21st century, starting from the hypothesis that contemporary drama in the first quarter of the 21st century has a predominantly subversive attitude towards the family crisis. The dissertation corpus consists of fifteen plays by established, award-winning authors, first published between 2000 and 2022, placing the nuclear family at the center of the dramatic action as the still dominant form of family. The corpus includes six plays from the German-speaking area: Lukas Bärfuss' *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003) and *Malaga* (2012), Anja Hilling's *Monsoon: Ein Stück in fünf Akten* (2020), Marius von Mayenburg's *Das kalte Kind* (2001) and *Freie Sicht* (2009) and Roland Schimmelpfennig's *Die Frau von früher* (2004.); five Croatian plays: Monika Herceg's *Ubij se, tata* (2022), Nina Horvat's *Do posljednje kapi krvi* (2013), Ivor Martinić's *Dobro je dok umiremo po redu* (2015), Milko Valent's *Mala klaonica nježnosti* (2007) and Tomislav Zajec's *Ono što nedostaje* (2019); four plays from the English-speaking area: Marina Carr's *Ariel* (2002), Caryl Churchill's *Ding Dong the Wicked* (2013), Mark Ravenhill's *The Cut* (2006) and Debbie Tucker Green's *Born Bad* (2003). The selection of the dramatic corpus took into account the inclusion of established and award-winning playwrights to provide insight into the dramatic oeuvre of potentially canonical authors. Additionally, recent research materials were incorporated into the study, including texts first published within the last twenty-four years. The corpus selection was guided by the explicit presence of dramatic conflict and the existence of the nuclear family system, which, despite the increasing pluralism of family types in contemporary society, remains a dominant form of family. The nuclear family was defined as having characters portraying parents (marital partners) and at least one child within dramatic texts.

The aim of this doctoral dissertation is to observe and systematize the causes of the crisis, relationships affected by the crisis, patterns of character behaviour and their interpersonal dynamics, as well as the attitude towards the crisis, and ultimately, the outcome of the crisis. This is primarily achieved through an interdisciplinary approach that involves hermeneutic and

comparative methods of analysis, as well as a sociological approach supported by research from the fields of psychology, philosophy, and gender theories. The interdisciplinary approach enables the determination of how much social reality correlates with dramatic creation, namely whether and to what extent social circumstances influence the shaping of dramatic characters and situations, and conflicts. The concept of crisis was defined within the theoretical framework and observed in dramatic texts as a disturbance in the lives of family system members, serving as a turning point in the development of events. The crisis represented a challenging state with an anticipation of resolution or catastrophe, namely the maintenance of the *status quo*. The nuclear family, comprising parents and at least one child, was viewed through the interpretations of Niklas Luhmann and Urie Bronfenbrenner, both theorists emphasizing the susceptibility of families to external influences.

Addressing the first research question – What is the cause of the family crisis in drama? – the study identified external (influences from systems outside the family) and internal (the family system as the source of crisis) causes, with internal causes systematized into subcategories: conflicts of worldviews, the child as a catalyst for crisis, and violence. The second research question – What relationships are thematized in drama? – focused on whether conflicts arose between marital partners, parents and children, and/or siblings. The third research question – What are the relationships between characters in the work? – examined elements of (non)communication, (un)stability, (absence of) unity, and adaptation and construction, or discord and disintegration. These elements were studied in the context of concepts such as functional and dysfunctional families, further classified according to the typology of families by Ana Wagner Jakab, the perspectives of diadic and triadic relationships by Josip Janković, and various concepts of family dynamics by Vlasta Štalekar. The fourth and fifth research questions focused on the behaviour patterns of characters and their relationship to the crisis. Behaviour patterns were observed through the lens of constructive or destructive activities and passivity, while the approach to the crisis was examined in terms of affirmative and subversive attitudes. The outcome of the crisis in the work was observed through three categories – maintaining the *status quo*, disintegration of the family system, or the existence of a future for the family system. The results of the analysis led to the conclusion that there are similarities in emphasizing internal and external causes of crises. While plays in German and Croatian mostly focus on internal causes, plays in English equally address internal causes and the interplay of internal and external factors, with the business sphere

highlighted as the most common external cause of crises. This simultaneous reflection underscores the autonomy of the family as a community but also its susceptibility to external influences, considering that plays can be seen as a reflection of changes in contemporary society. The challenge of balancing private and professional life, particularly emphasizing productivity and career advancement, leaves less room for family commitment. Another notable trend in plays is the expression of individualism, which can be linked to the influence of a capitalist and consumerist way of life that emphasizes the fulfilment of personal desires and needs. The plays depict this phenomenon through conflicts of worldviews, where characters often lean towards individualism at the expense of the family system. While there is a positive departure from tradition with greater gender equality, the negative aspect of neglecting traditional values comes to the forefront, involving disrupted family relationships, lack of connection among characters, and the absence of portraying the family as a secure space. Furthermore, violence, especially emotional/psychological and silent violence manifested in the absence of love, emerges as the most common trigger for family crises. Although the dramatization of violence is not new in drama history, with a historical tendency to emphasize physically violent intrafamily relationships, hidden forms of violence have an equally destructive effect on family homeostasis. In plays, violence often reflects an imbalance of power among characters, with women and children most frequently becoming victims, potentially rooted in entrenched patriarchal traditions. The position of children as catalysts for crises indicates a failure in the fundamental functions of the family, especially in terms of upbringing and socialization. Children in drama have a 'silent' or even invisible role, particularly pronounced in plays from the German-speaking area where characters almost never appear in scenes with parents but rather become sporadic subjects of discussions. This suggests their position as silent victims, as children in plays often endure violence and are frequently either harmed or killed. In all analysed plays, family homeostasis is disrupted, indicating a lack of connection and (quality) communication, as well as a lack of constructive approaches to resolving conflicts within the family. Characters reflect a crisis of connection and communication not only present in the analysed texts but also in society, where alienation is heightened by technological progress and constant stimuli of consumer society.

In conclusion, the analysed plays confirm the hypothesis that contemporary drama of the first quarter of the 21st century predominantly takes a subversive approach to crises, as almost all characters exhibit either passive behaviour patterns or destructively active behaviour patterns that

reflect their subversive approach to crises. Passivity manifests in various ways, such as avoiding conflict, neglecting responsibilities, and failing to address key issues. Parents, in particular, take the lead in passivity, often not responsibly fulfilling their roles and making detrimental decisions for their children and the entire family system. The passivity of characters also serves as an escape from reality, as they avoid confronting traumatic events or crises, seeking connections outside the family system, or resorting to other forms of escapism. The outcomes of the analysed plays mostly indicate the disintegration of the family system, often involving the death of at least one character, or the maintenance of the *status quo* without re-establishing family homeostasis. Attempts at positive changes are often in vain, with the majority of characters remaining passive or perpetuating destructive behaviour patterns. In conclusion, this study unveils numerous possibilities for future research, emphasizing that family crises continues to be a compelling source of inspiration for playwrights.

**Keywords:** contemporary drama, crisis, family crisis, system, family

## ŽIVOTOPIS

Iris Spajić rođena je 1993. u Osijeku. Diplomirala je 2018. godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku radom *Translating Contemporary Plays by Sarah Kane* te stekla akademski naziv magistra engleskog i njemačkog jezika i književnosti. Od 2021. godine radi kao asistentica na Odsjeku za njemački jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Osijeku u sklopu uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Na Katedri za njemačku književnost surađuje na kolegijima *Njemačka drama 20. stoljeća* i *Suvremena njemačka drama*. Istraživački su joj interesi usmjereni na suvremeno proznu i dramsku književnost engleskog, njemačkog i hrvatskog govornog područja, posebice na istraživanje tematike krize i distopije. Izlagala je na sedam domaćih i međunarodnih i objavila sedam (su)autorskih radova. Osim znanstvenim radom, bavi se i književnim prevođenjem te pisanjem poezije i kratkih priča, od kojih su mnoge objavljene i nagrađene.

### Popis radova:

Jeleč, M.; Žeravica, K. i Spajić, I. (2023). Family as a System in Crisis in Christoph Ransmayr's *Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr* and Marina Carr's *Phaedra Backwards*.// *Fluminensia*, 35, 585-611. doi: 10.31820/f.35.2.12

Spajić, I. i Žeravica, K. (2023). Prikaz krize obitelji u dramskim djelima *Alabama* Davora Špišića, *Sretan kraj* Marine Vujčić i *Spašeni* Tomislava Zajeca. U: Lederer, A., Ljubić, L., Petranović, M. i Senker, B. (ur.) *Krležini dani u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*. (str. 60-78). Zagreb; Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek.

Novak, S., Jug, S., Žeravica, K. i Spajić, I. (2023). Großstädte als Topoi der Migrationskrise in deutschsprachiger Literatur am Anfang des 21. Jahrhunderts. *Folia linguistica et litteraria*, 44, 323-350. doi: 10.31902/fl.44.2023.18

Jeleč, M. i Spajić, I. (2021). Obitelj u krizi i posljedice nemogućnosti svladavanja krize u austrijskom romanu. *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 1/12. doi: 10.15291/sic/1.12.lc.6



Novak, S. i Spajić, I. (2020). Harold Pinter's Play *The Dumb Waiter* as a Dürrenmattian (Tragi)Comedy. U: Buljan, G., Matek, Lj. Oklopčić, Biljana et al. (ur.) *Essays in Honour of Boris Berić's 65th Birthday*. „*What's Past is Prologue!*“. (str. 99-115). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Spajić, I. (2018). Weibliche Hauptfiguren bei Heinrich Böll: Täterinnen oder Opfer?. U: Trappen, M. (ur.) *Migration im Fokus: Beiträge der internationalen Hermannstädter Tagung junger Nachwuchsforcher 2016*. (str. 71-74). Sibiu: Verlag der Lucian-Blaga Universität.

Spajić, I. (2016.) "Is There No Way out of the Mind?" - The Bell Jar and Ariel as a Depiction of Sylvia Plath's Life. U: Poljak Rehlicki, J., Botić, P. i Uzunić, M. (ur.) *"I, too, sing America": students' essays on 20th century American literature*. (str. 71-75). Osijek: Filozofski fakultet