



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Јована Павићевић

**ПОЕТИКА ДРАМСКОГ СТВАРАЛАШТВА
САРЕ КЕЈН У КОНТЕКСТУ НОВЕ
БРИТАНСКЕ ДРАМЕ**

докторска дисертација

Крагујевац, 2016.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

I. Аутор
Име и презиме: Јована Павићевић
Датум и место рођења: 19. новембар 1982, Крагујевац
Садашње запослење: асистент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
II. Докторска дисертација
Наслов: Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме
Број страница: 419
Број слика: /
Број библиографских података: 469
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111-2.09 Кане S.(043.3)
Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
III. Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 31.08.2010.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 530/16, 13.04.2011.
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: др Радмила Настић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Љиљана Богоева-Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Београд, ужа научна област <i>Енглески језик и књижевност</i> ; 2) др Татјана Росић, доцент, Факултет за медије и комуникацију, Београд, ужа научна област <i>Семиологија културе</i>
Комисија за оцену докторске дисертације: Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Татјана Росић, ванредни професор, Факултет за медије и комуникацију, Београд, ужа научна област <i>Наука о књижевности</i> 2) др Татјана Бијелић, ванредни професор, Филолошки факултет, Бања Лука, ужа научна област <i>Специфичне књижевности – Англоамеричка књижевност</i>
Комисија за одбрану докторске дисертације: Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Татјана Росић, ванредни професор, Факултет за медије и комуникацију, Београд, ужа научна област <i>Наука о књижевности</i> 2) др Татјана Бијелић, ванредни професор, Филолошки факултет, Бања Лука, ужа научна област <i>Специфичне књижевности – Англоамеричка књижевност</i>
Датум одбране дисертације:

САДРЖАЈ

Резиме	1
Summary	3
1. УВОД: САРА КЕЈН И ОНЕОБИЧАВАЊЕ ДРАМСКИХ И ПОЗОРИШНИХ КОНВЕНЦИЈА У 20. ВЕКУ	5
2. ПОЈАМ НОВИНЕ: НАТУРАЛИСТИЧКО-СИМБОЛИСТИЧКО РАСКРШЋЕ, ОНЕОБИЧАВАЊЕ И ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ПРИСТУПИ	8
2.1. Криза драмске форме.....	10
2.2. Поступак онеобичавања	17
2.3. Експериментални захвати у драматургији 20. века	25
2.3.1. Антинатуралистичке тежње и онеобичавање сценског илузионизма.....	26
2.3.2. Ритуални театар: садејство драмског и позоришног израза	47
2.4. Теорија перформанса: драма и извођење као друштвене и естетске категорије	62
2.5. Постдрамско позориште: динамика нових драмских и позоришних облика.....	80
3. ЗАЧЕТАК НОВЕ БРИТАНСКЕ ДРАМЕ.....	92
3.1. Ројал Корт театар	92
3.2. Драмски сензибилитет последње декаде 20. века: од новог драмског писања ка новој британској драми	119
3.2.1. Одлике новог писања и нових драмских текстова.....	121
3.2.2. Нова британска драма.....	124
3.2.3. Представници нове британске драме	129
3.2.4. Тематске и формалне одлике нове британске драме	134
4. ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО САРЕ КЕЈН.....	147
4.1. Сара Кејн (1971 – 1999).....	147
4.2. Са Фринца у центар збивања: искуствени театар Саре Кејн	154
4.3. <i>Разнесени</i> : онеобичавање садржаја кроз форму и нове димензије спознавања.....	162
4.3.1. Садржај без форме	163
4.3.2. Визура Саре Кејн.....	167

4.3.3. Садржај, форма и дидакалогија као реплика.....	186
4.3.4. Натуралистичка и конструктивистичка форма	219
4.4. <i>Федрина љубав</i> : онеобичавање митског садржаја	223
4.4.1. Сара Кејн и адаптација једног класичног дела.....	223
4.4.2. Мит о Федри и Хиполиту	225
4.4.3. Стваралачко обликовање митског садржаја у аристотеловској и неаристотеловској драми	230
4.4.4. Еурипидов <i>Хиполит</i>	239
4.4.5. Сенекина <i>Федра</i>	244
4.4.6. Расинова <i>Федра</i>	249
4.4.7. <i>Федрина љубав</i> – Федра и Хиполит у интерпретацији Саре Кејн	256
4.5. <i>Очишћени</i> : преображај и избијање реалног.....	266
4.5.1. Тематско и стилско надограђивање искуственог театра путем интертекстуалних релација.....	277
4.5.2. Преображај граница између живота и смрти и спољашње и унутрашње реалности у искуственом театру Саре Кејн	285
4.6. <i>Жудња</i> : аудитивна имагинација	296
4.6.1. Садржај <i>Жудње</i> у пресеку четири гласа	299
4.6.2. Интертекстуалност као доминантно својство уметничке структуре	308
4.6.3. (Псеудо)биографско тумачење <i>Жудње</i>	323
4.6.4. <i>Жудња</i> као сценски догађај.....	326
4.7. <i>Психоза у 4:48</i> : антиципација и реконструкција догађаја.....	333
5. ЗАКЉУЧАК	
ПОЕТИКА САРЕ КЕЈН: НОВИНА КАО ВЕЧИТО СТВАРАЊЕ ОДНОСА СА ЧИТАОЦИМА, ГЛЕДАОЦИМА И УЧЕСНИЦИМА	374
6. Литература.....	387
Примарна литература	387
Секундарна литература	388
Општа литература.....	410

Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме

Резиме

Докторска дисертација *Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме* се бави анализом драмског стваралаштва британске ауторке Саре Кејн које обухвата пет комада: *Разнесени*, *Федрина љубав*, *Очишћени*, *Жудња* и *Психоза у 4:48*. Анализа има за циљ да расветли формалне и тематске одлике наведених драма као и ауторкине схватања драмских техника, позоришних конвенција и културних, друштвених и идеолошких феномена како би се проценио ауторкин допринос савременој британској драматургији.

Дисертација се састоји из пет поглавља. Увод се тиче теоријско-методолошког концепта рада и обухвата методологију, хипотезе, структуру дисертације и кратак преглед поглавља. Друго поглавље је подељено на два сегмента од којих први испитује однос између традиције и новине у европској драмској и позоришној уметности од зачетка модерне драме у последњој декади 19. века све до средине 20. века и театра апсурда, а други представља кључне теоријске концепте које су понудили антрополог Виктор Тарнер, теоретичар перформанса Ричард Шекнер и немачки театролог Ханс Тис-Леман.

Треће поглавље прати развој лондонског позоришта Ројал Корт од средине педесетих година до почетка новог миленијума и разматра појам новог писања и нових драмских текстова писаних за британско позориште. Други део истог поглавља даје преглед главних представника и кључних одлика новог драмског и позоришног сензибилитета деведесетих година 20. века (енг. *in-yer-face theatre*) и разматра могућности проналажења еквивалентног израза на српском језику којим би се означио овај специфично британски феномен. У овом делу се такође поставља теза да је стваралаштво Саре Кејн, као оличење читавог сензибилитета, произашло из различитих експерименталних тежњи које су обележиле европско и британско позориште у претходним декадама. Први део четвртог поглавља се бави ауторкиним животом и идејом искуственог театра, док други део представља детаљну анализу ауторкиних драма и пружа увид у механизме који се налазе у основи њених стваралачких процеса и експерименталних техника. Анализа драмског стваралаштва

показује да се Кејнова служи различитим уметничким поступцима онеобичавања како би преобразила садржај својих драма и подрила позоришне и друштвене конвенције. У складу са тим последње поглавље приказује ауторку као једну од ретких иноватора у британској драми чија дела представљају истински изазов за публику и позоришне ствараоце.

Кључне речи: Сара Кејн, нова британска драма, Ројал Корт, онеобичавање, традиција, новина, експеримент, теорија перформанса, постдрамско позориште

The poetics of Sarah Kane's dramatic works in the context of in-*yer*-face theatre

Summary

The dissertation *The poetics of Sarah Kane's dramatic works in the context of in-*yer*-face theatre* is focused on the analysis of five plays written by British playwright Sarah Kane: *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* and *4.48 Psychosis*. The analysis aims to illuminate the formal and thematic qualities of the aforementioned plays as well as the author's attitude towards dramatic techniques, theatrical conventions, and cultural, social and ideological phenomena so as to assess Kane's contribution to contemporary British dramaturgy.

The study is divided into five units. The Introduction presents the research methodology, research questions, dissertation structure and summary. The second chapter is divided into two segments, the first of which examines the relationship between tradition and novelty in European drama and theatre from the beginning of Modern drama in the 1890s all the way to the Theatre of the Absurd in the 1950s, while the second delineates basic theoretical concepts proposed by the anthropologist Victor Turner, performance theorist Richard Schechner, and German teatrologist Hans Thies-Lehmann. The third chapter charts the development of the Royal Court Theatre from the 1950s until the new millennium, and looks at the concept of New Writing for the British theatre in general. The second part of this chapter outlines the main representatives and general characteristics of the new theatrical sensibility in the 1990s, the so-called in-*yer*-face theatre, and considers the possibilities of finding an adequate expression in the Serbian language to mark this specifically British phenomenon. It also argues that Sarah Kane's work as the epitome of in-*yer*-face theatre sprang from various experimental urges that governed the European and British theatre in the previous decades. The first part of the fourth chapter is dedicated to Sarah Kane's life and to the idea of experiential theatre. The second part provides a thorough analysis of Kane's dramatic works and offers an insight into the author's mechanisms underlying the creative processes and experimental techniques. The analysis shows that Sarah Kane uses various artistic techniques of estrangement in order to transform the content of her plays and to subvert and counter theatrical and social conventions. Accordingly, the final chapter of the

dissertation presents Sarah Kane as one of the *rare* innovators in British drama whose works represent a true challenge for theatre-makers and audiences alike.

Key words: Sarah Kane, New Writing, in-yer-face theatre, Royal Court, estrangement, tradition, novelty, experiment, performance theory, postdramatic theatre

1. УВОД: САРА КЕЈН И ОНЕОБИЧАВАЊЕ ДРАМСКИХ И ПОЗОРИШНИХ КОНВЕНЦИЈА У 20. ВЕКУ

Докторска дисертација *Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме* за предмет анализе узима опус британске ауторке Саре Кејн који је у другој половини деведесетих година 20. века одиграо значајну улогу у формирању специфичног драмског сензибилитета који је обележио британску драму и позориште на преласку из старог у нови миленијум. Интензивни стваралачки период током којег је Кејнова написала пет драма и један сценарио за филм је побудио велико интересовање и изазвао бурне реакције публике, критичара, па и шире јавности, да би се изненада прекинуо трагичном смрћу ауторке баш у оном тренутку када почиње ревалоризација њених достигнућа.

Према студији британског критичара Алекса Сирза, која је 2001. године највише допринела критичком сагледавању овог периода британске драматургије, нова британска драма се надовезује на револуционарне токове послератне друштвено-ангажоване британске драме и може се посматрати као одговор на актуелна друштвено-политичка и културна догађања. У најширем смислу је одликују контроверзна питања која се тичу класног, расног и родног идентитета и физичког и вербалног насиља, затим шок тактике, иновативни сценски језик и експериментална форма којима се успостављају нове релације између аутора, текста, редитеља и публике. Путем еклектичног драмског поступка, који одражава креативан приступ конвенцијама и традицији са којима се ауторка упознаје кроз своја интересовања, образовање и позоришну праксу, Кејнова ствара бескомпромисан и експлицитан уметнички „догађај“ због чега стиче епитет *enfant terrible* британског позоришта и постаје још једна епохална фигура, поред Џона Озборна и Едварда Бонда, која ће вратити драмски текст и сценски приказ у центар збивања. Дисертација стога има за циљ да сагледа тематске и формалне одлике ауторкиног стваралаштва и да у контексту нове британске драме процени њен допринос савременој британској драматургији.

Истраживање у раду је извршено аналитичко-синтетичким методом и то кроз примену класичне и савремене теорије драме, антрополошко-културолошких теорија, теорије перформанса и постструктуралистичке херменеутике. Методолошки приступ је усмерен на расветљавање процеса осмишљавања и реализације драмског чина и на успостављање синтезе теорије и праксе. У дисертацији се паралелно сагледавају

конститутивни елементи драмског и позоришног стваралаштва од краја 19. до почетка 21. века који се тичу својстава и функција драмског/сценског текста и позоришта и улоге драмског писца, редитеља, критике и гледаоца у интерпретацији и креирању дела и конвенција. Отуда се у наслову нашла и реч „поетика“ која са једне стране треба да укаже на проучавање принципа композиције и структуре драмског стваралаштва, а са друге и на примену херменеутике на различите културне праксе и друштвене феномене који се једним делом проналазе у самом садржају, а другим делом чине битну компоненту у реализацији позоришне представе.

Пошто се у раду превасходно испитује релевантност појмова традиција, експеримент и новина у стваралаштву Саре Кејн, друго поглавље под називом „Појам новине: натуралистичко-симболистичко раскршће, онеобичавање и експериментални приступи“ даје преглед теоријских начела и пракси драмског и постдрамског позоришта како би се уочила померања у драмским и позоришним конвенцијама и успоставио дијалог између традиционалних и савремених теорија драме и позоришта неопходних за проучавање нових драматуршких феномена. Наведено поглавље пружа увид у значајне стваралачке приступе који су извршили велики утицај на формирање поетике Саре Кејн, док анализа њеног стваралаштва показује на који начин и са којим циљевима ауторка трансформише те приступе.

Након ширег теоријског излагања које поставља оквире за проучавање нових драмских и позоришних форми, анализа се у трећем поглављу наставља у правцу утврђивања стилских и тематских одлика британске драме и позоришта у другој половини 20. века са акцентом на значају лондонског позоришта Ројал Корт и аутора који су утицали на развој новог драмског сензибилитета. Одлике и представници нове британске драме су детаљно обрађени у посебном сегменту како би се представио савремени контекст за сагледавање стваралаштва Саре Кејн. На основу изложених структуралних целина се може уочити да друго и треће поглавље обухватају синхронијски и дијахронијски приступ путем којих се анализирају елементи општих и појединачних форми и утврђује разноликост драматуршких појавних облика.

Средишњи део дисертације чини анализа драмског стваралаштва Саре Кејн. Одлучили смо да четврто поглавље под називом „Драмско стваралаштво Саре Кејн“ започнемо ауторкином биографијом како бисмо реконструисали и систематизовали прегршт контрадикторних података из њеног живота и понудили јасан преглед околности из којих се ауторка развија као драмски писац, редитељ и мислилац културе и позоришта. Комади Саре Кејн, *Разнесени*, *Федрина љубав*, *Очишћени*, *Жудња* и

Психоза у 4:48, су анализирани у оквиру засебних делова који имају задатак да прикажу стилске, тематске и структуралне особености и да понуде адекватну терминологију за сагледавање специфичних феномена у ауторкином стваралаштву. Анализа се заснива на проучавању односа форме и садржаја, утврђивању функције интертекстуалних релација и разматрању трансформације трагичног ритма радње као мимезиса самоспознаје. Елементи трагичног ритма радње, намера-патња-сазнање, се посматрају кроз три фазе друштвене драме, лом-криза-обнова, у тумачењу антрополога Виктора Тарнера на основу чега произлази да текстови Саре Кејн представљају драматизацију сазнајног међупростора. Интертекстуалне релације које ауторка успоставља са бројним делима из области књижевности и популарне културе се у најширем смислу могу тумачити као дијалог са традицијом и савременим добом који води новим облицима виђења. Спроведена анализа показује да ауторка тежи формалном експериментисању како би подрила позоришне и друштвене конвенције и на адекватан начин обликовала специфично виђење света, и да у реализацији значења, поред садржаја, велику улогу имају структура и ритам. Тематски распон њеног стваралаштва показује да Кејнова не одступа у великој мери од својих савременика и на основу тога је можемо посматрати као *једног* од представника новог драмског сензбилитета. Међутим, на основу онеобичавања садржаја и тема кроз форму које представља кључни естетски захват у стваралаштву Саре Кејн, као што показује анализа, Сару Кејн можемо сврстати у *једног од ретких* иноватора у британској драматургији.

Последње поглавље дисертације под називом „Поетика Саре Кејн: новина као вечито стварање односа са читаоцима, гледаоцима и учесницима“ сумира одлике стваралаштва Саре Кејн, искуственог театра и нове британске драме и закључује да ауторкини комади представљају велики изазов за публику и позоришне ствараоце те се о новини може говорити и у контексту непрестаног стварања нових односа са читаоцима, гледаоцима и учесницима.

2. ПОЈАМ НОВИНЕ: НАТУРАЛИСТИЧКО-СИМБОЛИСТИЧКО РАСКРШЋЕ, ОНЕОБИЧАВАЊЕ И ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ПРИСТУПИ

Познату, и све *паралелне стварности*, покреће *perpetuum mobile* прве врсте – сукоб. Сукоб је замајац живота и медија.

Боро Драшковић, *Речник професије*

Приказивање делања кроз спољашње и унутрашње сукобе не одређује у бити само драму као род, већ се у широј, историјској перспективи уочава и у самим односима развојних токова, система и постојећих хронолошких подела свих делатности које чине драматургију као дисциплину. Периоди израженог сукоба у развоју драмске и позоришне уметности су често предмет великог интересовања и бројних истраживања управо због потенцијала који проистиче из противречности различитих уметничких поступака и социјалних, етичких и идеолошких становишта. Приче о кризи, побуни и револуцији, које проналазимо на раскршћу „старог“ и „новог“ свих до сада утврђених праваца, постају окосница теоријских разматрања уметничких поступака у драматургији 20. века у оквиру којих се издвајају и два кључна проблема. Први проблем се тиче увођења појма новине као доминантног естетског захвата и његовог поистовећивања са револуционарним, бољим и ефектнијим у односу на постојеће које припада традицији као успостављеном систему вредности и поступака, док се други односи на тензију која настаје из потребе да се редефинишу кључни теоријски појмови који се нису показали као адекватан алат у тумачењу нових драмских и позоришних форми.

На основу бројности и разноликости драматуршких појавних облика многи критичари су 20. век прогласили веком драмске уметности. Како би анализирао то разнолико и експериментално доба модерне драме, Рејмонд Вилијамс разматра појам конвенције кроз два облика. Као прећутни споразум који је неопходан да би се једна представа могла одржати, конвенција подразумева неопходност традиције (Вилијамс 1979: 12). Са друге стране, развој нових начина осећања који се уочава на прелазу два века и прожима читав 20. век налаже и потребу за новим техничким поступцима која чини основу конвенције као драмског метода (ибид: 12). Њихову привидну супротност

могуће је изразити на следећи начин: традиција се обично везује за групу или период, то јест за посебности одређеног типа драме и конвенције жанра, док се извесна експериментална одступања или прекорачења (*део за који не можемо наћи одговарајући дупликат*) могу сматрати специфичностима посебног аутора. Међутим Вилијамс (1979: 17), слично Елиотовој перспективи духовног континуитета¹, сматра да су традиција и индивидуални допринос у великим делима неодвојиви и стога предлаже термин „структура осећања“ како би продубио тај однос. На основу других дела у којима Вилијамс такође разматра овај термин можемо видети да реч „осећање“ представља континуитет *доживљавања* или начин *реаговања* на посебан свет (Вилијамс 1979: 19) и да је та реч изабрана управо да би се повукла разлика у односу на „поглед на свет“ који се своди на системе уверења, институције или опште односе (Вилијамс 1977: 132). Термин „структура искуства“ би могао да послужи као алтернатива, али једино у смислу бољег разумевања суштине оваквог приступа. „Искуство“ наговештава ретроспективно сагледавање међусобног утицаја културе и друштва, преображено осећање у готов производ (Вилијамс 1977: 128), док би „осећање“ требало да омогући приступ процесима у формирању, а не формираним целинама. У тренутку формирања, одређена „структура осећања“ измиче било каквом фиксираним облику и из тог разлога се најчешће приписује искључиво субјективном домену – случајним варијацијама, идиосинкразији и дубоко личном осећању – а те појединачности се тек касније уопштавају и састављају тако да чине некакав јединствен систем.

Конвенција и структура осећања су појмови уско повезани са проблемом испитивања драмске форме (Вилијамс 1979: 12). Реч конвенција обухвата обичаје, уговоре, примљена правила, „оно што је сређено уговором или прећутним пристанком“, па самим тим означава оно што је уобичајено, општеприхваћено и све што се држи примљених обичаја (ибид: 12–13). Према дефиницији, конвенција стоји на супрот драмском методу/поступку који се уобличава на основу ауторовог специфичног доживљавања света, а та осећања поседују извесну структуру

¹ Елиот у добро познатом есеју „Традиција и индивидуални таленат“ (2004: 109-110) дефинише сукоб мишљења у вези са односом традиције и новине. Иако новину препознаје као битан предуслов за даљи развој уметности, он сматра да се њено значење не може свести на искључиво индивидуални допринос који подразумева одступање од традиције и разилажење аутора од својих претходника. Из тог разлога уводи појам историјског чула као одлику аутора који су познавањем традиције даље стварали на њеним границама и тиме утицали на пререструктурисање књижевних вредности.

унутрашњих испреплетаних односа. Заправо, та структура нових осећања представља процес растапања, разилажења и сједињавања субјективних и објективних начела јер захтева проналажење нових конвенција којима се може исказати.²

С обзиром на то да се новина мора процењивати у односу на *нешто* – никако као изолован поступак по себи – које се најчешће означава као традиција, у дисертацији се опредељујемо за схватање новине као процеса који кроз негирање постојећих система подразумева и њихову надоградњу и асимилацију. За почетак анализе узимамо кризу драмске форме која се уочава са Ибзеновим, Чеховљевим и Стриндберговим стваралаштвом како бисмо расветлили резултат сукоба на релацији старо-ново и њихова преклапања и одатле наставили путем утврђивања варијација тих кретања и сржи „новог“ у британској драми.

2.1. Криза драмске форме

Натуралистичка еволуција је почела са захтевима за минуциозном репродукцијом средине (Зола 1975: 36) јер се у том добу, под утицајем Тенових идеја о детерминизму, доводи у питање равнодушност седамнаестог века према истинитости декора када се сматрало да природа и средина нису утицале на развој радње и на личности (ибид: 34). Иако се развој натурализма јавља у епохи методичности под чијим утицајем и формира конвенције за тумачење новог искуства и „постизање тачне анализе“ (Зола 2011: 17) из нечег објективно датог, овај правац је уједно и одговор на претходну традицију „добро скројеног комада“ коју, упркос свим тежњама, Ибзен, Стриндберг и Шо нису успели у потпуности да заобиђу у својим делима (Стајан 1989:

² Вилијамсово становиште је блиско Колрицовим идејама механичке и органске форме које позајмљује од Шлегела да би испитао начине на које поезија даје значење људском искуству. У једном од својих чувених предавања о Шекспиру, Колриц наводи да је механичка форма непроменљивог и претходно утврђеног облика (као када обликујемо глину по већ утврђеном облику), а органска форма је урођена – онако како се развија тако се и обликује, и њен потпуни развој је јединствен и истоветан са њеним спољашњим обликом. На тај начин оправдава Шекспиров изразито специфичан и индивидуални израз и доводи у питање процењивање Шекспирових драма путем било какве нормативне поетике.

2-7)³. На основу утицаја постојећих конвенција и различитости модела у тумачењу и обликовању искуства овај правац је, у пракси, попримио и више различитих значења. Стога је неопходно да укратко укажемо на уочене варијације у оквиру натурализма и покажемо које од тих варијација су се одржале тако да чине основу за надоградњу и даљи развој драмске и позоришне уметности.

У најширем смислу, натурализам показује занимање за свакодневни свет и критички, научни и експериментални став према искуству (Вилијамс 1979: 378). Репродукција средине, у Золином тумачењу, представља уметност утемељену на истраживању⁴ савременог човека који израста из своје околине. Та начела сценске револуције Зола изводи из поређења са претходним епохама драмског развоја у којима препознаје формуле које су се, по његовом мишљењу, заснивале на преуређивању или ампутацији истине (Зола 2011: 18), па „револуционарно“ најављује да она *мора да ходи у својој голотињи*. Ту страст за истином, коју пак као циљ постављају и сви други правци, Вилијамс (1979: 381) препознаје као доминантну структуру осећања у том периоду. Док потреба за истином и занимање за савремени свет у овој уметности остају на снази, негирање почетне тезе, Золине формуле као *јединог* могућег пута ка истини, означава полазиште за иновацију јер је у питању једна и то строго дефинисана истина која произлази из самог метода тумачења – изоловања и скоро идеалних лабораторијских услова који ће потврдити почетну тезу.

У оквиру истог правца, нарочито у делима Ибзена, Стриндберга и Чехова, приметни су другачији токови који ће отклонити извесна ограничења Золине натуралистичке формуле. Насупрот пасивној репродукцији површинске стварности ови аутори све више теже приказивању сложених душевних стања за које натуралистичка техника и није била довољно танана (Лукач 1978: 365). Разрађивање тог захтева Лукач види као одуховљење натурализма (ибид: 387) којем је посебно допринео Стриндбергов субјективистички, готово импресионистички приступ (Јакобус 2009: 697) или супернатурализам како га још О’Нил назива (1931: 192). Вилијамс (1979: 92) поврх свега у Стриндберговом субјективистичком приступу примећује и

³ Један од бројних примера који показује натурализам као „ограничену негацију романтичарске драме“ јесте Ибзенова *Луткина кућа* (1879) која се од претходне традиције разликује једино у одбацивању конвенционалног морализаторског завршетка (Вилијамс 1979: 56).

⁴ Зола је, препознавши значај развоја природних наука, веровао да књижевност треба да служи уму који испитује, анализира и саопштава о човеку и друштву тражећи чињенице и логику у људском животу (Стајан 1989: 10).

критичко тумачење тих душевних стања и додељује му највише домете у унапређењу натуралистичке форме означивши га критичким натурализмом. За Стриндберга термин „натурализам“ представља „дубоко испитивање људске душе“ и стога овај драмски писац никада није у потпуности ни веровао у репродуковање детаља површинске реалности. Спољашња вероватност у натуралистичком стилу би служила само као средство појачавања драмске атмосфере и конфликта (Маркер 2002: 5). Као пример могу послужити Ибзенова клаустрофобична домаћинства јер те собе-клопке не означавају само миље из којег потичу ликови већ су ту да изразе и психолошку скученост која је утемељена у немогућности да се превазиђе прошлост, или Чеховљеви описи⁵ који се односе на време или климу а истовремено указују на јукстапозиције у душевним стањима и имплицитно здруживање друштвене и позоришне реалности. Инез (1992: 1) управо из тих разлога сматра да потрага за специфичностима изведених из схватања међусобних утицаја средине, расе и момента не умањује, за разлику од других натуралистичких дела, интернационалан карактер драмског стваралаштва ових аутора.

Испреплетани стилски прелази у Ибзеновом стваралаштву, од традиције добро скројеног комада, преко великих непозоришних драма и прозних, породичних драма до оних „визионарских“⁶, затим Стриндбергова кретања од натуралистичких комада до оних каснијих⁷ који се узимају за почетак субјективистичке струје експресионистичког театра у спрези са свеprisутнијим симболизмом, посебно уочљивом код Чехова, са једне стране се тумаче као надоградња натуралистичке традиције, а са друге јасно показују немогућност да се говори о комадима чистог натурализма или симболизма (в. Стајан 1989: xi-xiii). У тим преплитањима се такође уочавају почеци урушавања традиционалног схватања свих конститутивних елемената драмског текста у односу на

⁵ Олга (у драми *Три сестре*): „Отац је умро тачно пре годину дана, баш на овај дан, петог маја (...) Било је хладно, падао је снег.“ (Чехов 1974: 317) и Епиходов (у драми *Вишњик*): „Сада је мраз, три степена испод нуле, а вишње су се расцветале. Не одобравам ја ову нашу климу. (...) Наша клима не може да чини добро, баш не може.“ (ибид: 400).

⁶ Овај ортодоксни приказ, како га Вилијамс (1979: 28) назива, због своје једноставности служи једино да укратко назначимо да Ибзеново стваралаштво пролази кроз више стваралачких фаза. За више детаља о развоју Ибзеновог стваралаштва и прелаза од романтичног идеализма ка модернизму видети студију Моји 2006: Т. Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

⁷ *Пут у Дамаск* (1898), *Игра снова* (1902) и *Аветињска соната* (1907)

које ће група савремених француских теоретичара и драматичара⁸ посматрати кризу драмске форме натуралистичко-симболистичког раскршћа.

Кризу драме осамдесетих година 19. века Петер Сонди препознаје као последицу промењеног односа између човека и друштва који је у знаку отуђења: човек је отуђен од других, од друштвеног тела, Бога и невидљивих и симболичких сила (Саразак 2009: 8). Отуђење у области драме се, према Сондијевом мишљењу, испољава као раздвајање субјекта и објекта (Саразак 2009: 9), то јест као неподударање објективног и субјективног света. Ову тезу образлаже у виду пет есеја: кроз анализу Ибзенових, Стриндбергових, Чеховљевих, Метерлинкових и Хауптманових драма у којима ликови не могу створити активан свет путем језика јер се описују статичне ситуације у којима је прошлост далеко реалнија него садашњост (Хејз 1983: 75). Проблем раздвајања субјективног и објективног, који чини основу кризе драмске форме, се може посматрати у контексту књижевних подела према модалитету времена и у контексту односа објективног (епског) и субјективног (лирског). Средишњи концепт у проучавању тог проблема јесте Сондијева парадигма „апсолутна драма“ као и придев „драмски“ који изражава идеју онога што „припада Драми“ (Сонди 1983: 194), а то је дијалог који у контексту Сондијеве теорије означавамо и као интерсубјективно, међуљудско, интерактивно збивање путем чијег кретања се реализује драма. То међудејство, између-сфера, чини суштински део људског бића које улази у драму и није ништа друго до дијалектичка синтеза, хегелијанска концепција драмског као објективације субјективитета у оквиру радње (Саразак 2009: 22) – кроз међудејство човек се открива свету; разоткривањем сам себе трансформише у драмско присуство, док је околни свет због тог разоткривања увучен у присност са човеком и стога први постигао драмску реализацију (Сонди 1983: 194). На основу додатних одређења која проналазимо у Гетеовој расправи *О епској поезији и драмској поезији*, драмско подразумева превасходно догађај *између* људи (а не у оквиру појединца) у *садашњости* чиме се искључује све изван тих оквира (Сонди 1983: 195-196): посредништво аутора који би могао да се означи и као епски субјекат, а тиме и одсуство приповедања у прошлом времену. Пошто Сонди драмском начину

⁸ У питању је студија под називом *Лексика модерне и савремене драме*, плод дугог колективног рада Жан-Пјер Саразака и сарадника (професора, доктораната, драмских писаца и редитеља), у којој се на линији постхегелијанске и постлукачевске студије Петера Сондија *Теорија модерне драме* (1954) преиспитује и редефинише традиционално значење драматуршких појмова на основу уочених промена у 20. веку.

представљања додељује интерсубјективну сферу за специфичан предмет, кризу драме ће одредити са појављивањем интрасубјективне сфере у Стриндберговим делима. У *Аветињској сонати*, Сонди примећује епско Ја у лику Хумела које је још увек „маскирано у драмску личност“ (Саразак 2009: 12), па чак тврди и да је у драми очигледна епска структура, али како Стриндберг ствара на границама једне посве друге, старије али још увек живе традиције, та структура не долази у потпуности до изражаја (Сонди 1983: 217). Сама тежња да се его појединца смести у центар збивања драстично удаљава драмску форму од традиционалне (ибид: 211). Саразак, међутим, проширује наведену Сондијеву тврдњу уочивши да је расцепљен субјект, како га дефинише Стриндберг у „Предговору“ за *Игру снова*, епски и драмски, он сања и истовремено је сањан (Саразак 2009: 13). Модерна драма негира постојање јединствене перспективе означавајућег система па тако и параметри „језик, простор и време“, битни за драму претходних епоха, губе на значају одражавања заједничког искуства (Хејз 1983: 77).

Кунц и Леско (2009: 22) сматрају да овако посматрана криза драме, у односу на појам апсолутне драме, отвара могућности да се лакше уочи спој драмског и епског, индивидуалног и колективног, као одлика драмских и позоришних естетика 20. века. Саразак такође сматра да је акценат на споју два облика и ономе што настаје у њиховом садејству, а не превазилажењу једног од стране другог како је Сонди веровао. Али поред тога сматра да је неопходно узети и значај лирског у модерним драмским структурама јер се једино тако могу посматрати друга дела у којима уочава очување интра и интерсубјективног (Саразак 2009: 13): дела која су уједно епска игра (о људима), драмска игра (између људи) и лирска игра (у којој сваки субјект износи своју субјективност). Иако је Сондијева теорија делимично обновила аристотеловско-хегелијанску традицију, она је ипак историзацијом жанра и тврдњом да су драмске структуре неодвојиве од историјске и идеолошке ситуације у којој се развијају (на линији Лукачевих социо-естетских начела) елиминисала могућност примене нормативне поетике (Хејз 1983: 70).

Упоредо са тим да избор предмета у модерној драми постаје субјективнији, многи теоретичари уочавају и извесна испуштања или одсецања од целовитости драмске радње и ситуације (за разлику од технике скраћивања која води уопштености). Као што Лукач (1978: 373) примећује, драма постаје све мање јединствена, а више представља низ појединачних слика. Најбољи показатељ тога јесте ремећење дијалога, интерперсоналног односа, чиме се доводи у питање целовитост аристотеловског

развоја „драмског сукоба у правцу катастрофе и расплета“ (Саразак 2009: 28). Френсис Фергасон је у студији *Појам позоришта* (1979: 201-202) кроз анализу појединих драмских текстова дошао до сличних закључака који се тичу неразрешених парадокса и заплета који не израста као „душа“ већ га ликови само илуструју и на основу тога указао на једностране перспективе модерне драмске форме. Фергасонова студија се превасходно бави анализом текста, али како су позориште, које је продукт заједнице и њених ставова, и драма неодвојива целина, аутор закључује да је врхунска драмска уметност условљена извесним појмом позоришта, што би значило да писац драме мора располагати „релативно јасном представом о позоришту за које пише“ (ибид: 323). Тако појам античког позоришта своди на постојање „материјалних и друштвених услова за развој драме“ (Настих 2010: 24), то јест на целовитост религиозног и друштвено-политичког поретка у свету. Уколико та целовитост и повезаност изостану, као што је случај са савременим друштвом, онда и позориште почиње да одражава ту неусаглашеност и распарчаност. Селенић (1965: 39) то објашњава разликом у природи старих Грка и савременог човека на основу које изводи и схватања неспецијализованог и специјализованог ангажмана. Човек класичне грчке епохе *сажима* да би разумео свеукупност, док савремени дух *дели, образлаже* како би боље разумео саставне делове.

Услед развоја природних и друштвених наука од средине 19. века којем доприносе мислиоци попут Дарвина, Ајнштајна, Ничеа, Бергсона, Вилијама Џејмса, Фрејзера и Фердинанда де Сосира, а посебно Маркс и Фројд (марксизам и психоанализа имају посебан значај у тумачењу односа човека и друштва), долази до умножавања протумачених друштвених, религиозних и културолошких искустава у европском друштву и проширивања садржаја и броја чињеница које могу послужити за састављање дела. Ибзен, Стриндберг и Чехов уводе нове конвенције пошто механика „добро скројеног“ комада није била подесна за изражавање новог поимања судбине и осећања и нових ставова према психологији и мотивацији (Вилијамс 1979: 31). Отуда се развија њихов драмски метод да би се изразило искуство групе (умртвљено, отуђено које се окреће себи и губи способност да се повезује) кроз откривање појединачног (може бити лик, дубоко преображено лично искуство, симбол као што су фигуре дивље патке и галеба). Занимање ових аутора за свакодневно друштво, положај појединца,

конкретне друштвене проблеме и изношњење табу тема и непријатне истине⁹ на видело ће кроз две струје даље усмеравати развој драматургије у 20. веку. Прва струја се односи на друштвено-ангажовану драму и позориште која ће преко Хауптмана, Толера и Брехта утицати на читаво европско позориште од педесетих година до краја 20. века, а друга се односи на субјективистичку струју која ће, почев од Стриндбергових комада, иницирати оно што је касније названо „драматургија у првом лицу“¹⁰. Међутим, ове две струје се у одредницама као што су алогичност збивања, „бескарактерни“, механизовани типови без идентитета, психологија масе, реалистични елементи, а понекад и документарни материјал, најчешће додирују и преплићу како би се представила дезинтеграција и личности и друштва у модерном добу. Као што ћемо показати на примеру анализе савремених драмских текстова, одступање од строго дефинисаног драмског тока који хрли разрешењу, а условљен је интрасубјективном логиком, не мора указивати обавезно на одсуство форме, недостатак ауторове вештине или „регресију у индивидуализам, аполитичност и ‘грађанско’ позориште“ (Саразак 2009: 16).

Разматрањем појма новине долази се до закључка да она никада није искључиво револуционарно замењивање старих структура новим јер се на примеру релације традиција „добро скројен комад“ – натурализам – субјективистичка струја показује да у развоју никада не долази до јасног прекида, наине да између опадања једног облика и успињања другог увек постоји некаква веза, колико год она била прикривена, „која ће преносити основе уметничке форме једног периода у други“ (Хартнол 2006: 32). У драмској и позоришној уметности је, може се рећи, више нагласак на револуционарном процесу уочавања, а затим сазревања мисли о овешталима и „неадекватним“ приступима заплету, ликовима и сценском извођењу који се даље тичу природе позоришта, позоришног језика, њихове функције, облика сазнања које желе аутор, а затим и редитељ, да саопште и реализације тог сазнања у односу на публику.

⁹ Примери се најчешће односе на Ибзеново стваралаштво. Рецимо, *Авети* су поређене са „отвореном канализацијом, са одвратном непревијеном раном“ (Вилијамс 1979: 27-28) и са „срамним чином на јавном месту“ (Харвуд 1998: 271).

¹⁰ „*I dramaturgy*“ (Сонди 1983: 209); превод ауторке дисертације.

2.2. Поступак онеобичавања

Једини пут да се изнађе образац за истинито изговорену реч је онај пут који има исту трасу као првобитно стварање.

Питер Брук, *Празан простор*

Са преиспитивањем и удаљавањем од миметичког односа према стварности у драматургији 20. века, поново се иницирају схватања да уметност треба да буде стваралачка или да одражава свет опијености, узбуђења и заноса како је то Ниче наговестио 1872. године у свом опису дионизијског принципа. Редуковање рационалног инстинкта у стварању одразило се и на потрагу за субјективнијим приступима у проучавању књижевности у првим декадама 20. века. Један део позитивног метода, идеал научности, се задржава али са циљем да се уместо природнонаучних сазнања и методологија пронађу независни програми истраживања својствени књижевним делима. У складу са расправама о суштини и природи књижевног израза које су се одвијале на прелазу два века, у другој деценији 20. века развија се руска формалистичка школа која ће свој формални метод засновати на појмовима поступак, онеобичавање, форма, грађа и литерарност. Резултати њихове сцијентистичке амбиције у изучавању текста, природе језичког и стилског израза и начина на који из „аморфног језичког материјала настаје књижевно дело“ (Суботин 1966: 10) ће понудити значајно полазиште како за тумачење уметности новог доба тако и за њено стварање.

Почеци руског формализма се најчешће везују за развој футуристичке поезије. Инсистирање футуриста на аутономности поетске речи и форме и исказивању емоција језиком неокамењеним (Шкловски 1970: 120) је у мисао о поезији увело појам алогичног језика, инспирисало руске формалисте за предано изучавање поетског језика и актуализовало „потребу за стварањем систематизоване емпиријске поетике“ (Петров 1970: 12). Поред футуристичке поезије наводе се још две историјске околности које су утицале на овај књижевнотеоријски правац: проучавања и расправе из области

лингвистике¹¹ и криза симболизма и антисимболистичка атмосфера (Бужињска, Марковски 2009: 126).

Уочивши да је тадашња наука о књижевности постала аутоматизована и да се користи застарелим естетичким аксиомима који не могу одговорити на промене у модерној књижевности, руска формалистичка школа се упушта у ревизију дотадашњих књижевно-историјских метода. У *Ускрснућу речи*, првом теоријском раду из области књижевности Виктора Шкловског, објављеном 1914. године, аутор заснива „одбрану“ футуристичке поезије на теоријском наслеђу Веселовског и Потебње, које ће Ејхенбаум у *Теорији формалног метода* (1925) ретроспективно означити као *умртвљен капитал* (Петров 1970: 8). Разматрајући Потебњино гледиште „уметност је мишљење у сликама“, Шкловски истиче да је доживљај форме, унутрашње (сликовите) и спољашње (звучне), битан предуслов уметничког доживљаја. Међутим, тек су увиди до којих је Шкловски дошао каснијим преиспитивањем Потебњиног учења, а који су у облику есеја „Уметност као поступак“ објављени 1917. године у другом *Зборнику за теорију поетског језика*, направили значајнији помак у изучавању поетског језика и заснивању методологије проучавања књижевности. Даљим деконструисањем идеје да је уметност мишљење у сликама чији је задатак да се непознато објасни познатим, Шкловски (1970: 81) ће дефинисати уметност као једну врсту поступка који би требало да има управо супротан учинак. У поезији заправо и нема толико мишљења у сликама и стварања слика колико сећања на оне већ створене и статичне које се преносе из епохе у епоху. Битну улогу у преиначењу његових ставова, нарочито у односу на Потебњино учење, извршила је научна поставка Јакубинског (в. *О звуцима језика и стиха*) да се у поетском језику јавља закон отежаности (отежана форма и „говор-конструкција“), на основу које је даље утврђена и супротност између закона поетског и разговорног језика. Подела на поетски и практични језик је условљена и њиховим различитим функцијама. У практичном мишљењу и говору закон економисања стваралачких снага одређује употребу речи, а главни циљ је најлакши начин да се сазна тражени појам (Шкловски 1970: 84). У уметности и поетском језику у питању је другачији вид сазнавања: да се дâ осећање ствари кроз виђење, а не препознавање. На основу ових подела Шкловски долази до закључка да постоје две врсте слике: слика као практично средство мишљења, то јест апстраховања, и песничка слика као

¹¹ Посебан значај се приписује предавањима Жан Бодуен де Куртена и разликама између поетског и практичног језика које су утврђене у школи овог научника (Бужињска, Марковски 2009: 124).

средство да се изазове максималан утисак (ибид: 83). Пошто се реч у практичном говору аутоматизује и престаје да делује својом сликовитошћу (губи или не поседује своју књижевну вредност), она се не може поетски доживети и стога не представља одговарајуће средство уметничког изражавања. Како се уметничко дело ствара за опажање, уметност добија задатак да кроз поступак онеобичавања¹² (*остранение*), а у складу са функцијом успоравања/продужавања перцепције и појачавања утиска, ствари отргне из аутоматизоване перспективе (Шкловски 1970: 87). Пошто су сматрали да је форма одговорна за постизање оваквог естетског дејства уметничког дела, руски формалисти постављају уметничку форму у средиште својих проучавања¹³.

Поред полуразумљивог језика руских футуриста и законитости поетског језика, за разумевање „поступка онеобичавања“ нам могу послужити и формалистички термини попут грађе, фабуле и сижеа, који су у великој мери допринели проучавању прозе. Уместо другог елемента у традиционалној подели форма-садржај, формалисти уводе појам грађе или материјала. Поступак је естетички конструктивни принцип који је усмерен (у складу са формалистичким схватањем мотивације) на материјал или стварност и на различите начине их конституише и претвара у уметничко дело. Тај материјал чини део изворног „предкњижевног“ редоследа (фабула) који се даље трансформише, кроз средства која нарушавају редослед и онеобичавају елементе приче, у сиже који због поступка обликовања поседује чисто књижевни, уметнички склоп (Петковић 1984: 10). Као што можемо видети, применом одређеног поступка, начином распоређивања и састављања, првобитна грађа добија другачији облик у завршном склопу, а тај увид је Шкловског навео да књижевно дело сматра чистом

¹² Новица Петковић (1984: 15) предлаже и следеће глаголске облике истог појма: „очудити“ и „онеобичити“, а отуда се може јавити и појам „очуђавање“ или поступак очуђавања.

¹³ Да би доказали да је форма најбитнија формалисти узимају за пример употребу заумног језика футуриста (Виготски 1975: 79). Полуразумљив језик руских футуриста, који се разликује од практичне и уобичајене употребе језика, показује како се необично може учинити сликовитијим (Петров 1970: 17) па и ефектнијим, јер дезаутоматизује стереотипне облике. Са друге стране, Кољевић (1978: 143) показује како ни руски експерименталисти „нису избегли нежељеном колосеку традиције у којој су зачели свој бунт“: Хлебњиковљеве кованице зависе од стандардног руског језика јер њихову „заумност“ осећамо на фону традиције једног језичког система, док се изломљени стих Мајаковског заснива на фону традиционално дужих јединица руског и европског стиха (ибид: 143). Свакако, занимање за заумни језик и његову употребу двадесетих и тридесетих година се поклапа са значајем који добија експеримент у стваралачкој пракси уметника, али и са проучавањем вансмислених елемената у фолклорним текстовима (Виготски 1975: 525) или чак са проучавањем глосалија у религијским и ритуалним праксама.

формом или одређеним односом који постоји у грађи (в. Виготски 1975: 69; Петковић 1984: 16). Свесно занемаривање значаја грађе од стране формалиста не мора обавезно значити да ефекат зависи искључиво од форме. Овако редуковано схватање формалиста је неизоставно повлачило и бројне противречности у самој теорији које су пак отвориле могућност да се њихова теоријска сазнања допуне развојем других интерпретативних метода.

Виготски, као и формалисти, заобилази разматрање психологизма у књижевности и усмерава своје истраживање на доживљај уметничке форме, која се у случају овог руског психолога, односи на разоткривање психичких закона/механизма путем којих уметност делује. У том смислу му донекле одговара како формалисти приступају и психологији ликова са аспекта уметничког поступка: објашњење психологије ликова треба тражити у законима уметничког грађења, а не у законима психологије. На том плану примећује и прву противречност у формалистичкој теорији: истицањем форме која се реализује кроз поступак, законе уметничког грађења, формалисти сматрају да заобилазе психологизам и некњижевне методе, а самим тим и да је њихов приступ антипсихолошки. Међутим, сфера опажања, коју формалисти уводе у објективно проучавање форме, указује на следећу психолошку претпоставку: уметност као поступак има свој циљ који се не може дефинисати другачије него психолошким појмовима јер је у основи тога „учење о аутоматизму свих наших уобичајених доживљаја“ (Виготски 1975: 73). Друга противречност такође долази из чувене формулације Шкловског, а односи се на функцију отежане форме у продужавању опажања како би се доживело стварање ствари, то јест грађа, чиме се ипак имплицира и психички значај грађе (Виготски 1975: 74). Узевши у обзир и то да свака епоха има „теме којима се посебно бави па и листу оних забрањених“ Виготски (ибид: 75) закључује да грађа не може бити безначајна са становишта психичког деловања.

Књижевност као другостепени моделативни систем може учинити чуднијим сегменте које свесно занемарујемо или који по навици прелазе у област несвесно-аутоматског и обновити читаочеву изгубљену способност за освежен доживљај, измењен поглед и другачије виђење. Слична запажања о књижевности као посебном облику виђења и онеобичавања проналазимо и у другим, ранијим књижевним

теоријама и филозофским расправама.¹⁴ На примеру једне уочене разлике, и то између романтичарске идеје „новог виђења“ и формалистичког концепта онеобичавања, можемо показати значај формалистичког концепта у једној, да је тако назовемо, „прелазној“ фази кретања од ауторског виђења ка виђењу реципијента, а на основу тога указати и на могуће облике његове примене у оквиру естетских начела драмске и позоришне уметности. Романтичарска идеја „освеженог доживљаја“ коју проналазимо у Колрицовој *Књижевној биографији (Biographia Literaria)*, се огледа у способности аутора да изрази нов начин доживљавања света.¹⁵ Формалистички концепт, са друге стране, наглашава функцију чисто књижевног средства да произведе ефекат другачијег, освеженог виђења у читаочевој перцепцији књижевног дела (Ејбрамс 1999: 103). Када је у питању проучавање односа писац-текст-читалац уочавају се три фазе у модерном проучавању књижевности (Божић 2001: 57-59): од позитивистичког приступа у којем је акценат стављен на ствараоца, преко проучавања издвојеног текста, до естетике рецепције која узима у обзир и акт читања и читаоца. Формалистичка школа би се у том смислу, а узевши у обзир поступак онеобичавања, могла означити као прелазна фаза јер кроз противречности на које је указао Виготски наговештава „хоризонт очекивања“ и чин читаочевог виђења.

У својој *Естетици* Николај Хартман (2004: 49) наводи да узајамна зависност естетског субјекта и објекта налаже два правца поступка: објекат анализе може бити естетички предмет на којем се могу испитивати његова структура и начин бивствовања (естетски предмет као биће-за-себе) и рецептивни акт који је усмерен на естетски предмет (естетски предмет као биће-за-нас). Ипак, естетичка анализа је најпре окренута предмету јер је ка њему управљен и акт посматрања (ибид: 51). Пошто се све што срећемо јавља као обликовање одређене врсте, увек се поставља и питање онога

¹⁴ О варијацијама у значењу, преводу и употреби термина онеобичавање ће бити више речи у делу о Брехту.

¹⁵ Романтичари схватају свет крајње субјективно и постављају свој унутрашњи свет изнад спољашњег, а песника који је једини у стању да спозна суштину, истину и идеју која се крије иза неке појаве, виде као усамљену и неприхваћену фигуру. Поетском представом стварности у којој истичу своје Ја у „светском болу“ и заносу (Кохан 1967: 326), они остварују своју тежњу за потпуном слободом. Романтичарска слобода доводи до промене уметничких облика који су се сливали у једном делу што је „пружило могућност песнику да открије сва своја расположења, да целом свету објави свој унутрашњи свет“ (Павловић 1978: 16). Тиме се јавља и осећај да се писањем не стварају само текстови, већ и светови (Кохан 1967: 326).

што се обликује. Форма код Хартмана није само оно чулно дато и спољашње већ претпоставља и једно унутрашње јединство, обликованост изнутра (ибид: 52). Из тог разлога Хартман сматра оправданим да се појам садржаја замени појмом „материја“ која у ужем естетичком смислу подразумева „специје чулних елемената који у уметничком обликовању добијају форму посебне врсте“ (ибид: 53).

Проблем форме и садржаја се посебно јавља у приказивачким уметностима где се обликовање састоји у томе да учини опажајним нешто што постоји (ибид: 54). Песничка уметност је приказивачка – она третира сижее и започиње са подражавањем реалног¹⁶, али своје теме не обликује директно у материју, већ се путем речи обраћа фантазији читаоца (ибид: 128-129). Пошто се теме не могу чулно појавити, обликовање другог реда путем речи повлачи за собом супротност реалног и иреалног у односу слојева предмета и поделу опажања првог и другог реда. Опажање првог реда или рецептивно опажање открива реалне слојеве које, у случају песништва, чини оно чулно дато а то су реч или писмо (ибид: 131). Реалан слој није довољан већ представља полазиште за појављивање ликова, дела и карактера путем посредовања, заправо омогућава да у спољашњем „видимо“ међуслојеве који се одају кроз делање. Такво „виђење“ представља опажање другог реда јер реалном, чулно датом, додаје нешто ново и стога се још означава и као продуктивно опажање. Садржајне области нису саме по себи уметничке, али дају „теме“ за формирање које стваралац чини чулно-опажајним (ибид: 58), а духовни садржај, који постоји иреално, се остварује у акту примања уметничког дела.

Када је у питању однос уметности и реалне природе, уметник има право на преобликовање (стварање) јер у супротном не би могао пустити да се све оно што реални живот другима прикрива њему открије као видовитом (ибид: 284). У вези са тим Хартман поставља питање истине коју дели на чињеничку и животну истину. Животну истину захтевамо у песништву и она као уметничка се не сме схватити у смислу теоријске истине, то јест као гола сагласност са реално постојећим (ибид: 284).¹⁷ Проблем животне истине се тиче целине композиције материјала у бар четири

¹⁶ Уметности у чијим се творевинама може захватити духовни садржај, то јест у уметностима које приказују грађу, сижее, тему (Хартман 2004: 122). Дефиниција би служила као привремено ограничење ради посматрања слојевитости уметничког дела.

¹⁷ Овде се можемо позвати и на Пинтерово тумачење животне и уметничке истине које је у говору поводом уручења Нобелове награде формулисао на следећи начин: „Нема велике разлике између стварног и нестварног, између истинитог и неистинитог. Ствари нису неминовно или истините или

средња слоја. Како нас приказивачка уметност учи виђењу (ибид: 292), тако пред песником стоји посебан захтев за познавањем живота и људи за које је потребан дар проницања и критичког погледа. Такво познавање које се заснива на критичком погледу се објашњава насупрот суштини познавања људи која не припада естетици. Док практично познавање почиње са скептичким и песимистичким погледом на свет, из практичних разлога је управљено на негативно, слепо је за људску индивидуалност и стога остаје површно, песнички саучествујући поглед је управљен ка позитивном и значајном и открива богатство света или много више од практичног познавања људи (ибид: 292-293). Стога је прва функција уметника функција „виђења“ након које тек долази функција показивања.

За разлику од ликовних уметности, немогућност песништва да се директно обрати опажају¹⁸ може се сматрати његовом слабом страном. Та слаба страна се у драмској уметности може надокнадити посредством глумачке, позоришне уметности (ибид: 133). У позоришту се међуслој књижевног дела преобраћа у реалност и помера у стварну опажајност, а читалац постаје посматрач. Позоришна уметност на тај начин добија интерпретирајући статус између духовног творца и посматрача дела и тада књижевно дело више није упућено на фантазију читаоца већ се директно обраћа чулном виђењу и слушању, а појавна опажајност је замењена стварним опажајем (ибид: 133).

неистините; оне могу бити и истините и неистините. Верујем да ове тврдње и даље имају смисла и да се још могу применити у уметничком истраживању реалности. Тако ја као писац стојим иза њих, али то не могу као грађанин. Као грађанин морам се запитати: шта је истина? Шта то није истина?“ (Пинтер 2011: 49). Очигледно сукоб истинитог и неистинитог и немогућност њиховог јасног раздвајања захтевају другачији приступ у животу и уметности па се можемо запитати који од тих приступа, иако подједнако значајни, ипак даје делотворније резултате. Пинтерово становиште можемо објаснити путем разлике између научног и поетског језика у схватању друге формалистичке школе, англо-америчке Нове критике. Пинтер би као грађанин захтевао бескомпромисну, чињеничку, објективно дату истину до које долазимо научним, рационалним импулсом. Пошто се научним исказом завршава опажање, а тиме се умањује и моћ имагинације (Ренсом 2004: 102) која нам омогућава да ствари спознамо онакве какве јесу, што би руски формалисти рекли да их видимо, поезија или уметност уопште путем којих се опажање и имагинација иницирају постају моћно средство преиспитивања „истинитог“ и „неистинитог“, а на тај начин и друштвени и уметнички ангажман постају нераздвојиви као у Пинтеровом стваралаштву.

¹⁸ Слика, рецимо, не поседује могућност да се опажа у фазама као што је случај у књижевности и позоришту, већ се она у моменту опажа као готова целина (Ингарден 1975: 203).

Питање посматрања природе или однос ствари како их стварно видимо и како закључујемо интелектом чини окосницу онога што данас зовемо психологијом перцепције. Како наводи Гомбрих (1984:10) то питање је први пут ушло у расправу о стилу као практичан проблем у настави уметности. Узимајући у обзир расправе о односу и укључивању чула, знања и закључивања у процесу перцепције од антике преко енглеских емпириста све до савремених психолошких теорија, а затим и одређене увиде предавача у практичној настави, Гомбрих (ибид: 10) долази до следећег закључка: измене у стилу нису последица само усавршавања вештине већ и резултат различитих облика посматрања света. Уметничко стварање би онда подразумевало и однос према одређеним вештинама, поступцима и прилагођавање тих поступака и осмишљавање другачијих како би се изразио облик стварности условљен уметниковим виђењем, то јест својеврсно прекомпоновање грађе са одређене тачке гледишта. Различита струјања у позоришној уметности истог периода, по Селенићевом (1965: 8) мишљењу, јесу различите визууре (формуле) којима уметник покушава на најбољи начин да уобличи свој ангажман, а то је увек и једино специфично виђење света. Пошто постоји више могућности за обликовање датог ангажмана, експериментисањем се увек може доћи до оне формуле којом ће се најефектније постићи циљ којем аутор тежи. Из овога можемо закључити да експеримент представља неопходан метод у обједињавању више идејно и естетски различитих формулација. Принцип стављања јучерашњих открића на тест, па макар та открића била и експерименталног карактера, јесте срж живе силе експерименталног театра по Бруковом (1995: 11) мишљењу, јер једном када добију коначан облик и почну да се понављају, она губе ефекат. Замењивање уобичајеног и застарелог, новим и ефектнијим тако постаје кључна мисао и у формирању драматургије 20. века. У том смислу, суштина уметничког стварања у области драме и позоришта би представљала и доследно тумачење формалистичког виђења књижевне еволуције као процеса дезаутоматизације и дијалектичке негације једне појаве од стране друге.

Уочена криза драме у току натуралистичко-симболистичких преклапања, која настаје у сукобу објективног (познате стварности) и субјективног (паралелне стварности) света (који су ништа друго до специфична виђења света) и обухвата све конститутивне елементе – фабулу, лик, дијалог, па и однос сцена-сала (Саразак 2009: 19) – се у 20. веку продубљује и одвећ третира као перманентна криза из које су се, кроз велику истрајност у редефинисању и подривању сваког установљеног критеријума, изродиле многобројне, естетски супротстављене праксе.

2.3. Експериментални захвати у драматургији 20. века

Као и у егзактним наукама, експеримент у драмској и позоришној пракси јесте чин испитивања својстава и вредности одређене појаве или хипотезе како би се, стицањем искуства и увида, установила њихова применљивост и подесност (Лалевић 1974: 480). Експериментисање формом се може уочити у свакој етапи позоришног развоја, нарочито када она престане да задовољава критеријуме саопштавања одређеног садржаја и постизања предвиђеног ефекта, па се стога сматра значајним обликом позоришног истраживања (Здравковић 2013: 67). Експеримент као кључни приступ у драматургији 20. века се пре свега односи на став уметника према традицији, институцијама и комерцијалним приступима (Павис 1999: 133). На основу тога израста и појам експериментално позориште који се често користи да означи и авангардно позориште, а од средине века, како наводи Чејмберс (2002: 262), његова употреба се преноси и на хепенинге педесетих година, мултимедијалне поставке шездесетих, визуелно позориште током седамдесетих, уметност перформанса осамдесетих и лајв арт током деведесетих година. Почев од авангардних фракција које настају превасходно у знаку антинатуралистичке реакције, све наведене оријентације су, у најширем смислу, формулисане кроз одбацивање конвенција и проверених формула, принципа профитабилности и традиционалног одвајања сценског простора и публике.

Одбацивање конвенција натурализма се најчешће односи на оквире организовања сценских елемената и методе извођења који доприносе сценском илузионизму.¹⁹ *Препознавање истинитости* се у позоришном свету натуралистичких конвенција остварује кроз прецизност и аутентичност и подразумева да видимо „глумце како живе комад, уместо да их гледамо како га играју“ (Зола 1975: 36). Таквој концепцији се најчешће замера што изједначава уметност и стварност или што чак уметност поставља у подређен положај чиме се знатно редукује њена стваралачка моћ и спознајни моменат који се активира приликом перцепције уметничког дела.²⁰ Антинатуралистичка реакција се, стога, превасходно реализује кроз сталну

¹⁹ Због изразитих тежњи да се превазиђе натурализам у позоришту често се занемарује чињеница да се залагањем представника тог правца, нарочито на релацији Мајниген-Антоан-Станиславски, поново открива „простор, предмет у простору и потреба да се тај предмет анимира“ (Миочиновић 1975: 10) што је омогућило развој професионалне режије.

²⁰ То често учовамо на пољу позоришне критике када се одређени аутори, дела или представе тумаче на основу већ формулисаних естетика и на основу тога сврставају у одређене правце.

запитаност о томе шта је стварност, а шта уметност и који су то поступци и форме који дело по себи чине уметничким.

2.3.1. Антинатуралистичке тежње и онеобичавање сценског илузионизма

Авангардно позориште почиње усред разноликих струјања и њиховог преклапања при крају 19. века са једним правим позоришним експецом. У питању је премијерно извођење Жаријевог комада *Краљ Иби* у париском Театру де л'Евр 1896. године. Ибијева прва изговорена реч²¹, затим сценска реализација у режији Лиње-Поа, оца модерног мизансцена, са гротескним маскама које је осмислио Тулуз-Лотрек свеукупно су проузроковали скандал након извођења и сломили и позоришне и друштвене конвенције (Харвуд 1998: 349). Већ приликом другог представљања *Краља Ибија* можемо уочити да ауторов приступ месту дешавања, ликовима и радњи подразумева озбиљно преплитање мистификације и збиље. Гледаоцима је у програму јасно предочено да радња надилази специфичност Пољске, наведеног места дешавања, јер је реч о Нигдини, човековом универзалном егзистенцијалном простору и зато Иби и говори на француском. Жари је кроз лакрдију, симболичне карикатуре и механизоване ликове који изазивају смех²² представио човека лишеног разума и морала (ибид: 349) и наговестио функцију марионете која ће се уклопити у поетику друштвено-ангажоване експресионистичке драме, а десетак година касније добити и значајно место у Креговој позоришној теорији. Поред укочених ликова и маски, Жари ће сценски непредстављиве елементе заменити плакатима, зачудним конструкцијама којима ће се касније служити и друге авангардне фракције, нарочито Брехтово епско позориште. У складу са идејом о луткарском комаду у универзалном простору Жари излази из традиције реалистичне позорнице и дефинише један непроменљив декор за целокупно представљање радње. Пошто сцена није захтевала промену декора искључена је и могућност за спуштање завесе чиме је, у перцепцији гледаоца, елиминисана традиционална подела на чинове. Значај уопштавања и универзалности мизансцена у модерном позоришту Жари потврђује на примеру Метерлинка кога, као трагичног

²¹ Фр. *mordre*, у приближном преводу „зговна“ (Стојиљковић 1998: 8).

²² Како Жари наводи поводом првог извођења драме, све је почело када је ђак [Жари] деформисао лик једног свог професора који је у његовим очима представљао све гротескно што постоји на свету (в. „Представљање Краља Ибија“, у: *Иби поново јаше: драме и проза о Ибију* (1998), стр. 11).

творца нових страхова и сажалења које може да изрази искључиво путем тишине, сматра заслужним за рођење једног апстрактног позоришта у којем публика може да чита без преводилачког напора (Жари 1975: 81). Најзначајнији представник симболистичке драматургије кроз своје такозване статичне драме, у којима покушава да „изрази неизразиво“, оно застрашујуће непознато и наговести трагично потпуном неактивношћу и тишином (Метерлинк 1975: 94), потврђује да модерну драму одликују паралисање спољашње радње, тежња да се што дубље зађе у људску свест и трагање за новом врстом поезије, апстрактнијом од старе.

У духу времена преокупираног феноменима брзине и истовремености искуства, Аполинер у „Предговору за Тиресијине дојке“²³ (1975: 229) даје нацрте уметности која тежи да запањи гледаоца. Да би то постигла, драма мора бити, једноставна, хитра, са скраћењима или увеличавањима. У *Тиресијиним дојкама* скраћења се реализују кроз хитру динамику између ликова у виду кратких сцена које ипак воде заокружености радње, док појам увеличавања Аполинер дефинише путем односа нових појмова, научног и орфичког кубизма од којих други има стваралачку снагу да удахне нову реалност фактичким компонентама научног кубизма. Изразито рушилачки став према науци, друштву, моралу и конвенцијама ће се даље афирмисати кроз дадаизам. За почетак ове фракције се, како наводи Селенић (1987: 10), узимају приредбе које су 1917. извођене у Кабареу „Волтер“ у Цириху. Међутим, код других аутора (в. Билингтон 1980: 190) проналазимо да те „приредбе“ у Кабареу²⁴ заправо представљају зачетак хепенинга. Из њихове концепције извођења, које се реализује спонтано, из душе или подсвести, без посредства интелекта и планирања, се касније развија читава уметност перформанса и шири идеја о уметничком делу као спонтаној радњи која може бити невербална, акустички и визуелно шокантна, која руши баријере између различитих уметности и ставља подједнак акценат како на извођење тако и на речи/звук. Под утицајем исте идеје ће се директно развити још један правац који за своје име узима неолгизам који је Аполинер сковао да означи своју драму *Тиресијине дојке*. У питању је надреалистички проток мисли без контроле ума, чист психички аутоматизам, како га дефинише Бретон у „Првом манифесту“, приближан говореној мисли. Иван Гол (1975: 239-241), чије песме и драме представљају синтезу

²³ Драма написана 1903, а изведена 1917. године.

²⁴ Група Немаца, на челу са Иго Балом и Еми Хемингс, незадовољна животом у Немачкој током рата прелази у Цирих и тамо оснива Кабаре „Волтер“ са намером да развије свој тип сатире.

експресионизма и надреализма, у наддрами која изражава другачије светове којима је натчулно заједнички именитељ, види најснажнији вид порицања реализма. Експресионистички и надреалистички бунт ће даље бити поткрепљен и формално изоштрен футуристичким прогласима. Маринети изражава своју „љубав за ново и непредвиђено“, проглашава потребу „свакодневног пљувања на олтар уметности“ и жељу да „уздигне агресивни покрет, грозничаву несаницу, трчећи корак, акробатски салто, шамар и ударац песницом“ (в. Баура 1970: 255). Задатак овог позоришта би био да оркестрира осећањима публике и успоставља однос са њеном динамичном живахношћу. Због дубоке одвратности коју осећа према постојећем позоришту, Маринети (1975а: 191) 1913. године велича варијететско позориште које је рођено у доба електрицитета, које се служи филмским пројекцијама и дејством комике, еротског узбуђења или фантастичног запрепашћења (па чак и ако је потребно да створи фарсу и пометњу међу гледаоцима тако што ће издати дупле карте или довести луцкасте људе). У другом манифесту 1915. године, који су поред Маринетија потписали и Емилио Сетимели и Бруно Кора, велича се футуристичко синтетичко позориште са одредницама атехничко–динамичко–симултано–аутономно–алогичко–иреално чије ће дефиниције највише утицати на даљи развој драматургије и преиначити лексику модерне драме и позоришта. Жестока антинатуралистичка кампања се пре свега реализује кроз синтетичко којим се означава све најкраће могућно – збијеност речи, покрета, стања, осећања, мисли, доживљаја, чињеница и симбола помоћу скраћивања која су у складу са футуристичком сензибилношћу (Маринети 1975б: 198-199). Атехничко је јер се супротставља пасатистичком позоришту, посебној врсти *прошлостизма* којима влада велика, устоличена Техника; динамичко и симултано јер се рађа из импровизације, док аутономно, алогичко и реално упућују на посебности које неће бити потчињене логици и које ће се ослањати на реалност али филтрирану према сопственој ћуди (ибид: 201-202). То „извртање“ реалности је код Мајаковског у „Прологу“ агитационог дела *Мистерија-Буф*²⁵ наглашено на следећи начин:

У другим позориштима
играти, каква је мука:
за њих
сцена је -
шпијунка.
(...)

²⁵ Драма написана 1917, изведена 1918. године.

Ми ћемо такође приказати прави живот из близа,
али он је
кроз позориште претворен у крајње необичан
призор. (Мајаковски 1982: 40)

Своје антинатуралистичке тежње Мајаковски директно саопштава публици и провоцира је да учествује у демистификацији, а тиме гледалац постаје и део структуре спектакла (Миочиновић 1975: 26). Овде је значајно напоменути да је *Мистерија-Буф* изведена у режији Мејерхолда који је својим конструктивизмом и биомеханичким²⁶ методом понудио једно од најранијих решења за организацију драмске материје. Пошто су писци заборавили законе истинског позоришта и служе се речима на неадекватан начин неопходно је да се направи сценарио кретњи – гестови, маске, ритам и интонација – који ће дати ситуацију чинити позоришном, а не животном (Мејерхолд 1975: 180-181). Према Мејерхолду неопходно је рашчланити свет, а онда му приступити слободном стварању које ће деловати својом необичношћу (ибид: 184). У његовој теорији онеобичавање је замењено гротескним које трага за натприродним, синтетише бит супротности, ствара слику феноменалног и на тај начин приморава гледаоца да проникне у тајну непојмљивог (ибид: 185). Необичан животни призор код Мајаковског филтриран кроз Мејерхолдов приступ преувеличавања и искривљавања којим се свакодневна појавност трансцендира и истиче као позоришна игра насупрот животној данас се често узима за илустровање појма театаралност. Како наводи Јестровић (2002: 42), ова трансформација живота у спектакл, у позоришту и животу, јесте једна од најизразитијих одлика театаралности. Пошто у свом раду подробно анализира улогу онеобичавања у авангардним праксама, Јестровић (ибид) такође закључује да док су се кроз многобројне дефиниције театаралности често повлачиле паралеле са формалистичким концептом литерарности, мало пажње је посвећено анализама сродства театаралности и онеобичавања. Онеобичавање је код руских формалиста део поступка који чини литерарност, иманентну особеност књижевности која је одваја од других уметничких облика као и од вануметничке реалности. На исти начин термин театаралност (енг. *theatricality*), који је највероватније и креиран по моделу литерарног (Павис 1999: 395), означава све специфичности позоришног идиома путем којег се позориште одваја од драмске уметности и других уметности спектакла. Термин је изведен из придева (енг. *theatrical*) који се у преводу „позоришно“ и

²⁶ Врста обуке са циљем да глумци делом буду атлетичари, делом акробате, а делом анимиране машине (Рус-Еванс 1984: 28).

„театрално“ тиче позоришта и свега што се може лако прилагодити позоришним захтевима/сценском приказу (Павис 1999: 394). Иако је очигледно да термин долази из света позоришта, он се може применити и примењује се, као што многе теорије показују, и на све остале аспекте живота (Дејвис, Послвејт 2003: 1). У друштвеном животу га користимо са изразито негативним конотацијама да обележимо праксе и манире као извештачене, афектиране, неприродне и дволичне²⁷ или у позитивном када говоримо о импресивним, екстравагантним и упечатљивим церемонијама, свечаностима и јавним спектаклима, а такође служи и као интерпретативни модел за описивање психолошког идентитета²⁸ (ибид). У зависности од теорија и приступа, театралност се може посматрати искључиво у контексту света позоришта, а све чешће се свет, кроз драматизовано друштво, посматра као позорница. Понекад се, паралелно са термином литерарност, а да би се драмска књижевност одвојила од других књижевних родова, термин театралност посматра и као употреба препознатљивог сценског језика у драмским текстовима. Тумачење термина тада обично бива условљено становиштем са кога се посматра његово порекло: да ли театралност треба тражити у садржају текста или у начину на који текст „говори о спољњем свету и показује оно што призива у тексту и извођењу“ (Павис 1999: 395). Први случај је, по мишљењу овог театролога, занемарљив јер упрошћено указује само на просторна, визуелна и експресивна својства, док други подразумева сложенији облик позоришног исказивања (енунцијације) – кретање речи, природу извођача (лик/глумац) и артифицијелност извођења/представљања (Павис 1999: 396). Ако појам театралности посматрамо као строго драматуршки концепт, у бити се проблем своди на то да ли драмску и позоришну уметност посматрамо у садејству (где је драмски текст условљен одређеним појмом позоришта и обрнуто) или их посматрамо као две уметности које у складу са природом израза постоје независно једна од друге и у том случају се увек поставља питање превласти текста над сценским апаратом или обрнуто. Различити

²⁷ И у овом случају значења вуку порекло из света позоришта. Боал (2008: xii-xv) то сликовито представља кроз причу о настанку глумца, лика, маске и цензуре у грчком позоришту: Солон је замерио Теспису што је искорачио из грчког Хора и публици понудио структурисан говор о граду, политици и људима. Како би се оградио од тих „нецензурисаних мисли“, а омогућио и даље игру као интерпретацију, Теспис је био принуђен да створи маску – ово, што изгледа као ја, није ја већ неко Други. То су сада Човек и Маска и тако позориште и хипокризија настају истовремено из исте матрице, а дихотомија Глумац/Лик постаје једна од опсесивних тема позоришта, али и психологије.

²⁸ На пример хистрионични поремећај личности.

драмски приступи и бројне позоришне праксе, а затим и студије које се опширно баве тумачењем овог термина са различитих аспеката, показују да не постоји једна театралност. Драмски текстови који се могу читати али су писани са намером да буду изведени увек узимају у обзир и могућности сценског приказа, то јест театралности као специфичног својства позоришта. Оно што је уочљиво у првој половини 20. века јесте да се паралелно са бројем драмских текстова повећава и број пратећих текстова, било у виду предговора одређеним драмама било у виду засебних есеја, у којима аутори образлажу какав сценски приказ су имали на уму током писања драме, или каква им је намера или ефекат који желе да постигну. На основу тога се уводи још и термин театрализација (енг. *theatricalization*)²⁹ како би се означио покрет који израста кроз супротстављање натуралистичкој струји јер ставља акценат на сценске конвенције и уметничку игру која треба да подсети публику на њену улогу „гледаоца и критичара уметничког дела“ (Здравковић 2013: 205). Павис (1999: 395) стога предлаже термин (ре)театрализација јер се таквом праксом театрализују већ постојеће сценске конвенције. У наведеном смислу, ретеатрализација се најбоље може сагледати на примеру Пирандела, аутора који је направио револуционарни одмак од позоришта реализма узимајући позориште као централну метафору у драми *Шест лица тражи писца* (1921).

Пиранделизам подразумева преиспитивање претпоставке о једној стварности, подједнако објективној и уметничкој, и њеном приказивању. Аутор у драми анализира принципе драмске и извођачке уметности постављајући „мрежу односа између аутора, лика, глумца, редитеља и публике“ (Чејмберс 2002: 599) у само средиште заплета. Већ на самом почетку Пиранделовог текста се сусрећемо са првим зачудним елементом – у питању је удвајање листе драмских лица, наиме прву групу драмских лица чине ликови који су део представе у настајању (шест лица: Отац, Мајка, Пасторка, Син, Дечак, Девојчица), а другу групу лица чине глумци у једној позоришној трупи. Уводна дидаскалија „при уласку у позоришну салу гледаоцима се указује позорница с подигнутом завесом“ (Пирандело 1963б: 25) јасно показује ауторову срачунатост на ефекат који драма треба да произведе – публика од почетка треба да има утисак да присуствује извођењу драме која се изненада догађа, а не извођењу које је темељно увежбано. Било да читамо текст или гледамо извођење ове драме, почетна сцена се пред нама одвија у виду пробе: долази глумачка дружина и уз помоћ Директора

²⁹ У преводу на српски се јавља и као театрикализам (в. Здравковић 2013: 205).

наставља са пробом Пиранделове драме из 1917. под називом *Игра улога* (*Il giuocodelleparti*). Дијалог драме *Шест лица тражи писца* је богат детаљима из свакодневног живота позоришта: Главна глумица касни на пробу, Мајстор сцене, Механичар и Реквизитар ужурбано раде око постављања сцене, Директор обележава делове сценског простора који ће бити богат веристичким детаљима (писаћи сто, књиге, прибор за јело, порцуланско посуђе), а глумци се жале на Пиранделов текст који увежбавају (*Игра улога*). Иако текстови тог аутора (Пирандела) важе за неразумљиве, а сâм аутор за неког ко воли да иритира и публику и глумце, како сазнајемо из Директорове реплике, позориште из драме је принуђено да постави Пиранделов комад јер Французи више немају добрих комедија које могу да понуде (Пирандело 1954: 5). У том тренутку улазе шест лица, које је некакав аутор одбацио, и траже да се њихова животна прича представи на сцени. Тражећи свог писца они траже своје формално отеловљење, коначну истину о себи која ће бити фиксирана у сценском приказу (Селенић: 113). И ту долазимо до сукоба, али не оног драмског који се догађа између фиктивних ликова, већ оног који кроз непрестану игру између „стварног“ и „измишљеног“ догађаја, одражава сукоб између илузије и стварности у животу и уметности. Уметност је живот, а не умовање, како Пирандело (1975: 104) бележи у једном ранијем есеју под називом „Гворена радња“ где одређује значење и значај драмског карактера, говорене радње (драмски дијалог) и (драмске) акције у савременој³⁰ драмској производњи. Стварање не подразумева рађање апстрактне идеје (догађај/ситуација) о којој аутор поседује некакво мишљење, а затим додавање спољних детаља том мишљењу и увођење ликова који ће најпогодније приказати ситуацију. Драма почиње са живим и активним личностима које се опирају и показују сопствену вољу, а говорена радња подразумева да аутор пронађе „живу реч која покреће, јединствени исказ својствен само тој личности у тој одређеној ситуацији“ (ибид). Те идеје је Пирандело остварио у драми *Шест лица тражи писца*. Драма не настаје према неком унапред смишљеном плану, већ се органски развија – „ова моја слушкињица Машта имала је (...) рђаво надахнуће (...) да ми довуче у кућу целу једну породицу“ (Пирандело 1963а: 7). Мешавина трагичног и комичног, реалистичног и фантастичног настаје са Пиранделовом идејом да прикаже случај некаквог писца који одбија да оживи своја лица, а која са друге стране, рођена жива као створења његовог духа, захтевају да се отелотворе. Тако је настала комедија „о узалудном покушају овог

³⁰ Есеј је написан 1899. године.

импровизованог сценског остварења“ (ибид: 10-11). Сукоб „стварних“ ликова (шест лица) и глумаца се одвија кроз расправе о томе ко је ближи истинитијем представљању приче коју доноси шест лица. Једна драма која се намеће другој је заправо симболична позоришна игра (Стајан 1981: 83) у чијем средишту се налази и проблем лика и личности у Пиранделовој драматургији. Тај проблем је уско повезан и са богатом традицијом италијанске комедије дел арте (лат. *commedia dell' arte*), Кијарелијевим гротескним театром, посебно са његовом драмом *Маска и лице*³¹, под чијим утицајем је Пирандело усмерио своју преокупацију на мноштво маски и лица које јунак обелодањује у току драме (Селенић: 114). Како аутор објашњава у „Предговору“ (Пирандело 1963б: 11), драма је варка о узајамном разумевању, о многоструким личностима које постоје у свима нама као и о сукобу између живота и форме – живот који се опире фиксирању и присиљава човека да негира форму путем које једино постаје свестан живота. Противречности у причи која повезује шест лица, њихова неспособност да се усагласе око појединости, а затим и потреба да се наметне сопствена „истинитост“ (прича шест лица се прелама коз монодрамску свест сваког лица) истовремено указују да ликови понекад могу деловати стварније од људи, а са друге стране да о људима немамо једноставну и реалну представу. Тако илузија постаје реалност и обрнуто. Сматра се да је Пирандело драматизовао и амбивалентни³² однос између глумаца и ликова (Харвуд 1998: 353) што се посебно види у репликама Оца³³ и у деловима који се тичу расправе о позоришним конвенцијама и природи илузије у позоришту³⁴. Пиранделову „драму о драми у настајању“ или „представу о представи“ теоретичари посматрају и кроз појам метадраме који не мора обавезно да укључује једну аутономну драму садржану у другој драми („драма у драми“) већ може указивати

³¹ Комедија која се бави конфликтом између илузије и реалности у љубави и у браку.

³² Амбивалентан однос се пре свега уочава у иницијалној подели ликова на шест лица и глумце из позоришне трупе која омогућава и додатно удвајање током драме када глумци преузимају улогу публике док шест лица изводе сцене из свог „живота“.

³³ Пирандело (1963б: 14) наводи да лик Оца често напушта својство лица, прелази у пишчеву делатност и заузима његово становиште. Мада, ауторови ставови у вези са конвенцијама се уочавају и у репликама Пасторке и Сина (нарочито при самом крају драме).

³⁴ Расправе се углавном односе на улогу глумца у реализацији текста – да ли се глумац поистовећује са ликом и да ли су реплике ликова само материјал за глумце који му дају облик, глас и гест.

на то да представљена реалност изгледа као већ театрална где је главна тема живот као позорница.³⁵

Многе теме којима се бавио Пирандело су извршиле велики утицај на европско позориште средином 20. века, нарочито на француске драмске писце. Трагови Пиранделових новина се најпре уочавају код Брехта, Јонеска, Бекета и Адамова (Стипчевић 1963: 239), а тематске одреднице попут претеће празнине, варљиве природе појавног, дезинтегрисаних и флуидних ликова у потрази за структуром и формом, а посебно непоуздана природа говора, се одражавају на форму и садржај и устаљују у драматургији 20. века. Спајање трагичног и комичног, узвишеног, формалног и жаргонског, које почиње са Жаријевим гињолом, и другим авангардним гротескним облицима, приступима и театрима које увек одликује хибридношћу, до Бекета и Јонеска и њиховог преспајања трагичног и водвиља, слепстика, гињола, црног хумора, па и *пантомиме* и *циркаса* (Стајан 1981: 126) захтевало је преиспитивање традиционалне дистинкције између поља трагичке и комедиографске делатности и етичких и естетичких начела њиховог преплитања. Ако кажемо да се драма и позориште одувек баве суштинским темама и да покушавају да досегну *естетску истину која је нека врста антрополошког поља* (Драшковић 2007: 207), онда можемо рећи да се свеобухватно баве људском судбином и то у смислу њене (не)променљивости. Људска немоћ у мењању социокултурног модела може, у извесном смислу, изгледати комично, па у складу са том све израженијом тенденцијом, хуморно поприма нови облик изражавања али не у смислу комерцијалног и булеварског позоришта као што је то раније био случај, већ као одлика сасвим нове поетике која ће освежити однос трагичног и хуморног у оквиру једног трагичког *антипозоришта*. По речима Јонеска, приказ гињола омогућава да се живот појави као необичан и невероватан, а та поједностављена форма подвлачи „гротеску и бруталну истину“ (Вилијамс 1979: 340). Та два противничка света Јонеско специфичним језиком спаја у својим комедијама које је назвао „анти-комадима“ и у драмама, „псеудо-драмама“ или „трагичним фарсама“, јер је, како наводи, *комика трагична, а човекова трагедија јесте за поругу* (Јонеско 1965: 93). Јонеско позива на (пре)увеличавање дејстава софистицираних драмских средстава путем пародијског претеривања, па све

³⁵Најбољи пример су Шекспирове драме (поред *Хамлета* и *Како вам драго, Бура, Богојављенска ноћ*) на основу којих Лајонел Ејбел и уводи концепт метапозоришта у студији *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* из 1963. године.

до накарадности и пароксизма, у којима управо и види изворе трагике (ибид: 92). Уколико уметник сматра да се језиком више не може исказати истина, онда своје напоре мора усмерити ка силнијем и јаснијем начину изражавања осавремењујући традицију која се изгубила (ибид: 109). Сви елементи позоришног чина, од начина изражавања, преко визуелне форме и глумачког израза, представљају „позоришни језик“ који се, такође, мења, развија и обнавља, а да при том не постаје нешто друго, већ изнова себе проналази у сваком историјском тренутку (ибид: 98). Са друге стране, Бекет у синтагми трагична комедија (*Чекајући Годоа*) ставља акценат на трагично (Селенић 1987: 11). Његови драмски парови, живописно стари, истрошени и беживотни (Владимир и Естрагон, Лаки и Поцо, Клов и Хам, Нег и Нел, као својеврсни дуализам гротескног тела и оног филозофског, налик Арлекину и његовом двојнику Панталонеу) су увек у контрапункталном односу који је омогућио бекетовску ситуацију „немоћи што је сама трагичност усамљеног човека“ (Селенић 1987: 17). Бекетови трагикомични ликови се, укопани, везани, затворени у кантама за отпатке и заробљени у тренуцима без коначног одговора на егзистенцијалне немире, сукобљавају са илузијама о промени и живе у сећањима на срећне дане док се у даљини назире апокалиптични предео. Језик, карактеризација и театарност у Бекетовим драмама постају огољени, потпуно сирови. Експерименти радиофонског позоришта у драми *Крапова последња трака* (1958) омогућили су да се „чује глас и звучна материја речи“ (Жоли 2009а: 57), да би са драмом *Не ја (Not I, 1972)* остварио позориште говора и избрисао све традиционалне одлике карактеризације постављајући на сцену Уста, без дефинисаног пола, невидљивог тела и лица, која саопштавају текст. То више није литерарно позориште, иако се заснива на тексту, већ позориште говора које се реализује кроз посебну употребу језика и ритма и „чистог сценског покрета“. Вилијамс (1979: 343) повезује и Бекета и Јонеска са структуром осећања експресионистичке драме а то је несаопштивост дубоко личних осећања која се код Бекета, због додатне изолованости, драматизују кроз противречности. Годо је неодређеност која одређује стварно искуство (ибид: 346), а код Јонеска је апстрактан свет изолован на острву заправо једно велико одсуство које испуњава сцену и зато када се појави Говорник, Јонеско (2008: 211) наглашава: „док невидљива лица треба да делују што је могуће стварније, Говорник [то је стварна особа] ће деловати нестварно“. Одсуство је, како то каже аутор (Павловић 2008б: 224), духовна бољка која расте изнутра, притешњује старце и убија их. Растућа духовна бољка је наговештена гомилањем празних столица – реч је о налажењу театарности у њеној супротности (ибид: 229). У том апстрактном и нерешиво

непознатом³⁶ се примећују и трагови друштвено-ангажоване драме, код Јонеска³⁷ нешто експлицитније него код Бекета, тако да театар апсурда који „одражава горку разочараност у све видове политичких решења“ (Миочиновић 1975: 23) представља један од развојних праваца експресионистичког театра. Други, са Пискатором и Брехтом, иде ка одређеној и експлицитној политичкој оријентисаности.

Бертолт Брехт се у својој најранијој фази драмског стваралаштва (1919-1926), под утицајем Бихнера и Ведекинда, али и вантеатарских и ванлитерарних израза попут популарне забаве и спорта, а нарочито под утицајем Пискаторовог позоришта политичке акције, програмски залаже за уклањање илузионистичког или кулинарског театра, како га он још назива, у коме „гледалац не мисли, не осећа већ пасивно конзумира“ (Селенић 1979: 77). Описујући театарску ситуацију у периоду 1917–1927, Брехт (1979: 55) сматра да нова драмска форма изискује и нову уметност (комплексног) гледања током којег се мора мислити *над* током збивања, а не *из* тока збивања. Гледалац, у концепцији театра коју заговара Брехт, мора бити будан посматрач, а не хипнотисани учесник у радњи. У остваривању те идеје су му послужиле пројекције и табле, попут натписа у аудиторијуму „Не буљите тако романтично“ приликом извођења драме *Бубњевци у ноћи* (1922), које би код гледаоца требало да изазову одређену (рационалну) дистанцу и укину (емотивну) зачараност. А како у критици друштва Брехт види узлазну путању развоја тако и критику и разум види као битне чиниоце који активно доприносе напретку. У том смислу је, како каже, разум продуктиван и живот сам. Током опширнијег разматрања улоге рационалног и емоционалног становишта у театру, Брехт долази до идеје неаристотеловске драматике коју дефинише разграничавањем од аристотеловске. Пошто катарзу (која се постиже опонашањем и уживљавањем у радње које изазивају страх и сажаљење) види као најбитнији елемент Аристотелове дефиниције трагедије (Брехт 1979: 68), аристотеловском се може сматрати свака драматика која доводи до

³⁶ Адамов преноси да је Јонеско 1953. у нерешиво непознатом (а не у ликовима, заплету и загонеткама за решавање) видео алтернативно решење традиционалном приступу (Павловић 2008б: 231).

³⁷ Јонеско поводом *Носорога* каже да је то комад „против колективних хистерија и епидемија“ (Павловић 2008а: 144) – односи се на процес нацификације једне земље и на ментални преображај заједнице током нацизма који је био изум носорошке свеукупности: помодних (полу)интелектуалаца и идеолога (ибид: 135).

уживљавања/идентификације без обзира да ли следи или не Аристотелова правила.³⁸ Поред често цитиране антиномије епске и драмске форме, односно неаристотеловског и аристотеловског позоришта, Брехт (1979: 83) образлаже још једну поделу, али овог пута из позиције гледаоца: у драмском театру гледалац каже „да, то сам и ја већ осећао“, а у епском „то не бих никада помислио“. Први исказ би подразумевао емотивну надраженост под утицајем спољашњих и унутрашњих фактора која, у контексту аристотеловског позоришта, указује на низ идентификација (препознавања) са глумцем на сцени, а преко тог глумца са ликом у драми. Други исказ, „то никад не бих *помислио*“, указује на нешто што није само по себи разумљиво и што се по аутоматизованој логици закључивања не може спознати. Овај исказ подразумева неку врсту интелектуалног експеримента путем којег се успоставља релација између ствари, ликова и дешавања на којој их до сада нисмо посматрали или искусили, па би стога изостало препознавање, а тиме и уживљавање. Та нова релација се може постићи излагањем збивања у свој њиховој чудноватости и необичности (ибид: 72). Позоришна уметност, у Брехтовој интерпретацији, кроз V-ефект (*Verfremdungseffekt*)³⁹ или поступак зачудности који је у основи нове уметности гледања, добија задатак да гледаоца преобрати у биће које ће делати, а преко њега да изазове и одговарајуће промене у друштву. Епски театар не почива искључиво на разумском или аналитичком захвату; он преображава друштвену улогу емоција које ће садржати и моменат спознајног одлучивања (Сувин 1979: 27).

³⁸ Брехт овде потврђује како се Аристотелова дефиниција трагедије може тумачити на више начина у зависности од елемента на који се ставља акценат. Тако, рецимо Флоранс Дипон (2011: 95) суштину аристотеловског принципа и његовог непрестаног оживљавања види у неприкосновености приче и законима њеног креирања. Чак и само позивање на аристотеловске категорије да би се дефинисала пракса која одступа од њих, као што је случај са Брехтом, Дипон назива неоаристотелизмом.

³⁹ Термин *Verfremdungseffekt* се први пут јавља у Брехтовим списима 1936. године и од тада представља велики изазов за преводиоце. Најчешће се преводи као дистанцијација и отуђење, а понекад и дезалијенација, али ниједан од ових термина не обухвата сва значења која је подразумевао Брехт. Поједини аутори (Мамфорд 2009: 60–61) се опредељују за термин дефамилијаризација јер у Брехтовим поступцима препознају тежњу да се расветли *status quo*. У дисертацији ћемо се придржавати термина зачудност (и одговарајућег глагола „учинити зачудним“) у преводу Дарка Сувина јер иако Брехт у својој каснијој стваралачкој фази своди позориште на дидактичке функције, зачудност је провобитно имала улогу уметничког поступка којим се постижу несвакидашње реакције и као такав се сматра кључним поступком у обликовању савремене драматургије.

Зачудност је пре свега техника глумачке уметности чија је сврха да наведе гледаоца на истраживачки, критички став према приказаном догађају (Бреخت 1979: 129). Бреخت (ибид: 131) наводи више помоћних средстава која најбоље доприносе постизању ефекта зачудности: 1) изговарање текста у трећем лицу које глумцу омогућава дистанциран став – слично глумцу у кинеском театру⁴⁰ који постиже ефекат зачудности тако што посматра властите покрете; 2) још један вид дистанцирања и одлучујући техникум, историзација, што значи превођење збивања у прошло време чиме се истиче да су збивања из претходне епохе подложна промени и критици; 3) изговарање дидаскалија и најављивање одређене радње – збивања која су најављена пројекцијама или натписима су тиме лишена сензационалности, па глумац мора пронаћи другачији начин да их учини упадљивим; 4) одбацивање јединства глумац-лик и директно обраћање публици из позиције и лика и глумца; 5) позорница очишћена од стварања хипнотичких поља путем атмосфере одређеног места дешавања и четвртог зида који ствара „илузију да се збивање на позорници догађа у стварности, без публике“. Глумац треба да увежбава улогу тако да делује као *читалац* који се чуди, а не као *читач*, а зачудност постиже фиксирањем поступка „не-него“ који истовремено садржи и укида оно што се не чини у свему што се чини. Поступак зачудности је посебно битан за разумевање „збивања иза збивања“ која одређују ток радње. Збивање у предњем плану је само продукт делања људских бића која се морају схватити као свеукупност друштвених односа. Иако је Бреخت свој епски театар дефинисао као опозицију неким одликама натуралистичког театра, његове драме не одступају од реалистичке утемељености друштвених околности (иако његови карактери могу бити типски, универзални, представници људског рода) па тако Инез (1992: 5) његов епски театар препознаје као „алтернативни облик представљања друштва у контексту политике“.

Бреخت се залаже за успостављање нове идеје театра који би највише одговарао том времену, али као сама теорија не може се у потпуности сматрати новом. Са једне стране, израз *Verfremdungseffekt* потиче од Шкловског (Сувин 1979: 26) и утицаји руске формалистичке школе се могу препознати и у многим другим Брехтовим формулацијама. Са друге стране, Брехтова естетика израста из Марксове теорије

⁴⁰ Бреخت је уочио ефекте зачудности у традиционалној кинеској глуми када је приликом посете Москви, 1935. године, присуствовао гостујућој представи кинеског театра. в. „Ефекти зачудности у кинеској глумачкој уметности“ у: *Дијалектика у театру*.

отуђења (ибид: 20), али његова поетика је поетика дезалијенације која иде од присности са старим, преко удаљавања од старог, до присности са новим. Сувин сматра да се *Verfremdungseffekt* никако не може превести као отуђење јер почива на кретању од тезе о свету чија је нормала отуђеност, преко антитезе да таква „нормала“ треба да изазове зачуђеност са становишта човечности, а настали ефект зачудности би тако водио синтези нове властите нормативности (ибид: 26). У свом најкомплетнијем теоретском раду о позоришту, *Малом органону за позориште* и његовом додатку, Брехт ће преиначити и флексибилније формулисати многе ставове, а поједине чак у потпуности одбацити. Том приликом ће указати да се његово позориште развијало кроз сложена игра између упућивања на познато (уз помоћ емпатијског разумевања) и онеобичавања (кроз критичко приказивање). Иако се често сматра да се та два становишта међусобно искључују, посебан ефект се заправо постиже тензијом та два опречна становишта која се стапају у раду глумца (Мамфорд 2009: 63).

Шкловски се 1966. године враћа свом најпознатијем концепту и примени поступка онеобичавања у различитим областима уметности, са нарочитим освртом на Брехтову адаптацију тог термина. Наводи да је пре више од четрдесет година увео, како је тада мислио, концепт онеобичавања у поетику, али да се касније испоставило да термин *остранение* не само што није тачан, већ није ни оригиналан (Робинсон 2008: 100)⁴¹ – Новалис је у својим *Фрагментима* дефинисао новину романтичарске уметности на сличан начин као што је Шкловски то учинио касније са поступком онеобичавања. Иако су на располагању имали термин *остранение*, преводиоци *Фрагмената* на руски језик тридесетих година 20. века су одлучили да занемаре термин руске формалистичке школе можда и из политичких разлога (ибид: 101) јер је њихово деловање у стаљинистичком Совјетском Савезу било „насилно прекинуто“ (Милосављевић 1991: 16). Сасвим је могуће да је из тог разлога изостало повезивање термина Шкловског са средишњим концептом немачког и енглеског романтизма, и немачког идеализма. С обзиром на то да Брехт у свом раду не упућује прецизно на могуће изворе који су му послужили за обликовање поступка зачудности, његова теорија се непрестано допуњава новим увидима, ревалоризује, али исто тако и одбацује под изговором да није применљива у пракси. Робинсон (ибид: 167-168) наводи да постоје четири образложења како је Брехт дошао до појма *Verfremdungseffekt*. По првој теорији поступак зачудности је заснован, а можда чак и дословно преведен из теорије

⁴¹ В. оригиналан текст на руском: <http://crealogia.livejournal.com/3303.html>; преузето 15.09.2014.

Виктора Шкловског; по другом становишту Брехт је заправо последњи у низу немачких теоретичара који су се бавили отуђењем, од Новалиса преко Хегела и Маркса; четврта придаје велики значај утицају кинеског театра, што је мало вероватно с обзиром на то да Брехт није имао толико прилика да буде изложен директном утицају, а и из одређених поставки се види да није толико залазио у природу кинеског перформанса како би образложио своја уверења; и последња и најсвеобухватнија, да је Брехт кључне концепте и стратегије епског театра развио кроз праксу, нарочито у сарадњи са Пискатором, а касније током формулисања теорије наишао на потврђивање у другим ранијим традицијама.

Шкловски ће Брехту, уз истицање заслуга за неговање добре самоспознаје код гледаоца, „замерити“ што кроз епски стил долази до позоришта које се може сматрати условним. У таквом позоришту, између гледаоца и сцене наглашено је растојање – принцип зачудности понекад не само да гледаоца одвлачи од слике, да би је доживео на нов начин, већ га и спречава да види нешто ново у свакодневном⁴². Да ли у овом одломку има наговештаја о отуђењу у Брехтовој теорији које су други аутори успешно оповргли у својим тумачењима? И да ли је уопште оправдано разлагати *Verfremdungseffekt* на зачудност, отуђење и онеобичавање? Уметнички поступак зачудности коју предлаже Брехт јесте процес, а не готов производ, који лебди између препознавања и резултата очуђења. То између јесте чин отуђења, непрестана игра између способности препознавања нечег уобичајеног и општеважећег и спремности да се на тренутак одложи, а уместо тога размотри другачије и зачудно. Међутим, ако на тој релацији препознавање-отуђење-разотуђење изостане први чинилац, изостаје и разумевање, а гледалац заиста постаје одсечен од сцене. Брехт је писао, образлагао и инсценирао комаде за антиципираног човека (Сувин: 9) који ће бити у стању да интегрише поново осећај и мисао. Епско позориште ће у сваком тренутку пронаћи своју примену, сматра Брехт (Хехт 1973: 7), јер идеалних односа међу људима неће бити ни у будућности. У складу са Брехтовим очекивањима, идеја епског позоришта се одржала кроз читав 20. век, једним делом као облик друштвеног ангажмана, а другим делом као уметнички поступак који инсистира на иновативности (в. Павићевић 2014: 201).

До сада наведени примери јасно указују да је експериментални приступ у првој половини 20. века обухватао све драматуршке елементе: сценски простор,

⁴² в. текст на руском: <http://crealogia.livejournal.com/3303.html>

сценографију, акустику, улогу глумца, однос са публиком, мизансцен и статус аутора и текста. Као што наводи аутор студије *Експериментално позориште (Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook)*, експеримент је за сваког практичара подразумевао нешто друго (Рус-Еванс 1984: 1) у зависности од елемента на који су усредсредили пажњу као суштинску одлику позоришне уметности. Како би концизно дефинисао појам “експериментално позориште“, Павис (1995: 134) сагледава кретање иновација у следећим правцима: маргиналност, поновно освајање сценског простора, однос са публиком, улога глумца, производња значења и текст насупротив делу.

Експериментална позоришта су маргинализована преваходно у односу на *мејнстрим* позоришне институције у смислу дотација јер се у средишту њихове пажње не налазе текстови афирмисаних аутора и проверене формуле које обећавају профитабилност. Таква позоришта често не проналазе новчану подршку ни у публици јер их велика свест о новини, којом се текстови и представе одликују, често чини непопуларним. Али њихова ексцентричност доприноси томе да постану лако уочљива места (ибид) и предмет дискусија због чега истовремено доспевају у центар збивања. Рађање нових позоришта широм Европе у првој половини 20. века омогућило је да се бројне теорије испробају у пракси и кроз њих афирмишу многи аутори и позоришни практичари, а затим да се на основама експерименталног приступа развијају и мања позоришта и фестивали. Почетак века је пре свега обележило оснивање Московског художественог театра у сарадњи Станиславског и Немирович-Данченка, а под покровитељством овог већег позоришта, у оквиру Позоришног студија који је отворио Станиславски, је Мејерхолд добио прилику да реализује своје идеје (Рус-Еванс 1984: 9). Током прве декаде можемо издвојити још три институције које су се показале веома утицајним: Ирско народно позориште, касније познато као Еби театар (The Abbey Theatre), које су 1904. основали Јејтс и Лејди Огаста Грегори, а које ће представљати центар за развој ирске драме; Стриндбергово Интимно позориште у Стокхолму, основано 1907, где су извођене његове „камерне драме“, и раније основано позориште у Лондону, Ројал Корт театар⁴³, које у периоду 1904–1907. године постаје препознатљиво по Шоовим драмама и Харлију Гранвилу Баркеру, а затим у каснијем периоду и два револуционарна, и то не само у смислу друштвеног ангажмана, Брехтово позориште Берлинер ансамбл, основано 1949, и Воркшоп театар (*Theatre Workshop*) Џоан Литлвуд који 1953. проналази стално пребивалиште у Театру Ројал Стратфорд

⁴³ Основан 1888. године под називом Корт театар (The Court Theatre).

Ист (*The Theatre Royal Stratford East*). Ипак, оно што ће објединити идеју експерименталног театра и маргиналности и на тим принципима створити масовни једногодишњи спектакл јесте единбуршки фестивал Фринц (*Edinburgh Festival Fringe*). Идеја Фринца као фестивала „слободног приступа“ се родила истовремено са оснивањем Међународног фестивала 1947. године када се неколицина позоришних трупа, које нису биле на листи званица, појавила у Единбургу са намером да изведе своје представе. Захваљујући овој мањини и њиховој делатности „на ободу званичног фестивала“, како их је драмски писац Роберт Кемп представио у приказу за *Ивнинг Њуз* (*Evening News*) 1948. године, назив фестивала ће се усталити као Фринц (од енглеске речи *fringe*, руб, обод, ивица, граница).

Оно што Павис свеукупно означава као поновно освајање сценског простора можемо посматрати кроз реструктурирање сценског и архитектонског дизајна такозване „сцене кутије“ која представља издвојену, уздигнуту површину којој недостаје „четврти зид“. Међутим, различите и приметне трансформације простора за извођење ће бити условљене мењањем функције и значаја других елемената, нарочито публике и текста, у извођачкој уметности. У тој етапи, како истиче Миочиновић (1975: 12), настаје „аутентичан позоришни спектакл“ кроз рад Апије, Крега и Мејерхолда који теже да створе аутономан простор у ближој или даљој аналогји са реалним светом. Апијини радови се најпре односе на реформу свеукупне позоришне „архитектуре“ коју по његовом мишљењу чине, поред позадине (сценографије) и простора за кретање, и глумац и осветљење. Њему се у извесном смислу може приписати стварање „амбијенталног“ позоришта јер је своје покушаје усмерио ка лирској употреби осветљења и осмишљавању сцене која не представља позадину за радњу већ амбијент (Хартнол 2006: 227). Из тог разлога највећи значај приписује режији као независном средству изражавања која у његовој теорији има функцију посредника између текста и публике и то на тај начин што се прилагођава укусу публике, а тексту продужава трајање (Апија 1975: 97). Апијине идеје претходе Креговим, али су обојица тежила идеји осамостаљивања режије и разграничавања књижевности/текста и позоришта. Крегово стваралаштво, слично Апијином, је усмерено ка симболичним структурама и стварању атмосфере путем боја, осветљења, и кретања, а посебно се истиче кроз његову тежњу да смањи значај глумца на сцени кроз увођење надмарионете која превазилази живот, „крв и месо“ и представља „тело у трансу“ (Крег 1975: 140). Ипак, смањивање јаза између сцене и публике, па и активно укључивање публике у саму представу

добијају најзначајније место у Мејерхолдовој пракси.⁴⁴ Из измењеног односа публике и извођача израстају и различите врсте позорница и извођења које често воде сценском минимализму и сужавању извођачког простора – од мањих правоугаоних до кружних сцена често у истом нивоу са публиком, развој минималистичких студија, такозваних „црних кутија“ (black box)⁴⁵, коришћење неконвенционалног простора⁴⁶ (сви локалитети осим традиционалне позорнице)⁴⁷, а затим различите комбинације преплитања публике и глумаца (публика на сцени са глумцима, глумци међу публиком, публика укључена у извођење) или свођење публике на минималан број, а све у циљу постизања интимније атмосфере и појачавања доживљаја. Велики број експеримената ће из ових разлога све већу пажњу посвећивати интеракцији глумаца са публиком и проширивању та два домена. Глумац као извођач који привремено мора суспендовати сво стечено знање и спонтано делати у складу са моментом из дубине душе и тела је носилац значења у многим каснијим теоријама и праксама. Гротовски (1968: 32) је пре свих истакао да позориште не може постојати без односа публике и глумца те је извођача и поставио у средиште позоришног доживљаја. Пошто се дефиниције позоришта разликују у зависности од тога да ли га посматра неки теоретичар, просечан гледалац, глумац, сценски дизајнер, продуцент и тако даље, најутицајнији позоришни мислилац сматра да се до прецизне дефиниције може доћи једино одузимањем, а не додавањем. Гротовски из тог разлога закључује да су костими, сценски дизајн, музика, светло и текст од секундарног значаја, па чак и беспотребни да би се извођење одржало, и на основу тога гради идеју сиромашног позоришта које представља суштинску делатност између глумца и бар једног гледаоца.

С обзиром на то да су резултати експериментисања указивали на разноврсне приступе у сједињавању свих елемената или занемаривању одређених, јавила се и потреба да се испита на који начин ти елементи учествују у стварању значења представе. Употреба сценског апарата на начин који омогућава да делови извођења

⁴⁴ в. примере различитих продукција које наводи Рус-Еванс (1984: 24-25).

⁴⁵ Експериментална позоришта су често усвајала ту врсту сценског студија јер је црна позадина са транспарентним сценским апаратима омогућавала флексибилност приликом извођења.

⁴⁶ Идеја изражена и у наслову Брукове студије *Празан простор* коју почиње на следећи начин: „Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном позорницом“ (Брук 1995: 7).

⁴⁷ Локација и извођење су у двојаком односу приликом остваривања датог контекста: свако место поседује одређене физичке карактеристике као и одређену историју који одређују атмосферу извођења и дају тон радњи, а за узврат извођење проналази најбољи начин како да анимира простор.

истичу једни друге и разбијају линеарност текста и речи (Павис 1995: 397), као што су авангардне праксе показале, данас се најчешће узима за одлику појма театралности. Са једне стране стоје, како наводе Дејвис и Послвејт (2003: 12), драмски писци који су поново осмислили вербалне и визуелне кодове позоришта кроз превазилажење кодова и логике реализма, а са друге, утицајни редитељи и дизајнери који су створили театралност кроз архитектуру мизансцена. Театралност, као појам успостављен у односу на доминацију реализма у позоришту, представља кључни појам у расправама о особинама и сврси позоришног представљања и стога се односи на следеће питање: да ли извођење упућује на (спољашњи) свет или служи да учини позоришне аспекте представљања експлицитним (ибид: 13). Један покушај да се одговори на ово питање пружила је семиотика позоришта којој су својим увидима, поред чланова прашке лингвистичке школе (Хонзл, четрдесетих година 20. века), допринели и Ролан Барт и Умберто Еко, а посебно позоришни теоретичари Марвин Карлсон, Патрис Павис и Мартин Еслин у студији *Поље драме: како знаци драме стварају значење на сцени и екрану (The Field of Drama: How The Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen)* из 1987. године. У семиотици позоришта драматуршки елементи се посматрају као различити кодови, а циљ овог аналитичког модела је да објасни како кодови текста и извођења учествују у креирању значења. Код Хонзла (1998: 269-270) уочавамо да сви елементи извођења чине скуп знакова и да сви они могу представљати „текст“ који се може тумачити. Испитујући даље претпоставку да је сценски приказ комбинација две симултане, али хетерогене компоненте, то јест визуелне и акустичке, у односу на психологију перцепције која показује да је пажња публике увек усмерена на један елемент у датом тренутку, Хонзл (ибид: 277) закључује да се суштина мора тражити у радњи која сједињује речи, глумце, костиме, сценографију и музику као различите проводнике. Радња би била „струја“ која се генерише кроз те различите елементе, а театралност би онда значила превазилажење различитих препрека које стварају одређена драмска средства. Али ни овај аутор на основу анализе примера не може доћи до прецизније дефиниције театралности. Једино што његова анализа потврђује јесте да не постоје стални закони или непроменљива правила сједињавања драмских средстава кроз радњу (некаква универзална структура којој је тежила семиотика) већ је увек у питању аутономни развој. На сличан начин Павис (1998: 308) закључује да иако је значајно размотрити појмове *знак* и *позоришни језик*, онако како су оба појма коришћена у авангарди и семиотици, то не би било довољно за критичку анализу савременог позоришта. Иако указује на то да су се авангардне праксе и теорија упоредо

развијале кроз међусобне утицаје, аванградно позориште је тежило да се ослободи од једног знака и увек, парадоксално, завршавало увођењем новог знака. Ипак, значајан допринос авангарде се препознаје у превазилажењу искључиво просторно, геометријско и садржајно оријентисаног погледа на позориште у правцу других, донекле занемариваних сценских елемената, као што су глас, ритам, семиолошка креативност гледаоца и спонтаност у извођењу (ибид: 312). Ти елементи сценског изражавања, по мишљењу овог театролога, би спадали у категорију семиологије времена која уређује доживљај глумца и гледаоца у неструктурираним низовима. Еслинова студија (1987: 92) допуњује Пависову теорију у томе што истиче чињеницу да се извођење одвија пред публиком која својом реакцијом омогућава глумцу да модификује извођење. Још битније је његово запажање да значење није само двосмеран процес у односу глумац-публика, већ је у питању и процес публика-публика, ако се узме у обзир природа колективне индивидуалности публике, током којег реакција једног гледаоца може бити условљена реакцијом осталих чланова публике (ибид: 93). У Карлсоновој (1998: 294) теорији видимо да је креирање значења сценског приказа код гледаоца условљено двема супротстављеним одликама, симултаном психичких токова радње и парцијалном гледаоачеве прецепције. Значење у том смислу може варирати у односу на комбинацију елемената на које је усредсређена пажња гледаоца. Његова теорија „психичке полифоније“ дугује у великој мери Бартовим промишљањима о позоришту и театралности на које се уосталом често и позива. Појмовима полифонија и симултаност покушавају да се превазиђу ограничења наметнута строгом поделом уметничких израза које позориште обједињује. Једно од „понуђених“ решења јесте подстицање аудитивне и визуелне перцепције гледаоца и усмереност ка свеукупном извођењу насупрот једноставном примању књижевног текста, а на основу тога је уочен и заокрет у драматуршкој парадигми са драмског текста на текст спектакла или сценски текст. У Бартовом тексту „Књижевност и значење“ (1971: 201) из 1963. године позориште је представљено у облику кибернетичке машине, обавештајне полифоније и густине знакова. Иако су у оваквој формулацији можда имплицирани његови ставови из каснијег периода, позориште је у овом случају ипак „повлашћени семиолошки објекат“, а полифонија подразумева нешто строже категорије – однос између кода и игре, природу позоришног знака, значењске варијације тог знака, услове повезивања и денотацију и конотацију – па чак и питање о *коначном* смислу (ибид: 202). Са нарушавањем стабилних конструкција структурализма кроз деридијански „процес читања“ наступа и

идеја за сталном запитаношћу, језичком игром насупрот теоријским сигурностима и системима који воде коначном и ауторитативном тумачењу. Тако је Барт 1968. године „уклонио“ устоличеног Аутора, његове интенције, а тиме и коначан и исправан смисао текста и отворио могућност за стваралачку активност читаоца, да би 1970. покушао ишчитавањем да реконструише процес писања дела, а 1971. године је са дела прешао на динамичку концепцију текста са бесконачном производњом смисла. Увођењем Текста, „новог објекта“ како то каже Барт (1977: 156), насупрот делу успоставља се разлика између процеса и готовог производа. Текст је методолошко поље, може се доживети само током активности производње и нема коначност већ представља мноштво исткано од цитата и одјека. У оваквој мултидимензионалној, просторној концепцији текста Карлсон (1998: 293) препознаје упечатљиву примесу позоришног и сматра да се то вишегласје (вишезначност) најбоље и може остварити у позоришту. Велики утицај на теорију драме и позоришта није извршило само увођење нове категорије Текста, већ је то учинила и Бартова формулација театралности као *позориште-минус-текст* из 1972. године. Ролан Барт се и том приликом се враћа позоришту као густини знакова, али овог пута им додаје и густину сензација, које су свеукупно постављене на сцену полазећи од писаног исказа.⁴⁸ Превођење Бартових идеја на језик позоришта произвело је схватање извођења као флуksа у којем се драмски текст опире смислу као установљеној чињеници и третира се као сиров материјал, а затим одвело у правцу посматрања извођења као просторне (интер)текстуалности и просторног писања сачињеног од визуелних, звуковних, физичких и других текстова.

Могућност да се позориште замисли и без текста иницирана је авангардним тежњама да се превазиђу литерарни феномени на којима се заснива позориште Запада. Тако, многи драмски писци и редитељи у другим облицима и културама које повезују вештине дизајна, музике, кореографије, перформанса и текста у јединствен догађај (Чејмберс: 262) проналазе елементе којима ће обновити театралност оксиденталног позоришта: Антонен Арто у балијском позоришту, Брехт и Жене у кинеској опери, Јејтс и Бекет у Но позоришту, Клодел у Кабукију. Артоова визија позоришта, којом жели да обнови читаву културу Запада, представља целину за себе и иако се

⁴⁸ “It is theater-minus-text, it is a density of signs and sensations built up on stage starting from the written argument.” Ову Бартову формулацију, која је дата у тексту „Бодлерово позориште“ (“Baudelaire’s Theater”) цитирају све водеће студије о театралности. Цитат је преузет из раније поменутог рада Силвије Јестровић (2002: 43).

хронолошки уклапа у део између надреалиста и Брехта њен допринос је далеко најочљивији у развоју даљих „нелитерарних“ облика – ритуалног театра, перформанса и постдрамског позоришта.

2.3.2. Ритуални театар: садејство драмског и позоришног израза

И управо у коришћењу и руковању тим [позоришним] језиком нестаће стари сукоб између писца и режисера, јер ће их заменити јединствени Стваралац на коме ће лежати двострука улога, одговорност за позоришни приказ и за драмску радњу.

Антонен Арто, „Позориште суровости“ (Први манифест)

Антонен Арто се може убројати у ред лиминалних мислилаца – оних шаманистичких особа које „опседа дух промене пре него што промене постану видљиве у јавним аренама“, како их је антрополог Виктор Тарнер (1983: 28) дефинисао. Његова теорија се чак може сматрати правим „лиминалним чудовиштем“ које поседује комбинације познатих и непознатих особина чијим преламањем се отварају бројне могућности (ибид). Ако Артоове есеје о драми и позоришту упоредимо са есејима његових претходника, па и савременика, лако ћемо уочити да су они у већини случајева ослобођени окова сведених и прецизних формулација. Али то не значи да поетизовани сегменти, парадокси и осцилације у ставовима, који су често предмет различитих полемика, указују на некохерентност његове теорије и да се стога не могу применити у пракси. Штавише, Артоова личност, теорија и пракса су, као шаргарепа испред нашег носа како Брук (1995: 59) описује снагу Артоове визије, подстакли значајна трагања која су се приметно осетила у другој половини 20. века. Поетски и анархични доживљај позоришног света и приступ тој материји овог „уклетог“ песника у великој мери помера границе у промишљању природе драмског и позоришног стваралаштва, а потом и у бележењу резултата тих промишљања. Позориште које у његовој теорији израста из органског садејства живота и уметности омогућава и позива на мистично саучесништво, па га отуда често спарује и са алхемијом и метафизиком. О Артоовој борби са различитим химерама, које су се уротиле како против његове визије тако и личности, сведоче Артоове преписке са члановима породице, пријатељима и блиским сарадницима на основу којих се тумачи његово стваралаштво и често поистовећује искључиво са лудачким надањућем. Из

наведених разлога тумачење његове теорије наилази на бројне тешкоће, а да би се избегло свођење на општа места, процес тумачења готово увек подразумева, како наводи Мирјана Миочиновић (1993: 9), и демистификацију и демитификацију⁴⁹.

Почеци Артоових концепција антиимитативног позоришта, карактеристичних за авангарду у целини, углавном се везују за његову краткотрајну делатност у окриљу надреалистичког покрета, да би након раскида са тим покретом 1926. та концепција кроз Артоова усамљена трагања прерасла у такозвано позориште суровости. Збирка есеја *Позориште и његов двојник*, у којој се налазе између осталих и најзначајнији текстови као што су „Позориште и куга“, „Да се прекине са ремек-делима“ и „Позориште суровости“ (Први и Други манифест)⁵⁰, је у Француској објављена 1938. године и најпотпуније исказује Артоову визију и страст за позориштем.

Артоов позоришни интеркултурализам током којег настају најзначајнији есеји о позоришту под утицајем других, просторно и временски удаљених култура из којих је црпео материјал за обнављање оксиденталне културе, почиње 1931. године када се на Међународној колонијалној изложби у Паризу сусреће са балијским перформансом, а заокружује се након пет година са посетом Мексику⁵¹. Будући да је за Артоа позориште један вид испољавања културе, он у предговору за збирку *Позориште и његов двојник* под називом „Позориште и култура“ образлаже извесне паралелизме које је уочио између савременог расула Запада⁵² и бриге око културе која се, како наводи,

⁴⁹ Мирјана Миочиновић (1993: 5) своју опсежну студију о Артоовом стваралаштву почиње на следећи начин: „Три су основна проблема с којима се истраживач Артоовог позоришног дела сусреће: проблем издвајања Артоовог позоришног дела из оквира његових сабраних дела, свођење артоовских позоришних митема на ниво теоријске интелигибилности – издвајањем, макар и насилним, теоријских теза из наслага једног песничког и поетизованог система и, најзад, одбацивање оних митема и митова који су се створили око самог Артоовог дела и које бисмо, у првом реду, могли да сведемо на мит артоовског лудила.“ Демистификација и демитификација имају за циљ да Артоово дело објасне као кохерентан систем, а не да поетизоване мисли сведу на формулу генијалног лудила чему су подлегли многи истраживачи.

⁵⁰ Наслови есеја на српском језику су преузети из збирке *Позориште и његов двојник* коју је са француског на српски превела Мирјана Миочиновић.

⁵¹ Годину дана након посете Мексику 1936, Арто посећује Ирску, али његов рад је у великој мери ометен боравцима на различитим клиникама где ће провести, уз повремена отпуштања, остатак свог живота.

⁵² Детаљно о културној клими у којој настају Артоове теорије и утицају Ничеа, Шпенглера и Генона видети студију М. Миочиновић *Сурово позориште: порекло, експерименти и Артоова синтеза* (1993: 203-221).

„никада није подударала са савременим животом и која је створена зато да би управљала њиме“ (Арто 1992: 29). Човек у савременом друштву нити учествује у стварању културе нити је живи, већ своје схватање културе базира на користољубовисти које од њега чини пуког посматрача. У Мексику примећује управо супротно – уметност не постоји, већ ствари служе, оне нису експонати за посматрање изоловани из свог окружења и првобитне сврхе, већ су део свакодневног живота (ибид: 34). Посматрач културе је једино способан да извучи мисли из поступака, а да би своје поступке изједначио са мислима, да би делао „из“ културе и „на“ културу, она у човеку мора постати један „нов орган“ (ибид: 30). Арто овим осуђује извесну зону комфора на коју се своди живот савременог човека и његов страх да превазиђе ту зону и допусти да се живот одвија у знаку *истинске магије* изван граница рационалног, вербализованог и строго дефинисаног чиме би се отворио пут ка (само)спознаји. Гледалац и посматрач се замишљају као истраживачи који би требало да редукују рационални импулс и кроз чулно дотакну биће. Целокупна артоовска замисао позоришта је *антипросветитељска* – она пориче моћ науке, знања и просветитељско начело корисности и покушава другачијим путем сазнања да свету врати зачараност, а људима страхове и сумње.⁵³ У првом реду он, наспрам знања, истиче директно искуство кроз колективно комешање, оно искуство и доживљаје које и Ниче (1989: 15) сматра запостављеним, а на основу којих се понекад можемо запитати „ко смо ми заправо“ јер ми нисмо „људи од знања“, наша сазнања нам нису од помоћи, када смо у питању ми сами⁵⁴ (ибид).

У поређењу источног и западног позоришта Арто нам открива да је у балијском перформансу препознао физичку, а не вербалну идеју позоришта (Арто 1992: 97). Под вербалном идејом Арто подразумева дијалогско позориште, представљање уз помоћ речи путем којег вербализована и рационализована искуства и осећања постају неконгруентна са оним аутентичним. Та вербална идеја суверено влада позориштем Запада и све остале елементе специфично позоришног израза покорава говорном изразу, то јест остали елементи се не третирају као равноправни у креирању значења, већ су ту да истакну или обогате текст. По Артоовом мишљењу, обнављање или поновно стварање оксиденталног позоришта је могуће једино путем разарања језика (Арто 1992: 35). Истински позоришни језик је активан, делотворан и прима се преко

⁵³ Овде се позивамо на појам просветитељства као облика тоталитарног схватања, у Хоркхајмеровом и Адорновом тумачењу (1974: 17-27), које се води претпоставкама апстракције, дистанцијације и објективизације и свођењем света на пуку каузалност.

⁵⁴ “[W]e are not ‘men of knowledge’ with respect to ourselves” (Ниче 1989: 15).

чула. Тај позоришни физички језик о коме говори Арто је једна врста искуственог, чак методолошког, поља које би послужило сврси разоткривања стања која се речима не могу досегнути. У балијском позоришту је, са друге стране, реч о једном *прејезичком* стању које настоји да изнађе свој израз кроз музику, кретање, гестове, па и речи (ибид: 90). Садејство тих елемената јесте форма изражавања која трансцендира конкретан и реалан план и Арто таквом садејству додељује статус мисаоне алхемије којом се духовно стање претвара у читав покрет, колективно кретање. У том кретању долази до магијске идентификације: „МИ СХВАТАМО ДА СМО МИ ТИ КОЈИ СМО ГОВОРИЛИ“ (ибид: 96) – то јест ми кроз поезију простора и језик који је намењен чулима осећамо да се из нас буди и исказује оно што је испод граница људске перцепције. Читава Артоова теорија је усмерена ка томе да се пронађе специфичан позоришни израз, јединствени језик који би био „на пола пута између покрета и мисли“ (ибид: 123), а који се може остварити кроз режију, али не у класичном смислу превођења текста из писаног у извођачки медијум. Он одговорност пребацује и са писца и редитеља у класичном смислу на јединственог Ствараоца чији задатак није укидање артикулисане речи већ проналажење њених физичких аспеката, значаја које она има у сновима и то искључиво у односу на друге језике којима се позориште служи. Артоова позоришна пракса производи нетеолошки простор, онај којим за разлику од теолошке сцене Запада не влада првобитан логос, то јест писац-стваралац који уређује и усмерава позоришну структуру (Дерида 1978: 235). Насупрот унапред заокруженом, утемељеном смислу који би се само „превео“ у игру, Арто замишља позориште као поље игре, живо делање и трагање. Из таквог позоришта би се могао забележити текст, али то би било позоришно дело, једна нова симбиоза као што је то и јединствени Стваралац, које није ни „драмски текст у класичном смислу, ни проста сума редитељских замисли“ (Миочиновић 1993: 328).

Како би још боље описао ефекат који би такво позориште имало на свест гледаоца, Арто се служи метафором куге. Куга у друштвеном смислу, као и све друге заразе које могу задесити друштво, изазива налет беде која нагони друштво да се суочава са страховима, моралним расулом и психичким сломовима (Арто 1992: 37). Уједно се постојећи ред урушава, настаје криза и губи се контрола надзора. Позивајући се на клиничке описе епидемија које су задесиле човечанство током историје, Арто закључује да различити извори (историја, свете књиге и медицинске расправе), иако описују морбидне телесне показатеље куге, далеко више пажње посвећују њиховом разорном и деморалишућем дејству на људски ум, карактер и психичке процесе (ибид:

40-41). Он такође сматра да се куга, њени закони и њено географско порекло, не могу објаснити узроцима у виду заразних клица, бактерија и вируса које су лекари покушавали да изолују.⁵⁵ Док се људи боре са тим махнитим дешавањима, њихове страхове користи „људски олош поштеђен заразе“ и са напуштених огњишта згрће оно што преостаје иако и сам осећа бескорисност таквог чина. У таквом тренутку, у безразложном и бескорисном чину се рађају позориште и позоришна игра (ибид: 47), који су слични куги по ефекту у томе што изазивају делирична расположења, нападају свесне механизме и рационалност, изазивају кризу и нарушавају ред, а то свеукупно утиче на промене у људском понашању. Ти ефекти се могу уочити како код гледалаца тако и код извођача јер је у питању врста лудила које се преноси на друге и доводи у стање опчињености (ибид: 50). Као и куга која буди скривено расуло, неискоришћено очајање, наводи живот да одреагује до пароксизма и разрешава се једино смрћу или исцељењем, тако и позориште треба да пробуди латентне силе, пригушено несвесно и не може се успоставити без разарања и лудила који покрећу нову енергију (ибид: 55). Таква врста слома, поремећаја, порока, речи којима се Арто служи да опише ширење епидемије, указују на присуство још једне човекове стране у којој се крије неизмерна снага. Дејство позоришта које би пробудило такву страну би се могло парадоксално описати као безбедније искуство, за разлику од оног животног, током којег би се човек суочавао са самим собом – са сопственом маском, нискошћу и лажима, једном речју са коренима прикривене суровости. Иако реч „суровост“ позива на слике крви, сакаћења и комадања, у Артоовој теорији је превасходно реч о психолошкој категорији – о позоришту које је мукотрпно најпре за његовог ствараоца (ибид: 11). И покушаји прецизнијег дефинисања суровости наилазе на исти онај захтев који Арто поставља самом позоришту Запада, а то је раскидање са уобичајеним смислом језика. Тако у „Првом писму о суровости“ Арто (1992: 137) наводи да реч суровост треба узети у

⁵⁵ Арто наводи низ бизарности и противречности које се уочавају током епидемија на којима треба заправо градити духовну физиономију тог зла које изједа организам: „Нико неће знати да каже зашто куга погађа страшљивца који бежи, а поштеђује блудника који тражи своја задовољства на лешевима. Зашто зазирање, чедност, усамљеност, не могу да спасу човека од домаћа несреће, и зашто једна скупина развратника која је одбегла у село, као Бокачо с двама добро изабраним пријатељима и седам похотљивих богомољки, може у миру да чека топле дане за којих се куга повлачи; и зашто у једном оближњем замку, претвореном у ратно упориште са наоружаном стражом која спречава било чији улазак, куга претвара цео гарнизон и становнике у лешеве, а поштеђује наоружане стражаре, једино изложене зарази.“ (Арто: 45-46).

широком значењу, а не у оном *материјалном и похлепном* које јој се обично придаје. Суровост би требало да укаже на извесну слободу у проналажењу поезије у позоришту и прихватања религијског позоришта које поседује суштинску снагу, а не бескорисне медитације (ибид: 11). Та поезија позоришта се налази у основи свих Митова које су нам пренели антички драматичари. Очигледно да је овде реч о поезији и ритму који носе истинску снагу, а не о наративу који код Артоа увек побуђује сумњу у речи и могућност комуницирања. У „Другом писму“ (1992: 139) додаје да реч суровост користи у значењу

жеђи за животом, космичке строгости и неумољиве нужности, у гностичком значењу животног ковитлаца који је ван непобедиве нужности без које живот не би постојао.

Из овог одломка, на који се често позива и Дерида у свом есеју о Артоу, можемо видети да Арто замишља позориште као облик просветљења које се стиче непосредним искуственим сазнањем о космосу, нужностима и животу. Дерида (1978: 233) примећује да Артоова „свирепост“ није повезана са бруталношћу и дивљаштвом, она не позива на деструкцију или било какву негативност, а позориште суровости ће се (тек) родити брисањем имена човека (ибид: 233). Овде брисање човека не указује само на тежњу ка универзалности, колективном слављу и мистичном саучествовању, којима Арто свакако тежи, већ се у другом деридијански забележеном контексту може тумачити и као приступ који није окренут ка пореклу, који утврђује игру и покушава да превлада оног човека који је кроз целу своју историју „сањао о пуној присутности и спокојном темељу“ (Дерида 1990: 153).

У Артоовој теорији се могу пронаћи делимично утврђена средства за постизање суровог ефекта у позоришту. То су најпре груба средства која задржавају гледаочеву пажњу: звуци, бука и крици или друга средства са вибраторним и враћеним, а не значењским, својствима која подстичу будност и раздраженост. Нешто суптилније је осветљење, а након тога динамизам радње – силовита и концентрисана радња која буди „крв слика, крвави водопад слика“ (Арто 1992: 114) или пружа талогне снове где се гледачеве склоности ка злочину, његове еротске опсесије, дивљаштво, и канибализам ослобађају на унутрашњем плану (ибид: 126). Све то Арто обухвата једном речју, Опасност, са којом је савремено позориште раскинуло. Да би опасност вратио позоришту он од њега мора направити свеколико искуство без ограничења и баријера. Стога и предлаже да се укине дихотомија сцена-сала и да се јединственим простором постигне позориште радње где би и гледалац требало да преузме активну улогу. Али како баријера у позоришту подразумева и ону симболичну, која увек постоји у

дисконтинуитету између реалног простора публике и фиктивног света представе, ограничења и одвајања која намеће позоришни простор се морају превазилазити са специфичним циљем на уму. Један од Артоових циљева је да изнађе начине да се напусти конвенционална сала и да се омогући одвијање спектакла на месту које се може преуредити по начелима архитектуре светих места (ибид: 132). У таквом позоришту гледалац би, нашавши се у самом средишту, окружен надражајима и прожет самим спектаклом, изгубио дистанцу и објекат виђења, тако да у Артоовој теорији више није реч о гледаоцу или спектаклу, већ о фестивалу (Дерида 1978: 244). И то о фестивалу где је, као и у старијем човечанству како га описује Ниче, свирепост саставни део свих празничких радости где се испробавају страхови и испитују узнемирени сензибилитети, а појединачно искуство укида.

Питање позоришта суровости, његовог тренутног непостојања и његове нужности, је историјско питање за Дерида (1978: 234) јер указује на границе репрезентације у смислу да то позориште није репрезентација, већ живот у оној мери у којој је непредстављив. Сцена више неће имати задатак и неће моћи да представља пре свега из разлога што се укида илустрација већ написаног текста или понављање некакве „садашњости“ која постоји на другом месту (ибид: 237). Иако Мирјана Миочиновић (1993: 287) сматра да Дерида Артоову целокупну теорију, која увек осцилира између спонтаности (инстантанеистичке директне режије) и репетитивне кодификоване игре, своди на идеју непоновљивости, из закључка Деридиног есеја ипак можемо видети да он препознаје, чак потврђује, то идентично осцилирање: он [Арто] се не може препустити позоришту као понављању, нити се може одрећи позоришта као понављања (Дерида 1978: 249). „Ограђивање“, „затварање“, па чак и „крај“ репрезентације из наслова Деридиног есеја⁵⁶ заправо истовремено и отварају и омогућују структуру која је игрични простор илити „поигриште бескрајних замена у оквиру једног коначног скупа“ (Дерида 1990: 148). Артоова замисао омогућава очување старих појмова и формација у контексту измењених емпиријских открића што се може видети из његове изражене тежње да се позориште врати поезији свих Митова. Позивајући се збирно на митове који се преносе, без икаквих покушаја да се позабави њиховом експликацијом, указује на Артоову заинтересованост за инвокацију мита (а не

⁵⁶ Односи се на могућа значења енглеске речи *closure* у преводу Деридиног есеја на енглески језик (“The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”). Иста значења поседује и њој еквивалентна реч у оригиналу на француском језику (*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*).

за његово значење) и у теорији и у пракси које онда и саме постају митоморфне. Разлози који Дериди намећу да позориште суровости посматра као питање од историјске важности отвара могућност разматрања суштинске одлике Артоове поетике коју чини релација позориште и (његов) двојник. Позориште суровости буди Двојника који се може посматрати као двојник стварности, али не оне свакодневне, већ оне опасне, неискоришћене и занемарене од стране људи у којој „начела, попут делфина, чим изроне, хитају да се изнова врате у таму вода“ (Арто 1992: 75). Арто претпоставља постојање двају истоветних или сродних ентитета (Миочиновић 1993: 247) – позориште као двојник није имитација, двојник не може представљати свог парњака, већ он паралелно са њим опстаје. Двојник је латентна сила која се крије у покретима, крицима, интонацијама и другим елементима позоришта суровости, а истовремено је запретена и у самом гледаоцу и у складу са тим се може остварити једино кроз трансакцију. Акција и реакција би поспешиле буђење опасне стварности у човеку кроз сугестивну моћ несвесних слика, проживљавање одређеног митског догађаја или „понављање архетипова путем ритуала у примитивним заједницама“ (Миочиновић 1993: 256). Међутим, овде је битно нагласити да Артоово религиозно и ритуално позориште не значи изједначавање ритуала и позоришта, нити да Арто експлицитно приписује ритуалу корене позоришта, већ да превасходно заступа идеју да позориште треба да буде *као* ритуал (Шекнер 2008а: 21). Гледалац са својим доживљајима осцилира између позоришта и његове опасне стварности коју му позориште нуди преко архетипских слика, то јест преко манифестација архетипа који је непојмљив. Архетипске слике, као и архетип у Јунговом тумачењу, би онда морале бити прожете снажним емоцијама и представљати аутономни енергетски центар, на који се уосталом Арто и позива. Позориште суровости је створено, како нам преноси његов творац (1992: 161), да би се позоришту вратило осећање страсног и грчевитог живота. На том пољу Арто поново успоставља антрополошко позориште које би се, као друштвена и естетска категорија, истински бавило творачком културом и човеком.

Артоова идеја о позоришту као светом месту са изразито физичком скрипцијом и кодификованом радњом је утицала на бројне позоришне трупе, теоретичаре, практичаре и драмске писце који су се или директно позивали на његове идеје или су се сличности и утицаји накнадно уочавали кроз теорију и критику. У његове „следбенике“, било у случају сценске праксе или драмског текста, било да се њихов рад доследно и константно надовезује на Артоове идеје или да представља само једну фазу у развоју, се најчешће убрајају: Жан Жене, Џулијен Бек и Џудит Малина, Жежи

Гротовски и његов ученик Еуђенио Барба, Питер Брук, Питер Шуман и Ричард Шекнер. Из оваквог скупа, где иза сваког имена стоји препознатљива пракса, позориште израста као међународна арена у којој се бришу баријере (географске, културолошке, симболичне) и стварају динамична преплитања.

Питер Брук, интеркултурални позоришни и драмски редитељ, у *Празном простору* (1995: 28) на следећи начин дефинише потребу за светим, посвећеним театром:

У Америци је данас сазрело време да се појави један Мејерхолд, будући да се натуралистичко представљање живота Американцима више не чини погодно да изрази силе које њима управљају. Сада се расправља о Женеу, поново се процењује вредност Шекспира, цитира се Арто, много се говори о ритуалу, а све то из врло практичних разлога – многи конкретни видови америчког начина живота могу да се објасне једино ако се прати та линија.

Водећи се оваквим размишљањем о улози позоришта у друштву није ни чудо што Брук већ крајем педесетих година у својој редитељској пракси показује интересовање за Женеов комад *Балкон*. Јер овај француски драматичар, кога је друштво одбацило а он му узвратио бескомпромисном критиком у својим драмама, читаоце и публику сурово излаже ритуализованим злочинима, моралној прљавштини, и прогонима и тлачењима. „Немилосрдна, потпуно бескомпромисна визија изопаченог човека који је такође и побуњеник“ је у бити структура осећања *Балкона* према мишљењу Вилијамса (1979: 351) која се врло лако да применити и на остале Женеове драме. Према мишљењу многих критичара америчка номадска трупа Ливинг театар (Living Theater), коју су предводили суоснивачи Џулијен Бек (1925-1985) и Џудит Малина (1926-2015), представља најхрабрији чин у доследној примени Артоових идеја.⁵⁷ Стварајући у оквиру комуне која је бројала око тридесет чланова они ће објединити идеје позоришта као друштвеног и естетског ангажмана. Они јесу заједница јер имају посебну функцију, а то је глума која њиховој „заједничкој егзистенцији даје значење“⁵⁸ (Брук 1995: 69).

⁵⁷ Ливинг театар је основан у Њујорку 1947. године и ову трупу је првобитно привукло источно позориште, јапански Но театар, како наводи Миочиновић (1993: 403), док за Артоову књигу сазнају тек 1959. године.

⁵⁸ Средином шездесетих година се и у другим областима уочава велико интересовање за различите видове експериментисања у оквиру заједница/комуна. Рецимо, енглески психоаналитичар и један од поборника антипсихијатрије, Роналд Д. Ленг је 1965. године основао експерименталну заједницу за лечење људи оболелих од шизофреније (видети документарни филм о Ленгу и експерименталној заједници под називом *Asylum* из 1972. године). Нешто екстремнији приступ лечењу

Становиште са кога делају би у том смислу било веома слично Шумановој трупи Хлеб и лутке (Bread and Puppet)⁵⁹ чији назив треба да укаже да је позориште „као хлеб, једна врста неопходности“ (Настих 2010б: 257). По Бруковом мишљењу (1995: 67), позоришна пракса пољског редитеља Жежија Гротовског је најближа Артоовом идеалу.⁶⁰ Та два теоретичара и практичара се најчешће доводе у везу због истоветног интересовања за вештине оријенталног позоришта и испитивање односа публике и глумца. Позориште у пракси Гротовског представља место за само-проучавање како глумца тако и публике.⁶¹ Глумачке технике које је Гротовски развио експериментисањем омогућавају глумцу, сматра Брук (ибид), да представу понуди као обред: сопственим разоткривањем глумац жртвује део личног сазнања и разголићује оно што лежи у другим људима. Из тог разлога су његови експерименти представљани у изузетно малим, интимним просторима па се често чинило да је ишао ка томе да створи елитистичко или ексклузивно позориште. У извесном смислу Гротовски не одбацује у потпуности идеју позоришта за одабране – он има посебну публику у виду и то ону која поседује истинске духовне потребе (Рус-Еванс 1984: 148). Док друге авангардне и експерименталне праксе сиромаштво посматрају искључиво као недостатак финансијских средстава која постају изговор за немогућност остваривања идеја, Гротовски од њега ствара идеал тако што глумцима омогућава да се служе увек доступним алатом – хуманим инструментом (телом) и неограниченим временом за експериментисање (Брук 1995: 67) – као јединим предусловом за квалитет поставке. Тај идеал ће кроз своје експерименте даље развијати његов ученик италијанског

шизофреније кроз идеју „поновног родитељства“ (reparenting) у оквиру комуне је примењивала и практичарка трансакционалне анализе Џеки Шиф (Jacqui Shiff) крајем шездесетих и почетком седамдесетих година.

⁵⁹ Обе трупе су оформљене у Њујорку с тим што Хлеб и Лутке знатно касније у односу на Ливинг театар, 1963. године и делају на сличан начин: у облику заједнице, без фиксираног позоришног простора и на основу плана игре који подразумева унапред одређену схему спектакла у комбинацији са импровизацијама.

⁶⁰ Миочиновић (1993: 404) сматра да је Гротовски до неких артоовских идеја могао да дође и преко пољског драмског писца, теоретичара позоришта, сликара и филозофа С. И. Виткјевича који је такође расправљао о потреби и могућностима ритуалног театра у модерно доба.

⁶¹ Истраживање и експеримент, на које позива сам назив његовог Позоришта „Лабораторија“ (Theatre Laboratory), би подразумевали пре свега „продирање у саму људску природу“, а затим и у природу позоришта која се мора преиспитати нарочито у тренутку када се различити естетски жанрови преплићу, а аудио-визуелни медији прете нарушавању позоришног израза (Гротовски 1982: 27-28).

породка Еуђенио Барба у оквиру Один Театра (Odin Teatret) у Данској који је основао 1964, а при том театру и у оквиру Међународне школе за позоришну антропологију⁶² основане 1979. За оба практичара је карактеристично да своју каснију позоришну делатност проширују на поље културе и развијају је као специфичну размену између различитих културних добара и искустава. Гротовски од почетка седамдесетих па надаље своју делатност, која се служи позоришним поступцима, али не тежи естетском остварењу и смештена је ван граница институција (Здравковић 2013: 149), назива паратеатром. Овај приступ се заснива на стварању активног поља културе кроз елиминисање друштвених улога и подела на учеснике и гледаоце и иницирање догађаја у виду истинског сусрета са другим људима и природом.⁶³ Рус-Еванс (1984: 154) исту праксу објашњава као изоловање одабране групе људи са циљем да се створи сусрет између појединаца који се не познају да би постепено, са смањивањем страха и неповерења, ишли ка једном суштинском сусрету приликом којег ће сви имати активну и креативну улогу у личним драмама ритуала и церемонија. Гротовски средином седамдесетих година полако напушта термин „паратеатрално искуство“ да би се све више служио термином „активна култура“ од којег ће се опет отиснути у правцу Позоришта извора (Theatre of Sources) које би имало за циљ враћање људи првобитним изворима живота и древним искуствима (ибид). Барба са Один Театром, након боравка у једном сеоцету на југу Италије 1974. године, развија посебан начин присуства у различитим друштвеним контекстима кроз праксу „бартера“ (од енг. речи *barter*, размена, трампа) између позоришта и једне локалне заједнице. Приметивши током поменутог боравка да су сеоски становници заинтересовани да понуде нешто заузврат члановима позоришне трупе, то јест да се и они представе извођењем, Еуђенио Барба и чланови његове трупе долазе на идеју да установе праксу извођења у којој представа неће бити роба која ће имати цену, већ вид размене културних добара током које долази до наизменичног смењивања традиционалних улога посматрача и извођача (ибид: 172). Овим позоришним праксама које се заснивају на глумцу и извођачу као првобитним чиниоцима у настајању позоришног дела се најдоследније потврђује театар као „место за гледање“ где публика може бити „одређена“, као она која по позиву долази да погледа представу, „случајна“ када је у питању путујуће позориште

⁶² ISTA, International School of Theatre Anthropology – званична веб страница: <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>

⁶³ Преузето са официјелне странице посвећене свеукупним активностима Жежија Гротовског <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre>; приступљено 12.08.2014.

или герила позориште, али готово увек је чине сви који су укључени у извођење, било да они долазе из публике или су део трупе.

Како би открио шта суштински дефинише театар, Брук се определио да ту реч расложи на четири аспекта: Мртвачки, Посвећени, Груби и Непосредни театар.⁶⁴ У питању су метафорична одређења, и то сценског израза, редитељског приступа, публике и критичара, за које Брук тврди да паралелно опстају, понекад миљама раздвојени, понекад испреплетани у истом чину, а понекад и стопљени. О значају и значењу ритуала у свакодневном животу и уметности Брук посебно говори у одељку о Посвећеном позоришту и то на примерима свог богатог искуства са класичним и модерним текстовима које је адаптирао за позоришта широм света. Као стални редитељ Краљевског Шекспировог позоришта (Royal Shakespeare Company) Брук је режирао драму Петера Вајса *Мара/Саде*⁶⁵ 1964, исте године отворио сезону посвећену Артоовом позоришту суровости, а 1968. године режирао Сенекиног *Едипа*. У продукцији Вајсове драме је успешно искомбиновао технике Брехтовог и Артоовог театра, две супротности наговештене у самом тексту – Жан-Пол Мара који захтева радикалне измене у друштву би био оличење Брехта, док Маркиз де Сад, као изразит индивидуалац који промену замишља као нешто што се одвија у појединцу и то кроз снажне доживљаје које иницирају сексуалност и бол, би био оличење Артоовог позоришта као директног и снажног личног доживљаја. Након ове адаптације кроз коју је испитивао примену Артоових принципа, Брук успоставља експерименталну групу у

⁶⁴ Мртвачки театар (Deadly theatre), на основу значења речи на енглеском језику, може бити оно што је способно да усмрти, што сугерише смрт, што одузима виталност и снагу, оно што је монотono. Брук (1995: 43-44) га дефинише на следећи начин: „Кад кажемо да је нешто мртвачко, никада не мислимо да је мртво: мислимо на неки млитав облик који је управо због тога подложан мењању“. Под Посвећеним (светим, духовним) позориштем Брук (ибид: 45) подразумева Театар-у-коме-је-невидљиво-учињено-видљивим путем ритмова и облика и тај аспект објашњава посебно на примеру Артоа, Гротовског и Ливинг театра. Груби театар (Rough Theatre) је пучки у смислу да излази из конвенционалних дворана које су безличне и хладне и одвија се у веома живој атмосфери, међу људима, а не пред публиком у традиционалном смислу. Он је анти-ауторитативан, анти-традиционалан, анти-помпезан, анти-претенциозан. Одељак посвећен Непосредном позоришту (Immediate Theatre) бави се заправо суштином позоришног догађаја који се увек смешта у садашњост, што га уједно чини узнемирујућим, а истиче се кроз присуство публике и њену реакцију.

⁶⁵ Пун назив драме гласи *Прогон и убиство Жан-Пол Мараа у извођењу болесника душевне болнице у Шарентону по замисли Маркиза де Сада (The Persecution and Assassination of Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the direction of the Marquis de Sade)*.

оквиру Краљевског Шекспировог позоришта под називом Позориште суровости у којој ће се бавити сложеним испитивањем артоовског језика догађаја, језика звукова – језика речи-као-дела-покрета, речи-као-привида, речи-као-пародије, речи-шока или речи-плача⁶⁶ (Брук 1995: 53). У тим експериментима глумци су имали задатак да искомуницирају одређену емоцију или радњу на што једноставнији начин уз ограничена средства (на пример једним прстом или једним тоном, криком), а да ниједно од тих средстава није реч. На основу овог експеримента глумци су закључивали да су за саопштавање невидљивог значења потребни и концентрација и воља, и храброст и јасна мисао, а поврх свега форма јер страсна емоција захтева креативан скок из кога ће се родити нова форма која ће рефлектовати његове импулсе (ибид: 56). Став, експресија и саопштавање би представљали право значење онога што се зове „радња“ која више никако није имитација, већ креативан процес глумца да невидљиво учини видљивим. На истој линији испитивања враџбинских и магијских функција језика Брук ће у сарадњи са песником Тедом Хјюзом 1971. креирати и експерименталну драму која је названа *Оргаст* према новом језику, врсти израза који се служи тоналитетом, који је за ту прилику осмислио Хјуз (Рус-Еванс 1984: 176). Међутим, по оценама критика (Миочиновић 1993: 401), постављање Сенекиног *Едина* је било најближе Артоовом моделу и то у смислу обредног карактера који је Брук постигао употребом гласа у хору који „дахће, јечи, лупа рукама и ногама, везује се за афричке враџбинске ритуале и традицију јапанског позоришта“ (ибид). У оквиру програма за ову представу штампан је и Бруков текст под називом „Потреба за ритуалом“ који је касније адаптиран и инкорпориран у књигу *Празан простор* (ибид). У поглављу о Посвећеном театру Брук заправо на више места образлаже како је модерно друштво изгубило смисао за предмет и облике истинског славља. Један од примера који најбоље осликава суштину ритуала, заправо разлику између онога што ритуал јесте и онога што би мога да буде, јесте прослава четиристоте годишњице Шекспировог рођења (Брук 1995: 50). Та прослава је захтевала ритуалну светковину, као што су сви претпостављали, али се уместо тога претворила у свечани ручак и говор одржан у складу са приликом. Узрок недостатка истинског славља Брук види у томе што је модерно друштво окренуто ка организацији и исходу славља при чему готово увек заборавља *шта* слави. Поред свих формалности које је прослава у част Шекспира

⁶⁶ “Is there a language of actions, a language of sounds – a language of word-as-part-of-movement, of word-as-lie, word-as-parody, (...), of word-shock or word-cry?” (Брук 1990: 55).

морала да садржи, смисао ритуала се назрео једино у оном тренутку када су сви подигли чаше и у тишини наздравили Шекспиру. Тишина, која се често занемарује, је у овом тренутку подразумевала усредсређеност на повод за славље, један заједнички циљ који се у правом ритуалу постиже кроз спровођење одређених, заједничких активности. Ако у савременом друштву и постоји било каква потреба за ритуалом он би се, као и један аспект Бруковог позоришта, могао назвати мртвачким јер се потчињава формалностима и стилу који су неком приликом некада давно утврђени, па се у том маниру без нарочитог смисла и емоција и спроводи. Ритуал у част Шекспира или Шекспирово позориште су најбољи показатељ како се може створити Мртвачко позориште – како нам саопштава Брук (ибид: 8) нигде се оно није тако угодно сместило као у делима Вилијама Шекспира. Највећи проблем када су у питању класични текстови јесте начин постављања комада у складу са драмским и позоришним конвенцијама у оквиру којих је дело и настало. То се најбоље може уочити приликом изговарања реплика, током којег глумац најчешће изгледа као читач а не читалац да се послужимо Брехтовом формулацијом, када постаје очигледно да су правила писања толико крута да се у њима не може препознати истинитост. Потчињавање тим правилима је сигуран начин да се изгради Мртвачки театар, декламаторски, монотон, који не може продрети до своје публике, али високо вреднован „уз чију помоћ се лаж верификује као жива истина“ (ибид: 12).

Начин да се испита природа истине у извођачкој уметности био је и део задатка који је поставило Одељење за позориште и перформанс (The Department of Theatre and performance) Музеја Викторија и Алберт у Лондону у 21. веку. Резултат задатка је видео- инсталација под називом „Пет истина“ (Five Truths)⁶⁷ коју је реализовала енглеска позоришна редитељка, позната по комбиновању извођачке уметности и нових технологија, Кејти Мичел (Katie Mitchell) у сарадњи са Националним позориштем из Лондона (The National Theatre). Мичелова се, за потребе тог пројекта, определила за адаптацију једног Шекспировог момента из *Хамлета*. У питању је комбинација делова из IV чина – први тренутак када Офелија у V сцени, погођена очевом смрћу, на врхунцу растројства симболично раздељује биљке и цвеће, а затим други тренутак из VII сцене када сазнајемо за њену смрт из Гертрудиног описа. Одређени догађај са изразито ритуалним и симболичним елементима је приказан у виду пет интерпретација

⁶⁷ Инсталација је у наведеном Музеју постављена 12. јула 2011. Снимци се могу погледати на веб страници Националног позоришта: <http://www.nationaltheatre.org.uk/backstage/five-truths>

у стилу најутицајнијих позоришних редитеља 20. века: Станиславског, Артоа, Брехта, Гротовског и Брука. Инсталација обухвата укупно десет екрана (по два за сваку интерпретацију, од којих је један увек фокусиран на детаље, а други представља шири кадар) постављених у такозваној „црној кутији“ на којима се истовремено одвијају сва редитељска решења. Све сцене су у основи идентичне – иста глумица изводи Офелију и радње пред сам чин самоубиства у истом окружењу уз помоћ истих предмета. На тај начин се лакше уочавају разлике у стилу извођења и приступу предметима и тексту на основу теорије пет наведених редитеља. У пратећим текстовима за инсталацију наведени су лајтмотиви за сваку од верзија. Тумачење у стилу Станиславског су одрадили у виду проучавања неког ко је клинички депресиван. Та верзија је статична у односу на преостале четири, врло прецизна, недвосмислена, са суптилним лирским нотама – емоције се преносе кроз дрхтање руке и гласа док замишљено декламује стихове. Артоовска Офелија је приказана кроз ефекте преливања кадра, удвостручавања и изокретања док је акценат на дисторзији лица. Вербални делови су неразговетни, а звуци и гласови се дуплирају, одјекују или су заглушени као под водом. Офелија редом показује предмете који су припадали њеном оцу и као да одмерава сопствени ритуал. У овој верзији Офелија је душевно оболела и њена махнитост је приказана на врло надреалан начин. Брехтовски стил се најлакше препознаје због сонгова, прекида и директног обраћања публици. Офелијин монолог је у облику сонгова које глумица у одређеним тренуцима прекида како би кроз технику историзације цитирала лик, а већина радњи и покрета је праћена најављивањем или објашњавањем. Радња је у појединим сегментима приказана са дистанце и то из птичје перспективе што је у складу са намером Мичелове која је у овој верзији тежила да прикаже некога ко уопште није депресиван, већ потпуно свестан ситуације у којој се налази и ко ће стога врло свесно приступити чину самоубиства. Насупрот Артоовој дисторзији, Офелија кроз призму Гротовског је приказана у чистој конвулзији – кадар је на лицу, положају тела, телу у грчу, грчевитој радњи са изразитом физикалношћу. Ова верзија се најкраће описује као физичка интерпретација Офелијиног туговања. У интерпретацији у стилу Брука постоји наглашено растојање између делова који чине саму радњу (покрети, став, експресија) и текста који глумица изговара. Док је Офелија сконцентрисана на сам чин извођења током којег је велика пажња посвећена готово ритуалном слагању предмета и покушајима да се глумица емотивно повеже са њима, кроз контрадикторно изговарање текста са паузама врло јасно исказује своје неповерење у саму реч. Ова верзија би такође представљала особу која је душевни

болесник и то према моделу који је проистекао из Брукове сарадње са Глендом Џексон у улози Шарлоте Корде на представи *Мара/Сад*. Свака од наведених интерпретација одступа од конвенција елизабетинског позоришта. Креативност ових пет различитих приступа је очигледно присутна у проналажењу истинитог начина да се искомуницира Офелијино лудило, али која од тих поставки би била најистинитија? Сам назив пројекта, „Пет истина“, омогућава да оне паралелно опстају. Међутим, одговор можемо потражити и у разлогу инстантанеистичке поставке која онемогућава истовремено сагледавање свих редитељских решења. Ако се испрва пажња посвети сваком од решења понаособ, свако ће се и указати као валидно по себи. Са друге стране, истовремено трајање омогућава сукоб и допуњавање тих интерпретација које воде свеукупном доживљају што се можда најбоље примећује у тренутку посматрања сталожене Офелије у стилу Станиславског које допуњавају крици из верзије у стилу Гротовског. То би управо могао бити тренутак испољавања невидљивог у видљивом, а које је Станиславски тежио да сведе под врло прецизне сигнале. У овом смислу би чак и једна инсталација, као што је „Пет истина“, могла да стекне статус посвећене уметности, у Бруковом смислу, јер не само што представља невидљиво већ нуди и услове који ту перцепцију чине могућом.

2.4. Теорија перформанса: драма и извођење као друштвене и естетске категорије

Брук који је стварао у доба иновативности, експеримента и хепенинга који су показали велики потенцијал за онеобичено и револуционарно и својим радом их подстицао, ипак у својој теорији указује на замке разуздане ирационалности извођачке уметности током шездесетих и седамдесетих година и то посебно оних које се позивају на ритуалне оквире. Једним делом техникама хепенинга приписује значај у уклањању мртвачког театра, па и мртвачког гледаоца јер га наводе да се приклони једном новом виђењу (Брук 1995: 61). Међутим, проблем са хепенингом се огледа у томе што он, иако поседује услове за исказивање невидљивог, одбија да дубље истражи проблем перцепције и верује да сам позив „Живи“ или „Види“ може да оживи или омогући виђење и сазнање (ибид: 62). Слично примећује и Шекнер за америчку позоришну авангарду која је „доживела крах због фокусирања на форму без садржаја“ (Настих 2010б: 255). Форма би се у случају тих извођачких уметности односила само на

подражавање онога што је утврђено као ритуал, али није довољна да се човек модерног доба осети као део тог ритуала. Тај проблем на пољу уметности се односи како на перцепцију и рецепцију тако и на преношење и комуницирање садржаја, па самим тим и на продукцију. Шекнерово нарочито занимање да испита како сви наведени елементи творе посебан доживљај и подстичу и живот и виђење и сазнање је остварио кроз богато искуство које је стицао радећи на пољу извођачких уметности као редитељ и предавач⁶⁸, а посебно кроз унакрсне утицаје антропологије и позоришта у сарадњи са Виктором Тарнером на основу које ће развити и нову дисциплину за проучавање различитих феномена друштва и културе.

Према Боаловим речима, које су Шекнеру послужиле као мото за треће издање његове књиге *Увод у студије перформанса (Performance Studies: An Introduction)*⁶⁹, Шекнер нас наводи да испитујемо границе између Живота и Позоришта које он назива Перформансом. Јовићевић и Вујановић⁷⁰ (2007: 13) наводе да се лингвистичке и семантичке дефиниције извођења/перформанса⁷¹ изостављају углавном да би се

⁶⁸ Шекнер је од 1967. до 1980. године био на челу водећег експерименталног позоришта у Њујорку под називом Перформанс група (The Performance Group) за коју је адаптирао многе драме – Еурипидове *Баханткиње* под називом *Дионис у 69 (Dionysus in 69)*, Сенекиног *Едина* и Женеов *Балкон*, и организовао многе радионице. Од своје двадесет седме године је универзитетски професор, прво на Тулејн Универзитету, а од 1967. до данас на Универзитету у Њујорку где је и основао посебан Одсек за студије перформанса које су институционализоване 1980. године. Главни је уредник водећег часописа за драму и студије перформанса (*TDR: The Journal of Performance Studies*) од 1986. до данас.

⁶⁹ Шекнерова студија је први пут објављена 2002. године (друго допуњено издање доживела 2006, а треће, на које се позивамо у раду, 2013).

⁷⁰ Александра Јовићевић је редовни професор на Факултету драмских уметности, где предаје Историју светске драме и позоришта, као и Позориште авангарде и Позоришну антропологију, а на Универзитету уметности предаје Увод у студије извођења. Ана Вујановић је театролог, бави се теоријом извођачких уметности и културе, члан је уредничког одбора платформе ТкН (Теорија која хода) и главни уредник *ТкН* часописа за теорију извођачких уметности.

⁷¹ Речници на енглеском језику нам нуде следеће дефиниције глагола и именица у вези са перформансом: именица *performance* пре свега подразумева извођење (драмског или музичког комада), затим одређени учинак (колико добро или лоше се обавља некакав задатак или активност), сам чин обављања задатка или активности, функционисање машине или аутомобила, а глагол *perform* може значити извођење уметничког дела, изводити, спроводити или обављати радњу, експеримент, истраживање, функцију, а такође постоји и синтагма уметност перформанса/извођења (*performance art*) која се искључиво односи на сферу уметности и то на комбиновање различитих уметничких израза као што су глума, плес, музика, сликарство, филм. Те дефиниције можемо допунити значењима која, поред горе споменутих, наводе Јовићевић и Јовановић (ибид) на основу *Речника страних речи и израза*

нагласила најједноставнија, а вероватно и најопштија значења, као што су „радња“, „дело“, „акција“. Под извођењем/перформансом Шекнер (2013: 2) подразумева широк спектар или континуум радњи које обухватају све од ритуала, игре, спорта, популарне забаве, извођачких уметности (позориште, плес, музика), свакодневних активности, преко извођења друштвених, професионалних, родних, расних и класних улога, па све до исцелитељских пракси (шаманизам и хирургија), медија и интернета, а предмет студија перформанса је само извођење које обухвата све наведено. До средине педесетих година и током шездесетих именица перформанс се углавном користила за означавање естетских категорија, али се то подручје знатно проширује и на друге праксе под утицајем Герца, Тарнера и Гофмана.⁷² У српском језику се оба појма, и извођење и перформанс, наизменично користе да означе различите праксе, па ћемо у дисертацији такође задржати исту употребу, с тим да ћемо на основу Шекнеровог и социо-антрополошких тумачења, правити разлику између драме/извођења као друштвене и естетске категорије, а у складу са тим се послужити и одређењем *уметност* перформанса/извођења у строго естетском контексту.

Друштвену реалност Шекнер не посматра као крајњи производ већ као нешто што је конструисано „радњама“, понашањима и догађајима, па стога тежи томе да утврди како она функционише, то јест шта чини и како то чини. Његово интересовање за процес стварања друштвене реалности и методе проучавања тог процеса које образлаже у теорији представљају корисну допуну Вилијамсовом термину „структура осећања“ који донекле показује своја ограничења за анализу „уметности у доба културе“. Како објашњава Шекнер, све што постоји нешто и ради, налази се у некаквом кретању, а када је у кретању онда изводи. Тако се реч „изводити“ посматра у односу на постојање, активност, радњу, показивање те радње (извођење), а објашњавање тог „показивања радње“ јесте теорија перформанса и предмет студија перформанса (Шекнер 2013: 28). Све наведене „радње“ се проучавају на четири начина

Милана Вујаклије и Бенсоновог *Енглеско-српскохрватског речника*: глаголски облик значи извести, извршити (дужност), правити (чуда), радити, функционисати, иступати (на сцени), играти, свирати, а именица перформанс се односи на иступање, успех, играње, свирање, учинак, рад, техничке особине мотора и употребу језика.

⁷² в. низ Шекнерових објашњења која у виду видео снимака чине пратећи материјал трећег издања *Увода у студије перформанса*:

https://www.youtube.com/watch?v=SB6zTUfEODc&list=PLphf_NvSmVMoNtgV3Xj_xG8Braf6_euRc&index=6; приступљено 24.04.2014.

(ибид: 1-2). Понашање у општем смислу се посматра као једна врста „репертоара“ онога што људи чине у току саме радње. Уметничка пракса заузима повећи део у студијама перформанса, а пошто су проучавање перформанса и само извођење две неодвојиве целине, његови изучаваоци су најчешће они који поседују праксу у извођењу, док се трећи метод, „рад на терену“ или практичан рад, односи на „посматрање учесника“. Како су студије перформанса увек укључене у друштвене праксе које никада нису неутралне (увек су идеолошки обојене), четврти метод представља прави изазов у смислу проучавања тих друштвених пракси и начина на који човек постаје свестан својих ставова и могућности да, у односу на друге и самог себе, преузме кораке у мењању или заступању истих. Шекнер наводи да извођење поседује седам функција и то да забави, да створи нешто што је лепо, да означи или промени идентитет, да створи или негује заједницу, да исцељује, да подучава или уверава и да се бави светим и/или демонским од којих неке понекад постоје истовремено, а понекад је једна наглашена у односу на друге (ибид: 45). Извођење увек подразумева неку врсту трансформације и одражава „невероватну способност људи да стварају сами себе, да мењају, да постају оно што обично нису“ (Шекнер 1995: 1).⁷³ У основи целокупне идеје перформанса, а на основу тога и студија перформанса, се налази Шекнерова концепција „два пута поновљеног“ или „обновљеног понашања“ (“restored behavior”) коју је поставио у књизи *Између позоришта и антропологије (Between Theater and Anthropology)* из 1985. године. Позориште је, рецимо, комбинација уметнички створеног понашања („обновљено понашање“, увежбано понашање) и свакодневно-спонтаног понашања (Шекнер 2008а: 163). Сва извођења се у студијама перформанса постављају као конструисани догађаји у процесу који се састоји из више фаза, а посматрање производа културе и уметности увек укључује и питања о томе како и када је нешто створено, ко га је створио, какво је узајамно деловање између тог „предмета“ и оног који га посматра, и како се тај предмет мења током времена. Иако одређени предмет може бити фиксиран или стабилан, као што је случај на пример са уметничком сликом, извођења која тај предмет ствара или у њима учествује се могу радикално мењати. Бавити се проучавањем извођења подразумева непрекидан процес свих активности које га чине. Ако узмемо за пример представу, то неће бити само сам моменат извођења већ све оно што том извођењу претходи и све

⁷³ “[P]erformance’s subject, transformation: the startling ability of human beings to create themselves, to change, to become – for worse or better – what they ordinarily are not.” (Шекнер 1995: 1)

што долази након тога: то могу бити припреме, пробе, одабир глумаца, увежбавање; какво год увежбавање било, крајњи исход, само извођење ће се увек у извесној мери разликовати; а након извођења пропратне активности могу бити пријем, дискусија, уручивање награда, ишчекивање и читање критика.

Студије перформанса су једно отворено и динамичко поље које се служи вишеструким методама, темама, предметима истраживања и људима (Шекнер 2013: ix). У сваком смислу му предстоји префикс „интер“ – то поље је интердисциплинарно, интеркултурално, то јест међупоље које се увек бави истраживањем лиминалног. Тарнер (1989: 64) експерименталну уметност и теорију види као лиминоидно поље јер се одвијају унутар „неутралних простора или привилегованих подручја“ која омогућавају све врсте слободоумних, експерименталних и спознајних понашања. Студије перформанса су окренуте свему што је према Тарнеровој подели обухваћено лиминалним и лиминоидним пољима и то посебно ка експерименту и авангарди, хибридним, маргинализованим и неконвенционалним феноменима, свему што је мањинско, субверзивно, квир и противно утврђеним хијерархијама и дефиницијама (Шекнер 2013: 4). Или једноставније речено, студије перформанса су окренуте ка свему што на пољу своје граничности указује на процес потенцијалног конституисања, а као жанр извођење је исувише хетерогено у смислу да није ограничено на специфичан метод и канал комуникације⁷⁴, па у складу са свим тим и саме студије теже да се не приклоне строго дефинисаном приступу (Шеперд, Волис 2004: 82). Из тих разлога студије перформанса се позивају на и спајају приступе и из других области и то из извођачке уметности, друштвених наука, феминистичких и родних студија, квир (queer) теорије, историје, психоанализе, семиотике, етологије, кибернетике, медија и студија културе (ибид: 2). У пресудне утицаје за критички развој појмова извођење и перформативност Шекнер (2013: 16) убраја следеће текстове, студије и ауторе: Лаканово саопштење рада „Фаза огледала“ 1949. године на Међународном Конгресу психоаналитичара у Цириху, рад социолога Ервина Гофмана који се бавио проучавањем извођења и ритуала у свакодневном животу о чему и говори његова најзначајнија студија *Како се представљамо у свакодневном животу* (*The presentation of Self in Everyday Life*) објављена 1959, а затим и идеје о перформативности Ц. Л. Остина које су постхумно обједињене 1962. у књизи *Како деловати речима* (*How to Do*

⁷⁴ „The ‘mediumless genre’ of Performance is too heterogeneous to be captured by ‘essential definitions’.” (Шеперд, Волис 2004: 82)

Things With Words), као и радикални начини разумевања историје, друштvenог живота и језика у раду Лиотара, Делеза, Фукоа, Бодријара, Бурдијеа, Дериде, Ги Дебора и Гатарија. Томе свакако треба додати и теорије културе и рода Ролана Барта, Јулије Кристеве и Џудит Балтер. Трејси Дејвис (2008: 1) наведене утицаје посматра у виду обрта који се не развијају сукцесивно већ кроз међусобне утицаје и који треба да укажу да лингвистика, култура и извођење од седамдесетих година преокрећу уобичајене начине размишљања. Лингвистичким обртом се све више истиче улога самог језика у конституисању опажања, културалним се подвлачи утицај културе у формирњу идентитета, а перформативним обртом се потврђује да понашање појединаца потиче из колективних утицаја и стога се може посматрати и као индивидуално и као колективно. Почетак Шекнеровог доприноса овој области сâм аутор приписује есеју из 1966. године под називом „Приступи теорији/критици“ у којем је формулисао једну област истраживања коју је назвао „извођачке активности човека“, а која је обухватала игру, спорт, позориште и ритуал (Шекнер 2013: 17). Овој дисциплини данас доприносе у великој мери и нови теоретичари студија извођења Марвин Карлсон (Marvin carlson), Џон Макензи (Jon McKenzie), Џон Ејми (John Emigh) и Џозеф Роуч (Joseph Roach).

Интердисциплинарни карактер студија перформанса се посебно развио из сарадње Шекнера и антрополога Виктора Тарнера уз помоћ које долази до зближавања аналитичких метода позоришних студија и друштвених наука. Иако су оба истраживача стварала у оквиру одвојених области, кључни концепти њихових теорија показују да је сусрет био неизбежан. Тарнерово интересовање, и као теоретичара и љубитеља позоришта, за Шекнеров рад га је навело да упути позив Шекнеру 1977. године за учешће на конференцији коју је организовао под називом „Ритуал, драма и спектакл“. Након овог првог сусрета и успешно спроведене конференције приступили су остваривању идеје о „Светској конференцији о ритуалу и извођењу“ која се развила у три повезане конференције у току 1981. и 1982. године. Након тога се Тарнер, заједно са својом супругом, одазвао позиву за позоришну радионицу коју је организовао Шекнер са студентима антропологије и глуме током које је у пракси могао да провери своја промишљања о драми као друштвеној и естетској категорији.⁷⁵ Нагињање студија перформанса ка антропологији – које је нарочито било изражено током седамдесетих и осамдесетих – је уско повезано са Шекнеровом сарадњом са

⁷⁵ Детаље о радионици видети у Виктор Тарнер, *Од ритуала до театра: озбиљност људске игре* (1989: 191-203).

Тарнером и истраживачима са којима га је Тарнер упознао (ибид: 18). Марвин Карлсон у свом есеју „Отпор театралности“ (2003) ову сарадњу наводи као пример плодног укрштања двају области путем којег су и оне саме значајно реконфигурисане, чак у толикој мери да је постало уобичајено да се при изучавању друштвених феномена употребљавају позоришне метафоре, а да у позоришним теоријама проналазимо метафоре и топосе друштвених наука. Прича о Тарнеровом и Шекнеровом сусрету представља део незваничне историје студија перформанса – обележила је и оснивање и институционализацију Студија перформанса у оквиру посебног Одсека на Универзитету у Њујорку према сећању Пеги Филан (Peggy Phelan), данас професорке са Станфорда, која је 1985. добила прилику да ради у оквиру Одсека (Шекнер 2013: 14). Филанова као један од суоснивача асоцијације Међународне студије перформанса (Psi – Performance Studies International) и руководиоца Одсека за студије перформанса (1993-1996) сматра да су Тарнер и Шекнер спајањем позоришта и антропологије уочили веома значајне аспекте испитивања културе и облика или израза у којима се култура испољава.

„Посматрање учесника“, које Шекнер наводи као трећи метод проучавања перформанса, је преузет из антропологије и подразумева два за Тарнера неопходна приступа: први је објективан и заговара „науку о култури“ према моделу природних наука, а други је онај који говори о узајамном споразумевању, то јест о могућности да „‘ми’ (западњаци) можемо судјеловати у култури других (незападњака)“ (Тарнер 1989: 9). Пошто је у антропологији чин посматрања један вид учења о другој култури којој посматрач не припада, метод „посматрања учесника“ кроз студије перформанса добија и нове перспективе јер „учесник“ може бити Други у другој култури, али и у истој култури у односу на посматрача, а исто тако може бити и сам посматрач који себе проматра у тренутку радње и то у односу на другу и сопствену културу. Тиме се може обезбедити једна врста критичке дистанце и ироније у односу на себе и предмет посматрања, као и увид у природу друштвених околности које су подложне процесу испробавања и мењања. Креирање Тарнерове и Шекнерове верзије етнодраматике кроз процес радионица, затим њихове идеје о постојању универзалног језика и друштвених процеса су, како наводи Тарнер (ибид: 212), размонтирале картезијански дуализам, и уз помоћ рефлексивности омогућиле човеку Запада да уједно буде свој субјект и објект.

Тарнеров пут од традиционалног антрополошког проучавања, до уочавања „позоришног“ потенцијала друштвеног живота, а затим и живог интересовања за експериментално позориште је приказан кроз есеје у књизи *Од ритуала до театра:*

озбиљност људске игре (*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of play*), а корене тог развоја аутор приписује специфичним околностима из његове примарне породице које су га навеле да се креће између уметности и науке, спорта и изучавања класика. Тежње ка науци, које је наследио са очеве стране и надареност за позориште са мајчине стране је објединио тако што је кроз своја антрополошка истраживања створио јединицу за описивање и анализу коју је назвао друштвена драма⁷⁶ (Тарнер 1982: 9). Изучавајући племе Ндембу (од децембра 1950. до фебруара 1952, а затим од маја 1953. до јуна 1954)⁷⁷, Тарнер долази до закључка да то друштво одликују бројни конфликти у оквиру саме заједнице и њених односа са другим заједницама и уводи појам друштвене драме као средство за проучавање противречности и конфликта скривених испод површине саме друштвене структуре (Дефлем 1991: 3).

Друштвена драма према Тарнеровом схватању је са једне стране део искуства сваког човека које у извесном смислу поседује почетак, средину и крај, а са друге метод за проучавање процесуалних јединица у низу социокултурних система, нарочито оних које одликује драматичан облик или сукоб, који је изграђен према људској естетској форми⁷⁸ (Тарнер 1983: 31). Зато Тарнер сматра да се друштвена драма најбоље може проучавати кроз четири фазе које је означио на следећи начин: лом (breach), криза (crisis), обнова (redressive action) и реинтеграција (reintegration) или признавање раскола (irreparable schism) (Тарнер 1989: 143; в. Тарнер 1985: 180). Друштвена драма најпре настаје као лом, и то у виду кршења нормe, правила, закона, обичаја, морала у уобичајеном животу и устаљеној структури друштва (Тарнер 1989: 145). Сам лом указује да се у постојећем друштвеном поретку скривала нека врста тензије. У следећој фази се криза увећава, а са тим расте и потреба да се она сузбије путем различитих механизма који, ако се покажу неадекватним, воде ескалацији кризе. Криза је тренутак опасности и неизвесности са изразито лимиалним карактеристикама јер је увек на границама могућности сузбијања и ескалације, а стога је и изазов за представнике закона да се ухвате у коштац са њом (Тарнер 1985: 180).

⁷⁶ Social drama

⁷⁷ Овом приликом упућујемо на следећи извор Дефлем 1991: M. Deflem, "Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis", in: *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30 (1), pp. 1-25, који пружа хронолошки преглед развоја Тарнерових кључних идеја.

⁷⁸ У Тарнеровој друштвеној драми Шекнер препознаје суштинске драмске одлике јер учесници показују другима оно што раде или су учинили, то јест радње добијају аспект „извођења-за-публику“ (Тарнер 1985: 179).

Противници кризе теже обнови и примењују редресивну машинерију (*redressive machinery*) – правне, судске или обредне механизме усклађивања или отклањања (в. Тарнер 1989: 13; Тарнер 1983: 36). Редресивна фаза се у традиционалним друштвима може назвати лиминалном, а у модерним или постиндустријским друштвима лиминоидном јер такође поседује граничне одлике које омогућавају нешто дистанциран одговор или критику на догађаје који су узроковали кризу (Тарнер 1985: 180). Последња фаза у зависности од праваца развоја претходних може имати два исхода: или реинтеграцију друштвене групе која је пореметила функционисање друштвене структуре, или шизму (раскол), то јест признавање и озаконење непоправљивих разлика између супротстављених страна (Тарнер 1985: 185).⁷⁹ Тарнер уводи и друге појмове као што су лиминалност, комунитас (*communitas*), антиструктура и рефлексивност, који су уско повезани са проучавањем друштвене драме.

Тарнер развија процесуални приступ ритуалу пре одласка у Америку 1963. године, када се у библиотеци у Хејстингсу директно упознаје са делом *Обреди прелаза* (*The Rites of Passage*) антрополога Арнолда ван Генепа.⁸⁰ Током самог читања Тарнер је конципирао свој први есеј на тему процеса ритуала који је уједно представљао његово прво истраживање појма лиминалност (Тарнер 1985: 8) којем ће посветити велики део свог каснијег истраживања. Тарнер је настојао да се врати употреби процесуалног облика „прелаза“ који је ван Генеп уочио у обредима и представио у виду три фазе: растајање, прелаз (маргина или лимен, од латинске речи која значи „праг“) и састајање, за које је употребљавао и термине прелиминални, лиминални и

⁷⁹ Ако се Тарнеров модел примени на естетску драму, као што то чини Шекнер (2008а: 213-214) на примеру Шекспирове драме *Ромео и Јулија*, фазе се могу представити на следећи начин: лом се приказује у виду дугогодишњег непријатељства између две породице; након првог пољупца Ромео и Јулија долазе до сазнања да припадају завађеним породицама чиме се наговештава криза. Криза се даље заоштрава низом редресивних радњи где са сваким знаком љубави расту опасност и наговештаји катастрофе. План фратра Лоренца да их изолује из Вероне је типичан пример шизмогенезе – оснивање нове друштвене јединице како би се избегао конфликт. Међутим, редресивни механизми се завршавају трагедијом због неуспеле комуникације. Ромео и Јулија су протерани, издвојени од заједнице и на крају жртвовани зарад те исте заједнице јер њихова смрт омогућава обема породицама да преиспитају своје поступке и да се суоче са последицама, да би се на крају заветовале да окончају непријатељство.

⁸⁰ Ван Генепово дело *Обреди прелаза* је на француском језику објављено 1909. Тарнер је имао прилике да се упозна са ван Генеповим тезама преко рада других антрополога, а директно тек након 1960. када се ван Генепово дело појавило у преводу на енглески језик.

постлиминални. Обредне фазе представљају развојни пут „иницијаната“ који обухвата одвајање из њиховог пређашњег друштвеног статуса и окружења, а затим увођење у простор амбигвитетности⁸¹ како би прешли праг искуства, након чега би се вратили у њихов сразмерно чврст и повољан положај у друштву (Тарнер 1989: 44-45). Средишња, лиминална фаза поседује посебне церемоније које имају улогу да обредном субјекту олакшају процес губљења (старог) идентитета и успостављање новог (Настих 2010б: 251). Ван Генепова лиминална фаза представља прелазак из једног друштвено-културолошког статуса у други који се може означити бинарним опозицијама детињство (невиност)/зрелост, болест/здравље, рат/мир⁸² и може бити индивидуалног и колективног типа. У индивидуалну лиминалност спадају обреди такозваних животних криза као што су рођење, пубертет, брак, смрт, док лиминалност колективног типа чине кризе, као што су ратови и епидемије, током којих се целокупно друштво суочава са променама (Тарнер 1979: 466). Лиминалност је један облик ничије земље, *међу-стање*, *међу-процес* (Тарнер 1985: 295) када се укидају правила постојеће друштвене структуре, а могућности будућег статуса се тек називају кроз неизвесности које садрже одређене потенцијале и снагу. Обредни субјекти би пређашњој структури могли поново да приступе тек када на зрелији начин, кроз превазилажење кризне фазе, усвоје увиде у њено функционисање. Обредни симболи лиминалне фазе се деле на типове обезличења и типове двострукости и парадокса (Тарнер 1989: 48) који указују на граничне феномене идентитета, пола, класе, рода. Сам обредни процес подразумева да се обредним субјектима одузму сви предмети по којима су се у пређашњој структури специфично разликовали, као што су имена и одећа, а затим да се симболично споје са супротностима живот-смрт (нису ни живи ни мртви), мушко-женско (андрогиност), човек-животиња (териоморфност), и друге комбинације елемената из природе и

⁸¹ Реч амбигвитет (лат. *ambiguitas*) значи двосмисленост, двосмислица (Вујаклија 1977: 34). На основу Тарнеровог текста на енглеском језику који гласи: “During the intervening phase of *transition*, called by van Gennep ‘margin’ or ‘limen’ (meaning ‘threshold’ in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of **ambiguity**, a sort of social limbo which has few (though sometimes there are the most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states” (Тарнер 1982: 24) реч може значити и двострукост, вишезначност и неодређеност.

⁸² Џозеф Роуч (2002: 35), позоришни историчар и редитељ и један од предавача студија перформанса на Јејлу разматра аристотеловска три јединства кроз Бахтинову, Тарнерову и Брехтову теорију и долази до закључка да њихови кључни концепти попут хронотопа, лиминалности и онеобичавања имају велику улогу у подривању бинарних опозиција прошлост/будућност, унутар/изван и уобичајен/критички.

културе (Тарнер 1985: 295) које од њих чине хибридне, застрашујуће и зачудне ентитете. Они су подвргнути уједначавајућем процесу, потиснути су у једнообразност, структуралну невидљивост и добијају значења лиминалног не-положаја (в. Тарнер 1989: 49; Тарнер 1991: 95). Лиминалност за многе представља несигурност, хаос, она може бити попрште болести, очаја, смрти, самоубиства, слома и пред човека поставља друштвене проблеме подстичући га на размишљање и критичност (Тарнер 1989: 94). Обредни субјекти у ритуалу кроз лиминалну фазу морају научити правила дубинске структуре, која се налази испод површине, кроз парадокс и шок (Тарнер 1989: 84). За двострукост (амбигвитетност) и процес уједначавања у оквиру лиминалне фазе везује се и појам комунитаса⁸³ (врста неформалне заједнице, заједништво). Тарнер се опредељује за латинску реч *communitas* како би појмове заједница и заједништво као модалитете друштвених односа одвојио од области заједнице као заједничког живота (енг. *community*) (Тарнер 1991: 96).⁸⁴ Комунитас или осећај заједништва можемо описати на следећи начин: док утемељена друштвена структура јасно показује по чему се појединци разликују, граничност пружа оквир за развој непосредних сусрета појединца⁸⁵ који су једнаки по статусу, тако да се отвара могућност и да се промисли по чему су слични што је такође битан део искуства. У комунитасу се људи суочавају са целовитошћу и спонтаношћу односа „Ја-Ти“ (I-Thou) према дефиницији филозофа Мартина Бубера. То је моменат великог креативног потенцијала током којег се нове друштвене конфигурације стварају, тако да у друштву постоје непрестане осцилације између структуре и комунитаса. Да би описао лиминалност и комунитас у племенским и пољопривредним друштвима, Тарнер уводи и појам „анти-структура“ која се не схвата као нешто што је супротно постојећој структури, већ као нешто где је она обустављена чиме се обредни субјекти ослобађају уобичајене способности

⁸³ Термин који је преузео и адаптирао од америчког писца и психотерапеута Пола Гудмана (Paul Goodman). За Тарнера комунитас представља суштински део људског искуства (Вилис 1984: 74).

⁸⁴ “I prefer the Latin term ‘communitas’ to ‘community’, to distinguish this modality of social relationship from an ‘area of common living’”.

⁸⁵ Гротовски је кроз своју естетску праксу паратеатралног и позоришта извора управо тежио овој врсти непосредног сусрета појединаца. Према Тарнеровом мишљењу, Гротовски је напустио позоришну традицију да би створио нове облике иницијацијског обреда (Тарнер 1989: 250) тако да се и његов језик помакао од извођења дела ка откривању себе и ка непосредном контакту са другима и њиховом разумевању (ибид: 255). Шекнер (1995: 255) сматра да су и Тарнер и Гротовски били заинтересовани превасходно за стваралачку снагу ритуала из које настају нове слике, идеје и праксе, а не за ритуал као праксу којом се преносе и чувају одређени обрасци.

спознавања и нормативних присила и уводе у поље сопственог начина спознаје (Тарнер 1989: 88-89). Фаза обнове, без обзира на механизме употребљене за њено постизање, подстиче друштвену или колективну рефлексивност која представља својеврстан процес поимања, приказивања и усвајања идеја од стране одређене групе или заједнице и подстицања њене самосвесности. На основу појмова искуство и инетрпретација у Дилтајевом тумачењу, Тарнер изводи закључак да је фаза обнове заправо тренутак када се интерпретирају догађаји који су довели до кризе, а „објект разумијевања судјелује у обликовању разумијевајућег субјекта“ (ибид: 158). Тај трећи ступањ који садржи (ауто)рефлексивност се из подручја закона и религије преместио у подручје различитих уметности (ибид: 16), то јест у подручје симболичних жанрова индустријске револуције као што су позориште, поезија, балет, филм, спорт помоћу којих се наставља са испитивањем слабости заједнице, критиком друштвеног поретка, десакрализованом највиших вредности и приказивањем сукоба (ибид: 17). Лиминална фаза, са свим до сада наведеним одликама и компонентама, за Тарнера представља и веома плодно подручје за стварање метафора, архетипова, парадигми и модела из којих се даље развијају други вербални и невербални симболи⁸⁶ који ће Тарнеру послужити за упоређивање лиминалних и лиминоидних феномена.

Једна од битних премиса за разликовање лиминалних и лиминоидних феномена јесте разлика успостављена између рада и доколице у току индустријске револуције. Тарнер наводи да се у једноставним, малим, традиционалним друштвима обред сматрао послом који је увек садржао елемент игре, док модерно друштво обликовано индустријском револуцијом прави оштру подељеност између рада и доколице. Лиминални феномени се налазе у племенским и раним ратарским друштвима, углавном су колективни и везани за кризе у друштвеним процесима, уочавају се као

⁸⁶ Пошто су симболи од посебног значаја за проучавање друштвене драме, а нису ограничени само на речи, већ обухватају читав сензорни репертоар – гестикулацију, израз лица, држање, сузе, тишину – Тарнер развија и различите приступе за њихово проучавање у оквиру компаративне симбологије које такође можемо применити и на позориште и естетску драму у проучавању извођења, комуникације и перцепције. Приступ обухвата следеће нивое: егзегетски (exegetic) укључује тумачења ритуала од стране самих учесника, операцијски (operational) ниво представља изједначавање значења симбола са његовом употребом, а ритуалне радње и како се учесници понашају и осећају антрополог, са објективне тачке (изван друштва које изводи ритуал) посматра и бележи, и последњи позициони (positional) подразумева проучавање односа симбола у том ритуалу са другим симболима који припадају истом друштву или култури (Тарнер 1966: 125).

симболи општег мисаоног и емоционалног значења за све чланове групе и теже да допринесу бољем функционисању друштвене структуре (Тарнер 1989: 108-112). Развој лиминоидних феномена је подстакнут индустријском револуцијом, капиталистичким друштвом и почецима претварања рада у робу. Углавном се и везују за техничке иновације јер су оне производ *идеја*, па отуда и назив „лиминоидни“ као нешто што је само *налик* лиминалном (ибид: 62). Лиминоидни феномени могу бити колективни, али су најпре појединачни производи, теже идиосинкразији и део су друштвене критике или револуционарних манифеста – књиге, позориште, филм који приказују неправду, неделотворност и критички се постављају према постојећем друштвеном поретку и његовим циљевима (ибид: 109-113). Иако Тарнер драму означава појмом лиминоидан, у драмској уметности истовремено препознаје и својства лиминалности јер је драма, са једне стране, повезана са ритуалом, који поседује истинску лиминалну фазу, а са друге стране рефлектује лиминална својства друштвених процеса. Лиминоидни феномени се, за разлику од лиминалних, развијају на маргинама, ван политичких и економских центара, често су експерименталног карактера и теже подривању и рушењу постојећих структура и симбола. Тарнер даље истиче да подривање често преузима улогу критике постојећег поретка, што се може уочити у драмској пракси Шоа, Ибзена, Брехта, Пинтера и Бекета, управо традиције на коју се, као што ћемо видети касније, надовезују Сара Кејн и други представници нове британске драме.

У случају односа позоришта и рефлексивности, Тарнер сматра да мора бити колективна рефлексивност у питању јер би у супротном позориште које подразумева групу гледалаца и рефлексивност која је по природи усамљено искуство били супротстављени (Тарнер 1979: 465). Процес колективне рефлексивности подразумева један облик извођења где средства за саопштавање идеја укључују поред речи, и слике, музику, плес и различите друге симболе. Појам колективне рефлексивности се тиче, тврди Тарнер, појма „лиминалности“ који означава прелазну фазу и поседује интеракцију идеја, речи и симбола, а тиме и експериментални карактер и потенцијал промене постојећег стања или статуса. Представа је пример јавне лиминалности јер ставља акценат на групу која ће стварати нове начине уоквиравања и обликовања друштвене реалности (ибид: 486), а уједно је и врста метакоментара јер није у питању само читање о властитом искуству, већ интерпретативно упризорење тог искуства (Тарнер 1989: 220). Драма као естетска категорија, међутим, може одражавати истовремено и индивидуалну и колективну рефлексивност. Идеја коју саопштава аутор поседује одређени тип ауторовог ангажмана, како би се текстом или извођењем

упутила публици и постала део процеса колективне рефлексивности. Појам тока (flow), који Тарнер преузима из психологије, а детаљно објашњава у есеју „Оквир, ток и рефлексивност: ритуал и драма као јавне лиминалности“⁸⁷, заправо спаја наизглед супротстављена искуства индивидуалне и колективне рефлексивности у оквиру естетске драме. Ток је врста стања у којем се радња надовезује на радњу према некој унутрашњој логици, а публика је доживљава као сједињен ток у којем скоро да нема разлике између сопства и окружења (Тарнер 1979: 486-487). Моћ доброг извођења се састоји из спонтаног кретања у којем радња и свесност јесу једно, то јест из интеракције онога што аутор одражава, а публика доживљава и „тече“ кроз једну врсту заноса (ибид: 490).

У есеју „Постоје ли универзална својства извођења у миту, ритуалу и драми?“ (“Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?”) Тарнер (1985: 291) расправља о карактеристичном развојном односу између ритуала и позоришта и тај однос даље поставља у контекст друштвене драме. У првом дијаграму у оквиру есеја је представљен однос између друштвене драме и ритуалног процеса (ибид: 293). Из дијаграма можемо видети да ритуални процес чини део треће фазе развоја друштвене драме (фаза обнове или редресивни процес), која се састоји из различитих ритуала и жртвовања као редресивних механизма, а затим се даље грана на три фазе према Ван Генеповој подели обреда прелаза од којих средишњи, лимен или маргина, поседује још три могућности. Прва укључује саопштавање тајних симбола јединства и континуитета заједнице, друга представља лудичку деконструкцију и рекомбиновање познатих културних конфигурација, и трећа се односи на поједностављивање друштвено-структуралних односа. И друштвена драма и ритуални процес, као што показује дијаграм, поседују лиминалну фазу у оквиру које ритуали животне кризе симболично разрешавају архетипске сукобе тако што их апстрахују из друштвеног живота који и приређује те сукобе (ибид: 294). Из другог дијаграма, Тарнер (ибид: 296) представља еволуцију жанрова извођења, наиме еволуцију од лиминалних до лиминоидних феномена.⁸⁸ Ту можемо видети како се лиминоидни феномени развијају из последња

⁸⁷ В. Тарнер 1979: “Frame, flow and reflection: Ritual and drama as public liminality”, in: *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 6:4, pp. 465-499.

⁸⁸ Шекнер се у теорији перформанса такође служи дијаграмима како би представио, не еволуцију, већ различите праксе извођења и њихову интеракцију: први дијаграм у којем су различити облици извођења постављени у континууму је назвао лепеза (the fan), а други, динамички приказ тих

три елемента претходног дијаграма, и то посебно из лудичког рекомбиновања где настају бројни типови и жанрови извођења укључујући и позориште. Позориште даље показује три Ван Генепове фазе и то у следећим облицима: 1. раздвајање у временском и просторном смислу. Тарнер у истраживањима долази до закључка да се сви ритуали углавном догађају у лиминалним оквирима који су одвојени од рутине свакодневног живота, баш као и позоришне представе. На основу тога се позориште сврстава у оквиру доколице, посебних места (постављених баш за те сврхе), радионица и проба, што у постиндустријским друштвима представља одвајање од рутине свакодневног; 2. лиминалност подразумева саопштавање „светих“, „архаичних“, „митских“ текстова као квазисакралних, лудичка рекомбинација се односи пре свега на експериментално позориште, ауторитет редитеља и комунитас хорског извођења; и 3. последња фаза спајања која подразумева стишавање ритуализованог понашања и такође укључује одређене догађаје који следе након извођења. Тарнер (1989: 152) се позива и на Шекнеров приказ односа између друштвене и естетске драме који је представљен у виду петље бесконачности (пресеченог и положеног броја осам). Два дела изнад линије пресека показују јавно подручје (друштвена и позоришна драма), док се скривена и латентна подручја налазе испод линије пресека (ибид: 227). Тако је у леву горњу половину сместио друштвену драму и стрелицама означио да се креће у правцу доњег десног дела имплицитног друштвеног процеса, да би крећући се на горе прошла фазе позоришне драме и враћајући се ка доњем делу своје леве стране обликовала скривени уметнички модел и имплицитну реторичку фигуру. Дијаграм показује како се друштвена драма обликује латентним подручјем позоришне драме, а реторика позоришне драме делује повратно на латентну процесуалну структуру друштвене драме (ибид: 228). Шекнер (2008а: 215) то објашњава на примеру политичара, активиста и терориста који се служе одређеним позоришним техникама како би остварили идеје које ће мењати друштвени поредак, док са друге стране позоришни уметници се служе радњама из друштвеног живота у оквиру тема и ритмова. Тарнеров приступ се може применити на грчку трагедију, Шекспирове драме, Ибзена и О’Нила, као што је Шекнер показао на примеру анализе *Ромео и Јулије*, јер њихове драме поседују завршну фазу реинтеграције, док је нешто другачији случај са Чеховљевим, Јонесковим и Бекетовим драмама на које се модел може применити при чему се уочава

облика који показује тачке њиховог спајања, преплитања и интеракције је назвао мрежа (the web) (Шекнер 2008а: xvii).

изостанак једног дела последње фазе, реинтеграција (Шекнер 2008а: 187-188). Док је у савременој драми евидентан изостанак реинтеграције, поставља се питање, којим ћемо се детаљно позабавити кроз анализу стваралаштва Саре Кејн, да ли она остаје само у домену лиминалне фазе или указује на други део последње фазе, шизму или раскол.

Разлика коју Шекнер уочава између свог и Тарнеровог приступа јесте у исходу драме. Основу драме код Тарнера чине сукоб и разрешење, а код Шекнера (2008а: 191) трансформација, то јест начини којима се људи служе позориштем да би експериментисали, изводили и иницирали промене. Кључна разлика према Шекнеру (ибид: 192) између друштвене и естетске драме је у оствареним трансформацијама. Неке друштвене драме као што су ратови могу произвести трајне промене, док у естетској драми таква врста промене се не остварује. То такође може бити условљено и чињеницом да су у естетској драми гледаоци издвојени од извођача, док у друштвеној драми сви присутни чине извођаче. Овај процес се може, са друге стране, објаснити и разликом између драме, сценарија, позоришта и извођења коју уводи Шекнер. Драма је оно што је саставио писац, чврсто саткана прича која не дозвољава пуно импровизација, сценарио је унутрашња мапа одређеног извођења, позориште је догађај који изводи одређена група извођача, а перформанс/извођење је целокупан догађај који укључује све присутне (в. Шекнер 2008а: 71, 87, 94). Шекнер (ибид: 130) сматра да се одређене поделе које се везују за ефикасност и ритуал (резултати, повезивање са одсутним Другим, симболично време, извођач запоседнут у трансу, учествовање публике, колективно стваралаштво) и забаву и позориште (само за присутне, акценат је на „сада“, извођач зна шта ради, публика гледа, индивидуална креативност) могу пронаћи и у једном и у другом моделу у зависности од тога са које тачке се посматрају, а читав тај бинарни континуум ефикасност/ритуал-забава/позориште јесте заправо оно што он назива перформансом (ибид: 156). На основу овога се јасно види да перформанс/извођење у Шекнеровом тумачењу није само чин представљања, већ и место реалног окупљања.

Ерика Фишер-Лихте у својој студији *Естетика перформативне уметности* (2009: 15) разматра могућност трансформације свих учесника у уметничком делу као догађају и извођењу, као једној новој врсти „доживљаја“ која се уводи у центар збивања са перформативним окретом, то јест укидањем граница уметности од шездесетих година чиме се мења материјални и знаковни статус уметничког дела као независног објекта. Естетско искуство се посматра као искуство прелаза и то у односу на ритуални контекст где прелаз може водити трансформацији која ће бити евидентна

(ибид: 217). Вршилац ритуалне радње се води прописаним правилима, преузима функцију коју му ритуал намеће и таква врста извођења није глума у позоришном смислу јер не захтева имперсонализацију (на пример, литургија је у свим религијама слична у основној структури и процесу). У свакодневним активностима, као што предлаже Гофман⁸⁹, постоји међузависност различитих понашања која се изводе, без обзира на то да ли је појединац тога свестан или не, и у теорији, за разлику од праксе, је могуће успоставити разлику између „глумца“ и „извођача“. Извођење на сцени и извођење у посебним друштвеним околностима постоје самостално, али најчешће теку упоредо, преплићу се и тешко се могу разграничити. Стога се Шекнер одлучује за анализу једног елемента извођења, присуства публике које повлачи питање интеракције гледалац-извођач. Чак и када није прецизиран круг публике, њена функција и даље постоји: један део извођача посматра други део, или, као што је случај у неким ритуалима, постоји имплицитна публика (бог или неко трансцедентно Друго) (Шекнер 2008а: 22). Одређен временски редослед, вредност која се приписује предметима, правила и посебна места која се конструишу за извођење активности представљају заједничке карактеристике глуме, игре, спорта, позоришта и ритуала. Оно што су правила за игру и спортове, то је традиција за ритуал, а конвенција за позориште, плес, и музику (ибид: 13). Простори у којима се ова дешавања организују су церемонијалног карактера, подстичу заједништво и омогућавају да једна група, посматрајући другу, постаје делом свесна и саме себе. Питање да ли је ритуал једна свеобухватна праисторијска творевина која се распарчала на жанрове класичног, модерног и постмодерног друштва из које произлазе позориште и плес, Шекнер подробним истраживањем закључује да ритуал као жанр постоји упоредо са другим преформативним жанровима, његов процес је еквивалентан процесу реализовања перформанса, и стога је одувек био и јесте део перформанса (ибид: 327-328). Фишер-Лихте (2009: 221) долази до закључка да се естетско искуство не мора успостављати само приказивањем несвакидашњих догађаја (који могу стављати акценат на сензационално ново, до сада невиђено) већ и перцепцијом оног обичног и да је потребно да се у представи стичу искуства која се подударују са свакодневним искуствима гледалаца, али на начин да оно постане упадљиво. Овде по среди може

⁸⁹ У студији *Како се представљамо у свакодневном животу* (1959: 72), у којој проучава друштвени живот из перспективе позоришне представе, Гофман долази до закључка да цео свет наравно није позорница, али је тешко направити оштру разлику између онога што јесте и није извођење.

бити приступ онеобичавања у тумачењу и Шкловског и Брехта, јер Фишер-Лихте (ибид) сматра да се под упадљивим учинком (као што су Кејдови експерименти учинили тишину чујном) ствари претварају у своју супротност, а гледаоци стварност онда доживљавају као „зачарану“. Путем те зачараности се гледалац може увести у лиминалну фазу где би трансформација била могућа.

Анализа уметности као друштвене праксе представља битан део истраживања и велики део дисертације ће бити посвећен том сегменту, али из тога проистиче други проблем који се тиче анализе уметничког дела, драмског текста и извођења, као естетске категорије. Драмски текст, који се децентрализовао кроз бројне авангардне праксе, стекао је статус „сценарија“ или писања у простору чије значење се конституише једино у току самог извођења (Павис 1999: 398). Пошто извођење постоји само у садашњем тренутку, и то за глумца, простор и посматрача, што га и разликује од других представљачких уметности и књижевности (ибид), анализа тог извођења, па и драмског текста као сценарија преко извођења, као активност може доћи тек по његовом завршетку чиме се знатан део импресија губи, а на њихово место долази пуко описивање елемената који су се могли чути или видети. Према мишљењу Патриса Пависа (1997: 206) један од задатака анализе извођења јесте да се забележе тренуци када и како се одређене емоције јављају и како оне утичу на значење и чула што би захтевало и разумевање феномена слушања, гласа, времена, ритма (ибид: 225) који посебно добијају на значају са доласком „новог таласа“ авангарде у пракси извођења и са драмским текстовима аутора као што су Харолд Пинтер, Хајнер Милер, Мартин Кримп, Сара Кејн, Сузан Лори-Паркс и други. Померање са објективно датих елемената чинова, радње и ликова на фрагментарне сцене и епизоде, ритам и глас је наметнуло и потребу да се традиционалне драматуршке теорије и појмови још једном ревидирају јер се показују неадекватним за тумачење нових драмских и позоришних стилова што је резултирало стварањем новог приступа кроз синтагму постдрамског позоришта.

2.5. Постдрамско позориште: динамика нових драмских и позоришних облика

Ханс-Тис Леман, један од најутицајнијих немачких театролога који се посебно бави радом и утицајима Брехта и Хајнера Милера, успоставља нову формалну и садржајну одредницу путем које се може анализирати естетска логика позоришних форми које су се развијале од краја шездестих година. Леманово „постдрамско позориште“ превасходно треба схватити као дискурс о (новим) питањима и драмским и позоришним формама који тежи да допринесе стварању критичке терминологије за проучавање новонасталих феномена и то у оквиру теорије драме и позоришта. Као што наводи Елинор Фукс (2008: 179) у свом критичком приказу студије *Постдрамско позориште*, Леман успева у томе да студију сведе на питања позоришне естетике што ће се неким читаоцима учинити као права врлина. Њен коментар се наставља у виду уметнутог дела „[К]оначно ето књиге која не уводи социологију, антропологију, етнографију и разноврне друге студије у свој дискурс“ из којег се јасно уочава ироничан (и неакадемски, како је приметио Леман)⁹⁰ приступ и студији и критици који прожима целокупан приказ. Леманова студија је свакако изазвала бројне полемике и критике које јој, без обзира на степен неслагања, неоспорно приписују значај у критичком унапређењу теорије позоришта и извођења.

Парадигма „постдрамско позориште“ почива на увиду, који је већ деценијама пре Леманове студије прожимао теорију извођачких уметности, да се у теорији и позоришној пракси у првој половини 20. века акценат помера са текста на извођење. У посебном поглављу Леман посвећује пажњу предисторији развоја концепата кроз авангардне праксе који се показују кључним за постдрамско позориште. Модел позоришта текста или аутора указује на јединство позоришне и драмске уметности у смислу једног заједничког циља: извођење је подређено тексту и има задатак да га илуструје и пренесе публици. Као што смо представили у претходним деловима дисертације, са авангардним праксама се урушава ауторитет аутора и текста, што не значи нестајање или безначајност текста, не би ли се пронашли адекватнији начини његовог изражавања, а не декламовања. Даља експериментисања која су стављала акценат на сценски језик су се у великој мери одразила и на драмску уметност. Тако

⁹⁰ Видети Леманов одговор на Критику Елинор Фукс: Леман 2008б: Hans-Thies Lehmann, “Letters, Etc. [with Responses]”, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 52, No. 4, pp. 13-17.

данас често у теорији драме и позоришта, поред категорије „драма“, наилазимо и на категорије „текста“, и то од текста писаног за позориште до текста извођења, и „материјала“. Текст писан за извођење јесте драмски текст, плод драмског писца чије писање одликује иманентна театралност која се више не односи само на извођачки потенцијал садржан у тексту, већ се схвата и као средство које подстиче публику да посматра себе као субјекта који опажа, стиче знање и делом ствара предмет спознаје (Јирс-Манби 2006: 6). Текстом извођења се, у зависности од приступа, могу означити различите праксе од адаптације текста, креирања сценског текста и колажа, па све до тумачења извођења као текста. Одбацивањем текстоцентризма текст се тумачи и као материјал или сложено извориште материјала за представу (Баје, Ногрет 2009: 103). Жан-Пјер Саразак (ибид: 105) сматра да естетика материјала доводи и до другачије концепције театралности која више нема улогу да изнесе стварност, већ присутност аутономних елемената позоришта. Промене у релацији текст-позориште Леман трасира кроз теорију драме и историју позоришта као посебну врсту иновативног одговора на појаву нових технологија и масовних медија под чијим утицајем се мења и природа опажања и друштвене комуникације. У дијалогу са Аристотелом, Хегелом, Сондијем, Брехтом, Бартом, Лиотаром и Шекнером, Леман пре свега анализира достигнућа америчке авангарде која је доста утицала на европско позориште, док о новим формама у британском позоришту говори Карен Јирс-Манби у „Уводу“ за Леманову студију *Постдрамско позориште (Postdramatic Theatre)*⁹¹ на енглеском језику.

Леманова теорија се бави односом између драме и „не-драмских“ текстова и позоришних форми које „више нису драмске“. За те „не-драмске“ облике, који су се до тада дефинисали једино у смислу у ком одступају од драмског, Леман развија модел постдрамског као позитивну аналитичку категорију. Однос између драмских и не-драмских текстова је често у прошлости занемариван, истиче Јирс-Манби (2006: 1),

⁹¹ Студија је на немачком језику (*Postdramatisches Theater*) први пут објављена 1999, а у преводу на енглески 2006. Преведена је на више од двадесет језика, између осталог и на хрватски у копродукцији Центра за драмску умјетност из Загреба и ТкН Центра за теорију и праксу извођачких уметности из Београда 2004. У Србији је одржана Међународна конференција „Драмско и постдрамско позориште: испитивање појмова, десет година касније“ на Факултету драмских уметности у Београду, а у оквиру 43. БИТЕФА, 2009. године са циљем да преиспита, као што и говори назив конференције, значај Леманове студије за савремено позориште након десет година од њеног појављивања. Из тог разлога је конференција окупила велики број светских театролога и позоришних уметника. Поред Лемана и Карен Јирс-Манби, конференцији су присуствовали и Патрис Павис, Елинор Фукс (Elinor Fuchs), Марко де Маринис (Marco de Marinis) и многи други чији су радови објављени у зборнику са конференције.

управо због приступа који су нове драмске и позоришне форме посматрали под окриљем постмодерног позоришта или их називали „савремено експерименталним“ и „савремено алтернативним“. Већина студија које упоредо посматрају постмодернизам и позориште или извођење углавном дају преглед кључних Лиотарових, Бодријарових и Џејмсонових разматрања, а затим на основу тих разматрања анализирају у ком смислу драмска и позоришна уметност одражавају и третирају промене у друштву и култури или се још чешће, можемо рећи, ограђују од покушаја било каквих формулација опредељујући се за контрадикторну и неухватљиву природу појма постмодернизам. Рецимо, Ник Кеј који је своју студију насловио *Постмодернизам и извођење (Postmodernism and performance)*, а тиме себи поставио задатак и да дефинише постмодернизам, истиче да мора размотрити тешкоће које се јављају приликом категоријских покушаја да се утврди шта је уопште постмодернизам. Позивајући се на Ђанија Ватима и његову студију *Крај модерне*, Кеј (1994: 3) закључује да се постмодерно јавља у облику феномена који дефинишу, ограничавају и подривају производе културе, ставове и претпоставке модерне и да би сваки покушај да се дефинише оно што се опире категоријама био противан природи самог феномена. Из тог разлога се опредељује да наведе шта постмодерно у извођачкој уметности није – постмодернизам се не може поистоветити са „конвенционалним“ позориштем и драмом, он ремети модернистичко свођење уметности под појмове јединствености и ексклузивности и готово увек измиче покушајима да се дефинише и утемељи (ибид). Са друге стране, многи теоретичари позоришта изражавају неповерење према постмодернистичким дискурсима јер се они развијају изван контекста позоришне теорије и праксе (Јирс-Манби 2006: 14). У „Уводу“ Леманове студије је цитиран повећи део из студије Јоханеса Бирингера *Позориште, теорија, постмодернизам (Theatre, Theory, Postmodernism)* где аутор наводи да постмодерним теоријама текстуалности и визуелног представљања недостаје подробније разумевање комплексних односа текста и језика према извођењу и простору у позоришту, као и разумевање реконцептуализације приступа у извођењу текстуалног и нетекстуалног (сценографија, кореографија, музика) дела коју су спроводиле генерације авангардних уметника (в. Јирс-Манби 2006: 14; Бирингер 1991: 43). Поред тога би требало додати да се Бирингер у целом поглављу „Позориште/Постмодернизам“ бави питањем „проблематичног“ односа између постмодернистичке теорије и извођачке праксе и теорије. Бирингер (1991: 42) примећује да је позориште постало битан оквир за тумачење и критику, посебно у феминистичким теоријама и деконструкцији, али да је

појам извођења тиме сведен само на његову реторичку сврху, а експериментално позориште додатно маргинализовано. Док одређење термина постмодернизам и даље опстаје као изазов теоријском дискурсу, а у складу са тим се и термин постмодерно позориште често само површно употребљава, Леманова парадигма показује сложену релацију на којој се заснива и то у оквирима позоришне естетике.

Префикс „пост“ може представљати проблем за Леманову парадигму као што је случај и са постмодернизмом. Јирс-Манби (2006: 2, 188) сматра да „пост“ у постдрамском функционише као „процедура анализирања, анамнезе и анаморфозе“ у Лиотаровом тумачењу, а Леман (2006: 38) чак истиче да је постдрамско позориште уско повезано и са Лиотаровом концепцијом „енергичног“ (агилног) позоришта. Постдрамско не треба узимати као одлику епохе, већ као естетску категорију која указује да нешто долази након Дrame (Сонди), да указује на прекид са Драмским, али и даље указује на његово присуство и, можемо рећи, афирмише се кроз анамнезу почевши од кризе (болести) коју уочава Сонди у *Теорији модерне драме*. Назвати позориште постдрамским подразумева деконструкцију традиционалног односа позориште-драма и тумачење начина на који је овај однос реконфигурисан у савременој уметности (Јирс-Манби 2006: 2). Постдрамско стога не означава крај традиције драмског, већ њен упоредни ток са новонасталим које указује на њену истрошеност. Захтеви и питања драмског остају на снази, али се одговори које нуди тај модел више не могу прихватити (Леман 2006: 27). Леман наводи да се за позориште у периоду 1970–1990. усталио термин постмодернизам у оквиру којег се даље говорило о позоришту деконструкције, мултимедијалном позоришту, позоришту гестова и покрета. Овај приступ показује да је у теорији постојала потреба да се нове позоришне форме концептуализују у оквиру специфичне позоришне естетике, али исто тако указује и на неадекватност појма постмодернизам који је морао да се исцепка на одвојене феномене који истовремено чине део нове позоришне форме. И у овом случају се новина процењује у релацији на пређашње, драму и драмске одлике на које указује термин пост-драмско. Као што Леман (ибид: 16) истиче, вишезначност (амбигвитетност), позориште као процес, дисконтинуитет, естетика фрагмената, хетерогеност, нетекстуалност, плурализам, субверзија, деформација, текст као материјал, деконструкција, гротескни и неоекспресионистички елементи, празан простор, тишина чине постмодерну реторику и део су постдрамског позоришта, али исто тако се проналазе и у драмским моделима, а то да ли ће се стилистички моменат

тумачити у контексту драмске или постдрамске естетике зависи од констелације наведених одлика (ибид: 24-25).

Придев постдрамско означава позориште које функционише након подривања ауторитета драмске парадигме у позоришту, то јест позориште које показује слабљење дијалектичке природе драмске форме коју чине дијалог, конфликт, разрешење, експозиција и висок степен апстракције (ибид: 39). Леман објашњава у поглављу „Драма и дијалектика“ да је драмска парадигма са својим конфликтима и разрешењима представљала модел за жељени, замишљени или обећани развој историје који је уздрман Другим светским ратом, Холокаустом и Хирошимом. Самим тим, аутори и уметници (Бекет, Кантор и Хајнер Милер) више нису посматрали свет као заокружен космос који се може тумачити нити изразити кроз драмску форму. У том смислу се постдрамско позориште поклапа са још једним Лиотаровим одређењем постмодерног стања као неповерења према наратијама и наративним функцијама које губе своје „чимбенике, великог јунака, велике опасности, велике заплете и велики циљ“ (Лиотар 2005: vi) и упушта се у преиспитивање традиционалног модела позоришног представљања и комуникације оличеног у Хегеловој и Сондијевој теорији. У постдрамском позоришту нестају принципи наратије, фигурације и поредак речи и у том смислу треба схватити нестајање драмског, а помањање оног што Леман (2006: 18) означава „не више драмски текст“.

На основу позоришних практичара и извођења којима Леман посвећује посебну пажњу у студији, а затим и аутора и практичара које преводилац студије на енглески наводи, у постдрамско позориште се могу сврстати Ричард Форман, Роберт Вилсон, Вустер група (Wooster Group), Шекнер, Ливинг театар, Роберт Лепаж, Питер Брук, Еуђенио Барба, Тадеуш Кантор, Јан Фабре, Хајнер Милер (посебно *Хамлет машина*), Петер Хандке, Елфриде Јелинек, Сара Кејн (посебно *Психоза у 4:48* и *Жудња*), Мартин Кримп и Сузан Лори-Паркс.⁹² Битна одлика постдрамског позоришта, на коју указује анализа поменутих практичара, је палимпсестна интертекстуалност (Јирс-Манби 2006: 7), процес током којег се читавају различити слојеви и модели. Тај процес се може поистоветити са рециклажом старијих модела који се изнова испитују током проба и радионица. Постдрамске одлике које уочава у текстовима наведених аутора се пре свега тичу употребе језика који се не појављује као говор између ликова, ако се уопште више и може говорити о ликовима, већ као аутономна театралност (Леман 2006: 18).

⁹² Детаљну листу видети у Лемановој студији (2006: 23-24).

Текстови у којима се тешко проналазе драмски профилисани ликови наметнули су и потребу да се истраже нове могућности промишљања и представљања (индивидуалног) субјекта. Још једна битна одлика текстова је њихова отвореност за извођење у смислу да од гледалаца захтева да постану коаутори текста/извођења, да размишљају о сопственом креирању значења и да буду вољни да прихвате празнине (Јирс-Манби 2006: 6). Леман у својој студији добро поставља и проблем гледаоца суоченог са захтевима које му постављају нове позоришне форме и извођења. Очекивања гледалаца навикнутих на традиционални драмски модел којим се написани текст репродукује уз сценске елементе који ће га само пратити или наглашавати ће у великој мери бити осујећена приликом сусрета са новим позоришним формама и текстовима. Они ће инстинктивно тражити заокружене ликове, а заплет ће покушавати да склопе у кохерентне целине на основу онога што извођачи говоре (ибид: 10). Међутим, извођачи кроз говорне инстанце преузимају различите идентитете прелазећи најчешће границе рода и сексуалних оријентација, док већина извођења намерно ремети очекиване драмске структуре и позоришне конвенције. Оно што је очигледно је да је позориште смисла и синтезе нестало, а са њим и могућност синтетизоване интерпретације (Леман 2006: 25) која је сада могућа једино у облику дела у настајању. Леманова студија би требало да омогући приступ посматрању и анализи таквих текстова и извођења, уочавање њихових широким филозофских импликација (Јирс-Манби 2006: 11), као и концептуална средства којима би гледаоци могли да изразе оно што су опазили.

Два кључна поглавља Леманове студије су „Панорама постдрамског позоришта“ (“Panorama of postdramatic theatre”) и „Аспекти: текст – простор – време – тело – медији“ (“Aspects: text – space – time – body – media”) која представљају подлогу за описивање различитих нових позоришних форми и пракси, тако да Хунка (2008: 124) на основу тих примера закључује да је Леманова парадигма више дескриптивна него прескриптивна. Постдрамске форме потврђују да су гестови, музика и визуелни елементи изједначени са статусом текста и да се сви заједно морају тумачити у облику тоталне композиције (Леман 2006: 46). Томе је неопходно додати још једну специфичну одлику позоришта, његову тренутачност, директан процес који се одвија између одашиљања поруке и њене рецепције који својом симултаношћу креира заједнички, сједињен текст па би се позориште и требало тумачити као тоталан текст (ибид: 17). Са губљењем примарно дијалогских организованих текстуалних структура, иступају стања и сценски динамичне формације лирских, наративних, документарних и теоријских дискурса (Леман 2009б: 135), па се стога уместо категорије радње уводи

прикладнија категорија стања за ново позориште (Леман 2006: 68). Леман, пре него што ће навести стилистичка својства постдрамског позоришта, наводи категорије и критеријуме којима се омогућава шире разумевање постдрамског. У најширем смислу парцијалне структуре у новим позоришним формама поседују сопствену логику целовитости која више није организована према моделу драмске кохерентности и очекиване синтезе чиме се нарушава могућност обједињене и заокружене перцепције, а захтева отворено и фрагментарно опажање (ибид: 82). Леман такође пружа и допуну раније изложених категорија текста и материјала и наводи да следеће разлике указују на различите нивое позоришног извођења: лингвистички текст, текст мизансцена и текст извођења. Лингвистички материјал и текстура извођења су у интеракцији са позоришном ситуацијом која у Шекнеровом смислу чини текст извођења као свеукупног догађаја.

Након што је објаснио новонастали однос између текста, извођења и опажања, Леман издваја конкретне стилистичке одлике постдрамског: паратакса (parataxis), симултаност (simultaneity), игра са густином знакова (play with the density of signs), музикализација (musicalization), визуелна драматургија (visual dramaturgy), физикалност (physicality), избијање реалног (irruption of the real) и ситуација/догађај (situation/event). Недостатак међусобне повезаности, координације и субординације представља дехијерархизацију позоришних средстава, па поред паратаксе стоји и додатно одређење „не-хијерархијска“ структура која противречи традиционалном моделу (ибид: 86). Ова одлика заправо је само прецизно терминолошко одређење изједначеног статуса текста и осталих елемената позоришног израза. Пошто су сви елементи са паратаксом постали изједначени знаци, та одлика за собом повлачи и симултаност свих знакова, густину елемената који се одашиљу, саопштавају и примају, који су истовремено укључени и акцентовани што може узроковати велики напор приликом опажања. Испарчано (или вишеперспективно за разлику од линеарно сукцесивног) опажање произлази као нужно искуство у постдрамском позоришту (ибид: 88). Гледалац је истовремено изложен густини знакова који се односе на време, простор и важност садржаја па се у постдрамском уочава естетска намера у омогућавању дијалектике презасићености (плеторе, чулног преоптерећења) и празнине (ибид: 89). Плетора у Лемановој теорији представља основну карактеристику стварности и естетског искуства и према наведеном објашњењу може бити једнака Делезовом и Гатаријевом ризому. Музикализација представља посебну одлику јер упућује на читаву аудитивну семиотику: не односи се само на примену музичких

принципа на језик и склапања речи по ритмичким аналогијама, већ се и о позоришту може говорити као о музици или композицији (ибид: 91). Можда један од најбољих примера драмских текстова у којима се значење реализује искључиво путем ритма је *Жудња Саре Кејн*. Категорија ритма се показује значајном и за драму из 1976. године под називом *за обојене девојке које су размишљале о самоубиству* (*for colored girls who have considered suicide*) америчке списатељице Ентозаке Шанге (Ntozake Shange) за коју је чак осмислила посебан опис „кореопесма“ (*choreopoem*; комбинација кореографије, плеса и поетских делова), као и за све драме Керол Черчил која у напоменама својих текстова даје детаљна упутства за изговарање реплика, и Харолда Пинтера али и за све друге текстове у којима се паузе и тишине, откуцаји и битови између реплика и на крају епизода могу препознати као семантичке категорије. Леман чак говори и о „сценској поеми“ која настаје садејством простора, тела, гестова, кретања, волумена, гласа, темпа (ибид: 110). Постдрамско позориште постаје и место наративног чина који осцилира између ширих наративних делова и расутих епизода дијалога. Ти шири наративни делови указују на његове монодрамске тенденције у којем се истиче глас као драматуршки и поетички елемент али и као физичка и фонетичка датост. Говор лица у постдрамском може постићи полифоничност на више начина: у говорним чиновима кроз тон, чаврљање, цитате и прикривене мисли, у типографији путем интерпункције, великих слова, курзива и у дидаскалијама које су повезане са исказивањем, а које сугеришу интонацију, осећајност, намеру (Жоли 2009а: 58). Леман разликује још једно средство „монологизације дијалога“ које се може описати као један облик хорског вишегласја где су трансакције *између* ликова замањене паралелним говором који се не укршта. Визуелна драматургија у извесном смислу добија на самосталности са ослобађањем позоришта од речи и текста. То није само „визуелно организована драматургија“ већ она која развија своју логику у креирању значења и о њој се може говорити као о визуелном писању. Физикалност, присуство и изражајни потенцијал тела чине посебну одлику постдрамског позоришта, али и посебан проблем јер њихова неухватљивост и немогућност да се подвргну логици морају уступити место другачијем начину сазнавања и то кроз фасцинацију, харизму и енергију (ибид: 95). Културолошки појмови који говоре о томе шта тело јесте се драматично мењају и Леман препознаје да позориште одражава те промене – постдрамско представља тела и служи се телом као примарним средством означавања (Леман 2006: 162). На сцени је често присутно и девијантно тело које, што од болести, инвалидитета или деформације, одступа од норме и изазива аморалну фасцинацију,

нелагодност или страх (ибид). Пошто се у постдрамском такође учача заокрет са менталних структура ка изразито физичким формама, тело добија посебан статус у процесу означавања. Језик постаје окован телесним изразом, испреплетан са телом, његовим гласом, гестикулацијом и држањем (Леман 2009б: 136). Статус тела указује на још једну разлику између драмског и постдрамског: драмски процес се одвија између тела, док се у постдрамском процес догађа са телом, на телу и самом телу (Леман 2006: 163). Питања друштва и културе у постдрамском позоришту такође добијају своју физичку манифестацију: љубав се јавља кроз сексуално присуство, смрт као AIDS, а лепота као физичко савршенство. То више нису драме са тезом у којима се о друштвеним питањима расправља, већ та питања постају физички присутна на сцени. Физичко присуство болести као друштвено питање проналазимо као један елемент у драмској структури Ибзенових *Авети* па би та драма могла послужити као добар пример за илустрацију разликовања драмског и постдрамског модела – у драмском је тело носилац агона, док у постдрамском тело нуди слику агоније (Леман 2009б: 136). Избијање реалног или чак ако се говори о позоришту реалног у постдрамском подразумева естетски моменат који се не може свести једино на утврђивање садржаја, форме и просторних елемената који се спроводе током проба, већ рачуна на „прекорачење граница“, упад и смењивање између „стварне“ везе са реалним и „изведеним конструктом“, где се стварној вези са реалним дозвољава да утиче на коначан исход извођења. Леман у овом случају уводи и један облик расправе о моралу и нормама које се подстичу и самом позоришном естетиком и то нарочито када је у питању естетика која замагљује линију између реалности и догађаја који се посматра. Један пример који наводи, а који можда најбоље може показати како се та линија приликом опажања замагљује, јесте било какав екстремно непријатан сценски чин, као графичко насиље које у публици може пробудити осећања одговорности и потребу да одреагује (ибид: 103). Ерика Фишер-Лихте (2009: 1-3) анализира перформанс *Томасове усне* Марине Абрамовић управо са аспекта ситуације која посматраче поставља између естетичких и етичких постулата и закључује да са перформативним заокретом уметничко дело добија статус догађаја који се заснива на акцијама различитих субјеката.⁹³ Леман истиче да у оваквим случајевима једино тип ситуације мора утицати

⁹³ У току овог перформанса Марина Абрамовић спроводи низ радњи – испија вино, једе мед и своје тело подвргава различитим повредама, а при свему томе не представља нешто или неког другог, нити ствара некакво дело. Читав перформанс који је усмерен ка телу извођача замагљује границе између естетског и стварног и ставља гледаоца у узнемиравајућу ситуацију. Питање које овим чином поставља

на то да ли ће публика деловати или не, а то свакако представља битан део (естетског) искуства током којег гледаоци морају сами дефинисати ситуацију у којој се налазе. Стога ситуација/догађај као последња одлика коју Леман (2006: 106) наводи, означава једну нестабилну сферу истовремено могућег и наметнутог избора као и могућност да се та ситуација трансформише. У овом случају велику улогу може имати и сам простор, нарочито онај који омогућава приближавање публике и извођача. И Леман (ибид: 150) у извесном смислу указује на опасности исувише великих и исувише малих, интимних простора, али сматра да ако се удаљеност публике и извођача подеси на такав начин да физичка и физиолошка близина (у којој се опажају дах, зној, дахтање, мускулатура, грчеви) могу замаскирати менталну активност, а тиме се може отворити и моменат размене енергија, а не само пуког преношења знакова.

Утицај и употреба медија у постдрамском позоришту се могу уочити на више начина. У неким случајевима употреба технологије медија представља доминантан приступ, у другим може послужити само као инспирација, а врло често данас говоримо и о видео инсталацијама или чак мултимедијалним извођењима у којима се спајају уметност позоришта и уметност медија. Међутим, најинтересантнији пример, али и најкориснији за даље излагање у дисертацији, јесте утицај медија који Леман описује не као употребу технологије медија у извођењу већ утицај естетике медија који се препознаје у позоришној естетици. То се јасно уочава у брзом смењивању позоришних слика, телеграфској комуникацији, алузијама на популарну забаву, филм, телевизијске звезде, индустрије забаве, цитатима из поп културе и контроверзним темама везаним за друштво и медије који се пародирају и третирају са иронијом. Таква естетика није препознатљива само у позоришту, већ и у текстовима драмских аутора. Хунка (2008: 125) у свом критичком приказу Леманове студије добро уочава да Леманово постдрамско никако не треба схватити као антидрамско и да колико год постдрамско указује да је позориште засновано на тексту прилично редуковано, он појму текста и његовим постдрамским облицима додељује прво место, па и највише пажње, у разматрању одлика постдрамског. Међутим, оно што студији недостаје судећи на основу превода на енглеском језику, који је ипак објављен у скраћеном облику у односу на оригинал на немачком, јесте детаљније третирање постдрамске текстуалне грађе. Из тог разлога ћемо у дисертацији покушати на примеру анализе стваралаштва

јесте да ли у оваквим случајевима важе естетска или животна правила, а затим и у ком смислу се гледалац може преобратити у актера.

Саре Кејн, чије текстове аутор у неколико наврата само спомиње, да покажемо како Леманове одреднице постдрамског позоришта функционишу и доприносе схватању текстуалне грађе.

Кроз до сада изложене теорије смо показали како су захтеви за иновацијама текли кроз скоро читав један век и радикално изменили облик текста, извођења и опажања, а тиме и питања која се тичу *односа* пишевог исказа, драмске форме, позоришне форме, мизансцена, облика опажања и извођења (целокупног догађаја). Такође смо изнели и преглед кључних теорија које су допринеле развоју критичког апарата за посматрање новонасталих драмских и позоришних форми. На основу уочених иновација, које и даље представљају ризницу могућности за даља драматуршка истраживања, неопходно је проценити појам новог у британској драми у другој половини 20. века. С обзиром на обим и радикалност експеримената у првој половини 20. века, у којима британско позориште и није баш учествовало нити у великој мери доприносило, свако следеће „ново“ се може учинити као безначајно. Међутим, многе од наведених студија, иако приписују велики значај радикалним експериментима, такође указују на то да они често одражавају традицију са којом првобитно и долазе у сукоб. Леманова студија разматра постдрамско позориште управо у дијалогу са претходним традицијама и покушава да утврди да ли поједине праксе сведоче о истинској „савремености“ или само овековечују старе моделе са техничким достигнућима. Леман сматра да је авангарда, упркос свим иновацијама, углавном одражавала суштину драмског театра (Леман 2006: 22) у смислу кохерентне тоталности. Шекнер (2008в: 58-78) чак препознаје пет врсти авангарди – историјску, савремену (која се стално мења), авангарду окренуту будућности, авангарду окренуту традицији и међукултуралну авангарду. Једино историјску авангарду, према његовом мишљењу, одликује тенденција да се створи нешто ново, супротно од вредности које преовлађују, док данашња савремена авангарда најчешће обухвата репризе историјске авангарде. Колико год та дела била „нова“, због радикалних експеримената и статуса ранијих дела, она не могу бити „нова“ на начин на који су то биле Ибзенове *Авети*, Жаријев *Краљ Иби* или Шекнеров *Дионис у 69*. Авангарду окренуту ка будућности Шекнер види као наследницу оне историјске јер је увек у потрази за новим идејама и

техникама – мултимедијалним, видео и интернет повезивањима, ласерима и холограмима, роботима и киборзима. Авангарда окренута традицији је оличена у делима Гротовског и Барбе која одликују модернизовани ритуали и одбацивање технологија зарад непосредног искуства и „мудрости векова“ која се може наћи у западним културама. Оно што је чак најбитније, а у чему лежи потенцијал даљих драмских и позоришних сензибилитета, јесте да се једно дело може јавити у облику испреплетаних свих наведених авангарди. Селенић (1979: 7) с правом примећује да је двадесети век „век великог броја зачетника и век малог броја следбеника нових традиција које најчешће бивају напуштене тек што су започете“. Из тих разлога ће, Леманове постдрамске категорије послужити за додатно, и то позитивно, формулисање естетских феномена британског позоришта и нове британске драме, али и врло битан дијалог са традицијом драмског која, као што ћемо видети у следећем поглављу, кроз доминацију натурализма и реализма коегзистира са другим токовима експерименталног театра у британском позоришту у другој половини 20. века.

3. ЗАЧЕТАК НОВЕ БРИТАНСКЕ ДРАМЕ

Средином педесетих година 20. века у позоришном животу Лондона доминирају мјузикли, комедије, трилери, и адаптације драмских текстова већ афирмисаних британских или страних аутора (Тејлор 1971: 17-18), па се често истиче да такве околности нису довољно подстицале иновативност, експеримент и даљи развој домаће/националне драме. То свакако не значи да у наведеном периоду нису постојале тенденције ка експерименту као ни да британско позориште није произвело нове ауторе и текстове, већ се тиме пре указује на једну врсту кризе позоришне уметности због уочљивог изостанка нових текстова и експерименталних приступа са водећих репертоара. Из тог разлога ће се отварање нове сцене у Ројал Корт театру (The Royal Court Theatre)⁹⁴, на челу са Џорџом Девином (George Devine), који упркос популарности ескапистичког позоришта у послератној декади није напуштао идеју о стварању позоришта у којем би се изводиле савремене некомерцијалне драме (Литл, Меклофлин 2007: 13-14), поистоветити са препородом британске драме, па чак и са рођењем онога што се данас усталило као идеја нове британске драме.

3.1. Ројал Корт театар

Уз подршку Роналда Данкана, драмског писца, песника и оснивача Енглеске позоришне трупе (The English Stage Company), а на предлог чланова одбора и Оскара Луенстајна (Oscar Lewenstein), тадашњег руководиоца Ројал Корт театра, Џорџ Девин 1955. прихвата улогу уметничког директора новоосноване трупе са седиштем у Ројал Корт театру. Имајући у виду рад Харлија Гренвила Баркера у Ројал Карту током четири сезоне (1904-1908) чијим залагањем су се прославили Шоови комади, а преко Шоа и Вилијама Арчера и Ибзенове драме и постављали некомерцијални комади Метерлинка, Голсвордија, Јејтса и Хауптмана, Девин одлучује да позоришни програм усмери ка европском модернизму, савременим адаптацијама класичних драма и новим текстовима (ибид: 17). Од тог тренутка, може се рећи, Ројал Корт почиње програмски да се залаже за удруживање текста и формалних и садржајних новина и промовисање нових аутора што ће постепено као праксу усвајати и друга позоришта широм Велике Британије.

⁹⁴ Назив позоришта се у српском језику може наћи и у облику Краљевско дворско позориште.

Поводом отварања прве сезоне Енглеске позоришне трупе у Ројал Корту Девин најављује да ће се позориште залагати за нове текстове, који ће добити битнију улогу од глумца, редитеља и дизајнера, са намером да се савременом драмском писцу обезбеди место на сцени које му је преко потребно.⁹⁵ Проглашавање Ројал Корта пишчевим позориштем (writer's theatre) се данас, по мишљењу многих критичара, узима за кључни моменат у креирању идеје новог писања (new writing), а шта се под том идејом у зачетку све подразумевало можемо закључити из објашњења њеног „творца“. Из Девиновог саопштења објављеног у *Тајмсу* 31. марта 1956. сазнајемо да ће репертоар чинити драме романописаца, песника и једног „новог гневног младог аутора“.⁹⁶ Роналда Данкана је овом приликом обележио као песника (иако је у својој каријери већ имао низ написаних и изведених драма), а два романописца из најаве се односило на Најцела Дениса (Nigel Denis) и Ангуса Вилсона (Angus Wilson), од којих је први добио прилику да адаптира један свој роман, а Вилсон је написао своју једину драму⁹⁷ баш за ту прилику која је и изведена 2. априла 1956. Девина најаву показује да Ројал Корт у том тренутку не узима у обзир само драмског писца већ и експериментисање са другим жанровима и жанровским склоностима аутора које се може показати погодним и корисним у креирању другачије позоришне сцене. Колико год да је овај податак говорио у прилог Девинином залагању за експерименталне приступе, начин на који најављује Озборна, нижући придеве нов, гневни и млад, је управо оно што ће се задржати као примарна одлика новог писања и за будуће генерације аутора. Пишчево позориште о којем говори Девин треба схватити и као позориште које настаје из садејства драмске и позоришне уметности где би креативна снага аутора била потпомогнута познавањем сценских техника што се може видети и из позива који упућује ауторима да присуствују пробама и упознају се са техникама извођења.⁹⁸

⁹⁵ Доступно на: <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline>; приступљено 7.12.2012.

⁹⁶ “A novelist, ‘an angry new young author’, a poet, and another novelist are to contribute the first four plays in the repertory.” Доступно на: <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline>; приступљено 7.12.2012.

⁹⁷ *The Mulberry bush*

⁹⁸ “Prentice playwrights, moreover, are invited to attend rehearsals at the Court in the hope that they may absorb something of the technique of the stage.” Доступно на: <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline>; приступљено 7.12.2012.

За преломни тренутак, који је знатно трансформисао британску драматургију, узима се трећа представа по реду која је постављена на новој сцени – премијерно извођење Озборнове драме *Осврни се у гневу* (*Look back in anger*) 8. маја 1956. године.⁹⁹ У том тренутку је постало очигледно, како се наводи у монографији овог позоришта, да се идеја о грађењу британске сценске уметности под утицајем европских пракси неће реализовати онако како је то Девин замислио, већ да ће сами [британски] писци „диктирати одлике новог позоришта“ (ибид: 21). Извођење драме *Осврни се у гневу* је временом попримило статус мита у историји британског позоришта. Често се истиче да је ова драма променила „будућност историје модерног позоришта“ (ибид: 21) и да се захваљујући њеном извођењу Ројал Корт нашао на сигурном путу да постане дом нове драме. У складу са предвиђањима појединих менаџера Ројал Корта, који су се противили Девиновој пракси постављања нових комада, Озборнова драма се није показала нарочито профитабилном. Критички прикази су били углавном поражавајући, поједини продуценти, критичари и драмски писци су напуштали салу, а сâм Озборн је након премијере изјавио да је извођење произвело збуњујуће реакције код гледалаца и да су само два критичара, Харолд Хобсон и Кенет Тајнан, дали изузетно позитивне приказе који су спасили извођење (ибид: 26). Тејлор (1971: 31) са друге стране напомиње да је такав приказ обична легенда која се с годинама преувеличавала – критике су у великој већини случајева биле јако наклоњене и драми и аутору. Рејби (2003: 6) такође истиче да се ова прекретница данас препознаје као критички клише и скреће пажњу на Ребелатову напомену да је са извођењем драме *Осврни се у гневу* проистекло уверење да је претходно доба, за разлику од новог, обележено недостатком гнева.

Оно што је драму учинило новом свакако није форма. Како примећује Рејби (2003: 29) драма је формално била конвенционална, али је скренула пажњу на узнемиравајући садржај. *Осврни се у гневу* се састоји од три чина у оквиру којих се радња одвија у периоду од неколико месеци у једној соби у поткровљу старе викторијанске куће (Озборн 2001: 147). Из сведеног јединства места, које се не удаљава у великој мери од натуралистичких конвенција комада, пак произлази оно што ће драмску ситуацију учинити специфичном. Већи део намештаја који је стар и похабан, а соба опремљена само најнеопходнијим предметима који су минуциозно

⁹⁹ Драма је у Србији први пут приказана 30. марта 1958. године у Београдском драмском позоришту.

описани указују на сурову реалност са којом се Џими, Алисон и Клиф суочавају, а наред који их окружује посебно одражава њихову животну дезорганизованост и неангажованост која држи драмску структуру. Заплет се не развија под директним утицајем спољашњих (друштвених) околности већ се оне саопштавају кроз Џимијеве тираде које притешњују просторно и временски изолован свет ликова. Карактеризација ликова се реализује кроз контрасте или како наводи аутор почива на „узнемиреној неусаглашености коју чине њих троје“ (Озборн 2001: 148). Алисон је *друкчије* саздана, припада вишој класи, добро је васпитана, али неотпорна. Клиф је благе нарави и природне интелигенције самоука, док Џими поседује универзитетско образовање (иако не са неког престижног универзитета) и својом разбојничком свирепашћу одбија љубав. Контраст чини основу конфликта који ће се даље развијати кроз троугаони однос, а његовом грађењу доприноси и уплив „елемента“ из спољашњег света, долазак Алисонине пријатељице Хелене Чарлс, који се најављује на крају првог чина. На почетку трећег чина видимо да је Хелена преузела место Алисон у првобитном троугаоном односу Џими-Алисон-Клиф и да је исто тако, иако привремено, неотпорна да се одупре преплављујућој неангажованости атмосфере. У том моменту постаје очигледно да драма, на супрот Џимијевој потреби да ангажује себе и околину да промене постојећу друштвену структуру, одражава статичност и цикличност чиме се нарушава и конвенционални завршетак у смислу разрешења конфликта. Џими и Алисон, свако у складу са својом природом представљеном у почетном опису, разрешење нуде у облику старе игре веверице и медведа путем које су једино способни да изразе своје емоције што их враћа у идентичну ситуацију са почетка драме: „[б]ићемо заједно у нашој медвеђој пећини и веверичјем гнезду и живећемо од меда и лешника“ (Озборн 2001: 215). Рејби (2003: 30) наводи да регресија у саосећајност и нежност коју Џими и Алисон показују у последњој сцени не представља већ преиспитује конвенционални завршетак у којем би Џими испаштао због свог охолог понашања и показао смислен саморазвојни пут који води (само)спознаји.

Када су у питању позоришне конвенције и драмски метод, Вилијамс (1979: 363) као и многи други критичари примећује да је комад само имао изглед новог откривења. Таквом схватању говори у прилог амбиција натурализма да се стално обнавља у обичним облицима. Из детаљног описа окружења које Озборн наводи на почетку драме можемо стећи утисак да је реч о натуралистичкој соби-клопци која истовремено има функцију спаваће собе, кухиње и трпезарије. Учинивши видљивим елементе који су одређивали бивствовање радничке класе и поставивши их у средиште пажње са

изразитим друштвено-политичким питањима, Озборн је утицао и на друге ауторе и у великој мери допринео да се устале одлике „драме кухињског сливника“ (kitchen sink realism) као доминантне потке британског театра. Међутим, како истиче Вилијамс (1979: 365) оно што је упечатљиво у драми *Осврни се у гневу* јесте звук гласа, то јест језик „који се није пробио до позорнице, мада је ван позоришта већ био познат“ (ибид: 363). То је такође глас којим се артикулише патња коју је енглеска драма у то доба покушавала да укроти и сузбије (Рејби 2003: 30). Тиме долазимо до специфичних друштвено-историјских околности које чине садржину комада, али и оних које су надаље допринеле да комад стекне статус актуелности и новине.

Драма *Осврни се у гневу* је више говорила о „друштвеном тренутку него све социолошке и политичке анализе“ (Ћирилов 2001: 10) јер кроз двадесетпетогодишњег Џимија Портера додељује глас читавој послератној генерацији гневних младих људи. Описујући Џимијеве унутрашње сукобе, аутор истовремено сугерише турбулентне друштвене околности у Енглеској након Другог светског рата и слабљења британске империјалне силе:

Он је једна збрчкана мешавина искрености и веселе пакости, нежности и разбојничке свирепости, немиран, нападан, охол, комбинација свега онога што подједнако удаљује и осећајне и безосећајне природе. Заједљивом искреношћу се тешко стичу пријатељи. Многима се он може учинити осетљив до вулгарности. Другима, опет, најобичније клепетало. Бити тако раздражљив као он, значи исто што и бити готово неопредељен (Озборн 2001:147).

Тејлор (1971: 31) наводи неколико исечака из критичких приказа на основу којих се може видети да су критичари у Џимијевој жустрини, напетости и недисциплини препознали културу младих генерација као и то да је целокупна драма одражавала очајнички, дивљи и озлојеђен тон педесетих година. Џимијеве тираде су махом усмерене ка Хелени, Алисон и пуковнику Редфорну као „представницима“ разума и напретка, старе фирме која је на издисају (Озборн 2001: 184). У Хелени препознаје романтичну гомилу која највећи део времена проводи ишчекујући прошлост, друштвену структуру и моћ коју је Енглеска изгубила са осамостаљењем Индије и док покушава својим монологом да уздрма типично енглески традиционални начин живота, увек исте недеље, исти ритам и то да нико не жели да се уздигне из тог блаженог блата, Џими као да се не обраћа само Хелени, Алисон и Клифу већ и целој публици:

Видите, тако сам у раним годинама научио шта значи бити љут – љут и беспомоћан. (...) Знао сам више о љубави...издаји...и смрти кад ми је било десет година него што ћете ви можда сазнати током читавог свог живота. (Озборн 2001: 186)

Ричард Бакл је сматрао да Џимијеве тираде којима обилује драма одражавају оригиналан и узбудљив глас Озборна, али се истовремено успротивио постављању комада јер је сматрао да би публика те исте тираде нашла увредљивим. Како показује Робертс (2004: 47-48) Баклова примедба нам у великој мери открива очекивања тадашње публике и потврђује идеју да позориште не би требало да буде узнемиравајуће по публику нити да уздрма њен *status quo*. Актуелност садржаја и ауторова непосредност у саопштавању тог садржаја су можда две најизразитије одлике ове драме које су позориште учиниле узбудљивим местом, а Озборну донеле непоновљив успех и значајну позицију међу представницима британске ангазоване драме.

Према мишљењу Алекса Сирза, који често разматра утицај мита о гневу на развој нове британске драме, тадашњем послератном друштву, а позоришту нарочито, је била неопходна једна врста мита као „маштовите верзије истине“.¹⁰⁰ Из једне кризе, друштвене и позоришне, издваја се преко потребна новина, вапај за променом, а са том новином две одреднице, млади и гневни, постају неодвојиве кроз идентификацију двадесетседмогодишњег аутора и његове креације и кључне како за даљи развој позоришта тако и за револуционарни потенцијал млађе генерације у реализацији државе благостања. Млади и гневни људи постају нека врста симбола који није оличен само у Озборновој драми, већ се јавља као показатељ духа времена и у наслову биографије Лезлија Пола (Leslie Paul) из 1951. Иако се драма *Осврни се у гневу* тичала млађе популације и њихових животних околности, садржај тешко да је могао да стигне до циљне групе пошто представници млађе генерације нису у то време чинили већи део позоришне публике нити су показивали интересовање за позориште. Са друге стране, утицај медија је одиграо велику улогу у повезивању новог писања, позоришта и омладине што показује податак да позориште и Озборнова драма добијају жељену публику тек након промовисања представе у једној телевизијској репортажи (Робертс 2004: 49).

Поред фактора које наводи Озгерби (2007: 128-129), као што су демографске промене, измењен закон о образовању, прерасподела рада и амерички талас популарне

¹⁰⁰ Алекс Сирз 1996: Aleks Sierz, “John Osborne and the Myth of Anger”. Доступно на: <http://www.inyerfacetheatre.com/archive13.html>; приступљено 8.12.2012.

културе и рокенрола, можемо рећи да је и драма *Осврни се у гневу* у великој мери допринела формирању појма омладине као препознатљиве друштвене групе са специфичним потребама и проблемима. Драма у великој мери говори о сукобу тежњи послератне Енглеске да се људима „понуде једнаке могућности и да се радикално измени систем који је имао једна правила за богате а друга за сиромашне“ (Лоу 2007: 280). Тај сукоб, у драми оличен у Џимију и пуковнику Редфорну, најбоље формулише Алисон у разговору са својим оцем:

Боли те што се све променило! А Џимија боли што је све остало исто. Нешто је негде погрешно спојено, зар не? (Озборн 2001: 194)

Иако је Законом о образовању из 1944. године¹⁰¹ радничким класама омогућено бесплатно универзитетско образовање, статус Џимија (који је принуђен да стоји за тезгом са колачима и набавља робу из фабрика) говори да универзитетска диплома не представља предуслов напретка радничке класе. Са радикалним изменама у реорганизацији образовања јавиле су се и идеје о формирању посебних служби које ће се бавити питањима и статусом студената, али и клубова за окупљање младих (Озгерби 2007: 128) што је у великој мери допринело развоју препознатљивог културног и друштвеног профила омладине. Са друге стране, економско преусмеравање са тешке индустрије на лакше и технолошки унапређене облике производње повлачило је и захтеве за флексибилнијом и мање квалификованом радном снагом (Озгерби 2007: 129). На тај начин, млађа и нешколована популација добија предност у односу на старије и компетентније и стиче одређен прилив новца који ће трошити на производе широке потрошње осмишљене за обликовање животног стила младих. Истраживања која су спровођена током педесетих година су све више доприносила повезивању идеје младости, обиља, тржишта и животних стилова што се често узимало и за показатеље ширих друштвених промена (ибид: 130). У том тренутку постаје уочљиво, што показују и многе социолошке студије, да омладина као препознатљива друштвена категорија истовремено добија вредност као специфичан предмет интересовања уметника и тржишта. Тајнан је, као један од критичара који је драму подржавао са највећим ентузијазмом, својим приказом за *Обзервер* запечатио идеју да Озборнова драма говори у име млађе генерације, а индиректно утврдио циљну групу коју ће позориште имати у виду током даљег развоја „новог писања“:

¹⁰¹ The 1944 Education Act

Слажем се да ће *Осврни се у гневу* највероватније остати по укусу мањине. Међутим, оно што је битно јесте број те мањине. По мојој грубој процени у питању је шест милиона седамсто тридесет и три хиљаде, колики је број људи између двадесет и тридесет година у овој земљи.“¹⁰² (Тејлор 1971: 33)

Сирз истиче да је метафора револуције снажно утиснута у наратив мита о гневу којем су, поред Озборновог младог бунтовника у натуралистичком окружењу, допринели и Бекетови неукорењени ликови и апокалиптични предели и Брехтово позориште са дидактичким драмама.¹⁰³ Питер Хол, који је режирао прво извођење Бекетове драме *Чекајући Годоа* на енглеском језику 1955. године, сматра да је та драма можда чак извршила и већи утицај него *Осврни се у гневу*¹⁰⁴, док Девин приписује значај и Озборну и Бекету сматрајући да се истина налази негде између те две поетике (Робертс: 56). Захваљујући Девину, театар апсурда се и пробија у британско позориште – Бекетова друга драма *Крај партије* је доживела чак светску премијеру на француском језику у априлу 1957. године у Ројал Корту, на енглеском изведена октобра 1958, а Јонескове *Столице* су премијерно изведене на енглеском у мају 1957. године што је било прво приказивање Јонеска у Великој Британији. Након поновног извођења *Столица* 1958. године у *Обзерверу* се повела жустра расправа¹⁰⁵ о вредностима „уметничког“ и друштвено ангажованог позоришта током које се ипак искристалисало да Девин неће искључиво пратити линију театра апсурда и друштвено ангажоване драме већ своје лично интересовање за уметничко (Литл, Меклофлин 2007: 37). Иако се дивио Бекетовим драмама Девин није показао велико разумевање за Пинтера и његова два текста, *Соба (The Room)* и *Лифт за кухињу (The Dumb Waiter)*, која су пристигла у Ројал Корт 1958. године. Текстови су враћени аутору, а Девин је у

¹⁰² “I agree that *Look Back in Anger* is likely to remain a minority taste. What matters, however, is the size of the minority. I estimate it at roughly 6,733,000, which is the number of people in this country between twenty and thirty.”

¹⁰³ Алекс Сирз 1996: Aleks Sierz, “John Osborne and the Myth of Anger”. <<http://www.inverfacetheatre.com/archive13.html>> приступљено 8.12.2012.

¹⁰⁴ Питер Хол 2005: Peter Hall, “Godot Almighty”. <http://www.theguardian.com/stage/2005/aug/24/theatre.beckettat100>; приступљено 15.12.2014.

¹⁰⁵ *Столице* нису наишле на велико разумевање ни код француских критичара. У одбрану Јонеска тада устају превасходно Кено, Бекет и Адамов. У енглеској је расправу повео Кенет Тајнан који је у тексту „Јонеско: човек судбине“ објављеном у *Обзерверу* 22. јуна 1958. исмејао Јонескове *Столице*. Јонесков одговор на критику је привукао и коментаре Филипа Тојнбија и Орсона Велса и проузроковао читаву „Лондонску расправу“ са Тајнаном (в. Јонеско 1975, стр. 402-411).

извештају навео да аутор заслужује велику пажњу, али да не препознаје начин како да уклопи скетчеве у програм позоришта пошто припадају „театру тишине“ (ибид: 64). Мартин Еслин (1982: 7), који је 1961. године појмом театар апсурда поред Бекета, Адамова, Јонеска, Женеа, Олбија обухватио и Пинтера, сматра да је он најуспелији драмски писац британског „новог таласа“ који се појавио након 1956. Пинтерова прва драма из 1958. под називом *Соба* је ипак изведена 1960. године у лондонском позоришту Хемпстед (Hampstead Theatre Club) и по много чему је заслужна за увођење придева пинтеријански или пинтерескни (pinteresque) како би се означио целокупан Пинтеров стил. Типична пинтеријанска ситуација се налази између натуралистички обојене драме кухињског сливника и бекетовског театра апсурда – она пре свега подразумева собу, изолован свет ликова који се боре за територијалну и психолошку превласт која се увек изнова ремети уласком спољашњег света од којег ликови зазиру и страхују, а наглашена је сведеним, често поетским језиком који је пунктиран семантичким тишинама и паузама. Живот на површини је реалистички представљен, док су преплитања испод те препознатљиве површине неразговорна као и мотиви самих ликова (Беркман 1971: 25). Пинтер вештом употребом језика непрестано преплиће социјалне (експлицитне) и психолошке (имплицитне) поруке и на тај начин успева да евоцира и оно што се налази испод структуре веродостојно представљене површинске стварности. Упркос критичком нераздевању Пинтерових драма с почетка његове каријере, овај драмски писац се убрзо, након успешног извођења драме *Настојник (The Caretaker)* 1960, нашао на сигурном путу да постане најзначајнији представник савремене британске драме, а као целокупна личност – глумац, драмски писац, песник, есејиста, борац за слободу говора и људских права – се сматра једном од кључних фигура британског позоришта и подржавалац нове британске драме иако није био блиско повезан са Ројал Кортом.

За развој новог писања у оквиру Ројал Корта битну улогу су одиграла и два „друштва“ која је Девин основао на почетку свог рада у овом позоришту. Приватан клуб под називом Енглеско позоришно друштво (English Stage Society) основан је 1956. како би се средства од чланарине усмерила ка финансирању ризикантних позоришних подухвата који су готово увек подразумевали нове, експерименталне текстове и неафирмисане ауторе за које је Девин сматрао да заслужују да буду изведени. Како је

Ројал Корт скоро од самог оснивања често долазио у сукоб са Лордом коморником¹⁰⁶ (Lord Chamberlain) који је имао задатак да испита и одобри све текстове предвиђене за извођење, а у складу са тим да назначи шта мора бити измењено или изостављено, позориште је било принуђено да на другачији начин омогући постављање текстова који су се било садржајем или формом показали дискутабилним (Литл, Меклофлин 2007: 35). Лорд коморник је забрањивао приказивање материјала који се сматрао недоличним: од експлицитног извођења секса и насиља до наговештаја „перверзије“. Псовке, голотиња, хомосексуалност, представљање Бога и краљевске породице су редовно забрањивани, а политички радикализам обесхрабриван (Сирз 2001: 10).¹⁰⁷ Један од начина да позориште изведе представу без дозволе Лорда коморника, што је било противно Одељку 15 Закона о позоришту из 1843, био је да се избегне јавно извођење и уместо тога постави искључиво за чланове позоришног клуба који су поред редовне цене карте плаћали и чланарину. На тај начин је Енглеско позоришно друштво, поред суфинансирања позоришних пројеката, стекло и значајну улогу у процењивању вредности нових текстова и представа, а ауторима омогућило да одмере своје вештине, креативност, ексцентричност и резултате експериментисања. Са истом намером да писцима омогући сарадњу, испитивање и посматрање њиховог рада, али овог пута у току прелазних фаза сценске адаптације текста, Девин је основао и Прву групу писаца (The First Writers' Group) у јануару 1958. године (ибид: 43–44). Део те групе је била и ауторка Ен Џеликоу (Ann Jellicoe) чија је драма *Разнода моје махните мајке* (*The Sport of My Mad Mother*) из 1958. године представљала прво истински експериментално дело Ројал Корта и то из два разлога. Први разлог је што Ен Џеликоу приступа писању драме са становишта редитеља, што је било њено првобитно

¹⁰⁶ У преводу студије Роналда Харвуда *Цео свет је позорница* се јавља и у облику велики коморник (в. Харвуд 1998: 374).

¹⁰⁷ Један од примера које наводи Сирз (2001: 15) је случај са извођењем Бекетове драме *Крај партије*. Лорд коморник је одбио приказивање Бекетове драме 1958. због Хамове реплике о Богу – „Копиле! Он не постоји“ (“The bastard! He doesn't Exist!”). Иста драма на француском језику је изведена годину дана раније без икаквих проблема, тако да је једна од опција била да се ова реплика задржи на француском језику што је Бекет одбио. Касније је одлучио да реч „копиле“ замени са „свиња“ (swine) што је било прихваћено. Пример је занимљив и због праксе замењивања недозвољених речи са њиховим облицима на страном језику, што се данас може приметити приликом превођења наслова драма који укључују псовке. Преводиоци се у тим случајевима најчешће одлучују да наслов на изворном језику транскрибују.

опредељење (Тејлор 1971: 74), а у Ројал Корту јој Девин пружа пуну подршку у томе да сама и режира комад (Робертс : 63). Неуобичајен наслов у комбинацији са садржајем драме сугерише да су све творевине заправо резултат разоноде Грете, духовног вође групе младића и девојака који насумично испољавају насилне инстинкте (Тејлор 1971: 75). Међутим, и сам текст се може сматрати једном врстом махните творевине јер Џеликоу не саставља драму од смисаоних целина већ допушта да се тоталитет збивања ритмички реализује кроз звук, бајалице и повике. Тиме долазимо и до другог разлога, јер из тежње за редитељским приступом тексту Џеликоу ствара сценски текст који захтева „нов приступ“ и у продукцији и рецепцији. Према речима ауторке (ибид: 76), нов приступ се огледа у томе што драма директно показује емоције и страхове *из* којих ликови делају и стога од публике захтева директно прихватање, а не интелектуално разрађивање тога што се догађа. Драма је наишла на неразумевање критике која је одражавала стари приступ комадима и након четрнаест извођења је скинута се репертоара. Њена друга драма *Вештина (The Knack)*, изведена у Ројал Корту 1962, је за разлику од прве доживела велики успех и беспоговорно проглашена „женском драмом“, чак „феминистичким документом“ који напада доминантан концепт маскулинитета. Препознатљив стил, вештина и енергија њених текстова су учинили да Ен Џеликоу буде једна од најчешће извођених ауторки све до појаве Керол Черчил за чији рад се Џеликоу посебно залагала током обављања функције драматурга Ројал Корга од 1973. до 1975. године.

Данас се сматра да је Енглеска позоришна трупа највише допринела развоју нове драме кроз промовисање и подржавање Озборна, Ен Џеликоу и Џона Ардена (Тејлор 1971: 105) чак и упркос њиховој почетној непопуларности међу критичарима и гледаоцима. Према Тејлоровом мишљењу (1964: 7), Џон Арден представља истински оригиналан глас британског позоришта у овом периоду јер се комбинацијом поетских и прозних сегмената и делимично алегоријским темама опире озборновском новом таласу, театру апсурда и друштвено-ангажованој драми који су преплавили британски театар. Два Арденова комада, *Живе као свиње (Live Like Pigs)* постављен у Ројал Корту 1958, а затим *Игра наредника Масгрејва (Serjeant Musgrave's Dance)* постављена 1959, су након лоших критика и слабе посећености послужиле Ројал Корту да покрене дијалог са публиком и критичарима о улози и значају савременог позоришта. Ројал Корт је у те сврхе одштампао посебан летак којим је желео да подстакне публику и јавност да размисле о томе какво позориште желе (Литл, Меклофлин 2007: 56). На основу садржаја овог летка, који је објављен у виду факсимила у монографији о Ројал

Корту (ибид: 57), можемо видети како истински ангажман Ројал Корта у промовисању новог писања постаје и својеврсни маркетиншки трик за придобијање публике. *Игра наредника Масгрејва* је описана као истински оригинална, бескомпромисна и неустрашива драма која стоји готово у виду путоказа, а такве драме ретко када постижу комерцијални успех. Иако Ројал Корт наглашава да летак не представља покушај за стицање комерцијалног успеха, из описа и цитираних позитивних приказа као да извире, поред експлицтног „Какво позориште желите?“, и питање да ли желите да budete део мањине која је препознала оригиналност драме. Кроз борбу за опстанак, идеја новог писања постаје уско везана за принципе револуционарног, бескомпромисног, некомерцијалног, неприхватљивог, а тиме често остаје, чак и данас, само избор мањине.

Ројал Корту се може приписати и откривање и промовисање Арнолда Вескера иако је његова драма *Корени (Roots)* пребачена у Ројал Корт 1959. након премијерног извођења у позоришту Белгрејд Ковентри (Belgrade Theatre Coventry). Џоан Плаурајт (Joan Plowright) која је понела главну улогу Бити Брајант сматра да је Вескер учинио за једну глумицу оно што је раније Озборн кроз Џимија омогућио глумцу а то је да се чује женски глас који се није раније сретао на британској сцени (ибид: 53). Вескер је у складу са местом одвијања радње назначио да изговор глумаца мора бити истоветан начину на који се говори у Норфоку чиме је укинуо софистицираност дијалога буржоаских ликова са којима је послератна британска публика била добро упозната (ибид). Вескерова *Кухиња (Kitchen)*, иако написана пре *Корена*, нашла се на сцени Ројал Корта у јуну 1961. године. Драма је специфична врста ангажмана инспирисана Вескеровим шестомесечним искуством у једном ресторану где је радио као кувар у периоду 1956–1957. Слично *Коренима*, која осликава породицу чијим животима влада рутинско понављање и физички рад, *Кухиња* је микрокосмос капиталистичког друштва које одликује рад под великим притиском и у нехуманим условима.

Слободан Селенић у делу *Ангажман у драмској форми* разматра значење појма ангажман, његову улогу и форму реализације у драмској уметности. У најширем смислу, ангажман се може схватити као „ауторово специфично виђење света“ које се изражава и уобличава одговарајућом естетичком формулом (Селенић 1965: 8). Данас се о овом термину углавном говори у сартровском смислу који треба да значи „ангажман писца у остваривању појма слободе, појма који произлази из Сартровог филозофског закључка: Човек је Слобода“ (ибид: 29). Али, сартровски ангажман у књижевности се знатно разликује од ангажоване књижевности која је почела да се развија у Енглеској

неких десетак година након објављивања Сартровог есеја *Шта је књижевност?* (1948). Упоређујући ангажман Сартра, Вескера и Озборна, Селенић долази до закључка да се ангажована драма код британских аутора формирала кроз жељу да се „измени свет Енглеза или макар да се уздрма њихово викторијанско обожавање неузбудљиве просечности“ (ибид: 33). Реч ангажман се тако у енглеској може поистоветити са принципом социјалне реформе који се манифестује кроз жељу аутора да мења *друштво*. Супротно томе, Сартров ангажман је усмерен на усамљену свест *појединца* (ибид: 34). Дакле, разлика се може објаснити опозицијом појединац/друштво: Сартр тежи да промени свест појединца, а тиме и друштво, док Вескер и Озборн као писци *антиестаблишмент* тока теже да промене друштвено уређење. Ангажовано дело изискује опредељеност и пристрасност било које врсте у било ком систему мишљења, што га истовремено чини искључивим, али и специфичним. Поред тога, уметничко дело према Селенићу може само по себи бити ангажовано јер аутор отеловљује одређену суму и одређену врсту свог искуства, а драма је тако увек контролисани резултат једне намере (ибид: 38).

Тејлор (1971: 105–106) истиче да након промовисања Озборна, Ен Целикоу, Ардена и Вескера интересовање за нове драмске писце у великој мери опада, а Ројал Корт у свој репертоар укључује представе из других позоришта – Пинтерове драме *Собу* и *Лифт за кухињу*, *Заљубљени лав* (*The Lion in Love*) Шиле Делејни (Shelagh Delaney), затим низ драма афирмисаних аутора – Јонесковог *Носорога*, Бекетове *Срећне дане* и Ведекиндову драму *Буђење пролећа* што је било прво извођење Ведекинда у Великој Британији, Брехта, Озборна, Д. Х. Лоренса, и неколико класика – Шекспирову драму *Сан летње ноћи* и Чеховљевог *Галеба*. Разлози за све мању заступљеност нових аутора и текстова се може приписати томе што се управни одбор Ројал Корта успротивио Девиним тежњама ка експериментисању, пракси коју је сâм Девин у једном од интервјуа описао као „право на неуспех“. Девиново право на ризик и неуспех подразумевало је експериментално постављање једне до две драме које неће бити профитабилне, али чије извођење неће довести позориште на ивицу егзистенције (Литл, Меклофлин 2007: 61). У овој фази се појављује и Едвард Бонд са својим првим изведеним комадом *Папино венчање* (*The Pope's Wedding*) 1962. године чији рад ће бити кључан за даљи развој Ројал Корта и нове британске драме. Упркос дотадашњим успесима Ројал Корта у креирању могућности за нове драмске писце, Девин 1960. године отворено изражава незадовољство свеукупним радом позоришта и недостатком публике са знатижељом (ибид: 67). Девиново уметничко руководство Ројал Кортом је

након дужег одсуства због здравствених проблема прекинуто 1964. Тиме је завршена и прва фаза развоја Ројал Корта коју су обележили захтеви за иновацијама усмерени ка рискантним подухватима, сценска естетика минимализма и транспарентности позоришних кулиса и конструкција. Под Девиновим руководством изведено је осамдесет шест нових драмских текстова, а тридесет седам нових драмских писаца уведено у позоришни живот Лондона (ибид: 87). Како је крајем шездесетих година публика почела да показује све мање интересовања за прву генерацију аутора Ројал Корта, нови уметнички директор Вилијам Гаскил (William Gaskill) се окренуо новим снагама од којих су у центар збивања дошли Џо Ортон и Едвард Бонд. Први период Гаскиловог рада, од 1965. до 1969, обележила је жестока борба са праксом цензурисања комада пошто су три драме – Озборнов *Патриота по мојој мери* (*A Patriot for Me*) и две Бондове драме *Спасени* (*Saved*) и *Рано јутро* (*Early Morning*) – у потпуности биле забрањене за извођење.

Едвард Бонд (1934), један од најзначајнијих енглеских драмских писаца, своја беспштедна схватања о животу и улози уметности исказује и као песник, есејиста, теоретичар драме и позоришта и писац филмских сценарија. Своју поетику је градио кроз профилисање брехтовског позоришта у специфично енглеском контексту: Брехтово наслеђе је продужио ка новим класама и новим световима у ново доба (Дромгул 2002: 31). Бондови комади су уздрмали британску сцену, али како осамдесетих година позориште показује све мање интересовања за његов рад овај аутор се опредељује за радикалан чин: самоизгнанство са британске сцене. Са те дистанце наставља да бесни због отуђења модерног човека од природног поретка, као и због популарности комерцијалног позоришта која додатно подстиче то отуђење. За његову драму *Спасени* Лорд коморник је захтевао преко тридесет резова укључујући и две целе сцене¹⁰⁸, а када је Бонд одбио то да учини позориште је морало да прибегне постављању комада у оквиру интимног позоришног клуба (Литл, Меклофлин 2007: 93).

¹⁰⁸ Лорд коморник је захтевао да се централна, шеста сцена која приказује каменовање бебе у потпуности исече, што је аутор одбио јер је сматрао да би се тиме већина грађе и саме суштине драме изгубили (преузето из материјала у оквиру колекције Позориште и перформанс, Музеја Викторија и Алберт у Лондону). Поред тога се наводи да је поред шесте сцене захтевао да се у потпуности исече и девета сцена, провокативни сусрет између Ленија и Мери (Сондерс 2004: 257).

Извођење Бондове представе 3. новембра 1965. године¹⁰⁹ је изазвало бурне реакције и публику дијаметрално поделило на оне који су изразили одбојност и бес због насиља на сцени и мањину која је стала уз аутора препознавши у драми нешто више од сензационалистичког низања насилних радњи.

Радња комада је смештена у јужном делу Лондона и тиче се узрока и последица насилног понашања у оквиру једне групе двадесетогодишњака. Шеста, средишња, сцена која приказује сам чин каменовања бебе у колицима од стране бебиног оца и његових пријатеља је била повод расправа и бурних реакција. Интересантан је податак да је за сценско приказивање тог чина одлучено да се поставе празна колица у којима се чак ни лутка није налазила. Ово је један од првих примера који указују на проблем извођења насиља, касније и коитуса, на сцени нарочито у контексту веродостојног приказивања. Иако спорна сцена делује застрашујуће, а само насиље немотивисано, нарочит узнемирујући ефекат се најпре може приписати детаљима путем којих Бонд вешто представља односе међу ликовима и околности у којима ликови живе. Слично бележи и Марк Рејвенхил као припадник новог сензибилитета Бондових следбеника у свом тексту „Оштар језик“ из 2006. године.¹¹⁰ У прилог актуелности *Спасених* Рејвенхил наводи да у свету беживотних и распуштених младих људи којим владају успутни сексуални односи и насумични насилни чинови, како га је Бонд представио, препознаје друштво са којим се сретао као младић средином осамдесетих година. Сложене и напете односе међу ликовима, Бонд пажљиво гради успостављајући тензију сведених реплика и призора, попут начина на који се ликови сексуално нуде једни другима, заједљивих свађа око новинских примерака или неразумне љубави коју бебина мајка нуди младићу одговорном за смрт њеног детета.¹¹¹ Али томе свакако

¹⁰⁹ Занимљив је податак да је драма *Спасени*, убрзо након укидања цензуре у Великој Британији, приказана у Београду 1969. године за коју је Бонд добио награду БИТЕФ-а за најбољу представу (Миловић 2011: 196).

¹¹⁰ Рејвенхил 2006: M. Ravenhill, “Acid Tongue”, доступно на: <http://www.theguardian.com/stage/2006/sep/09/theatre.stage>; приступљено 23. 07. 2013.

¹¹¹ “It wasn't just the play's most notorious scene, in which a group of youths stone a baby to death in a south London park, that lodged itself in my mind. It was the smaller details. The way the young characters offer each other sex in a totally casual way, as though they are offering cigarettes; the bitter rows over the ownership of a copy of the Radio Times; the uncomprehending love that the mother of the dead baby gives to Fred, leader of the stoning.” (Рејвенхил, 2006) <http://www.theguardian.com/stage/2006/sep/09/theatre.stage>; приступљено 23. 07. 2013.

треба додати и неспособност ликова да прихвате одговорност за своја дела као и њихову неспремност да се брину и посвете бићу које од њих зависи. У том смислу и чињеница да мајка беби даје седативе јер не може да издржи плач детета носи подједнаку тежину као и каменовање бебе, а спорна сцена није ништа друго до логичан след околности које од почетка указују на запостављање и злостављање детета. Сам аутор каменовање бебе види као типично енглеску тривијализацију – у поређењу са бомбардовањем немачких градова свирепост приказаног насиља је занемарљива, а у поређењу са културним и емоционалним сиромаштвом омладине његове последице су безначајне (Бонд 1973: 6). Спорна сцена би требало да укаже да је омладина морално неписмена и морално збуњена јер се морал којем су подучавани углавном заснива на религији која нема никакве везе са животом њихових родитеља и економским, индустријским и политичким околностим (ибид: 7). Из таквог схватања је вероватно проистекао и ироничан наслов драме – *Спасени* преиспитују хришћански појам спасења. Питања морала се не могу тек тако издекламовати и набацати, већ се морају учити кроз скептицизам и анализу (ибид: 8) као што садржај и форма драме и показују. Рејвенхилу се посебно допао Бондов оштар и огољен начин излагања проблема бацањем сирове грађе пред публику без наметања сопственог мишљења које се кроз текст ипак осећа. Бонд је 1979. године своју шок тактику назвао агро-ефектом (aggro-effect) где „агро“ представља скраћеницу за агресију (aggression) и провокацију (Сирз 2001: 19). Путем ове тактике Бонд суочава публику са застрашујућим, огавним и екстремним поступцима како би изазвао снажне емоције и реакцију којима би се покренуо мисаони процес процењивања важности и значаја онога што се одвија на сцени.

Већина критичара је *Спасене* описала као најгнуснији и најодвратнији позоришни комад док се тек неколицина није устручавала да призна да драма говори о бруталности и насиљу у енглеском друштву са којима јавност не жели да се суочи (Литл, Меклофлин 2007: 93). Понеки критички прикази су у драми препознали ауторову намеру да укаже на нове слојеве сиромашног друштва који под утицајем медија тону још дубље (ибид). На линији схватања да *Спасени* представљају први пример само-оптужнице државе благостања, Сондерс (2004: 257) закључује да драма расправља о томе колико је британско послератно друштво након двадесет година далеко од идеје Новог Јерусалима. У Ројал Корту је једанаест дана након премијере Бондове драме одржана дискусија на којој су, поред Кенета Тајнана, учествовали аутор, редитељ представе и уметнички директор Ројал Корта, Вилијам Гаскил, затим

критичари који су били наклоњени представи, Мери Макарти и Роналд Брајден (Mary McCarthy, Ronald Bryden) као и они који је нису подржавали, Ирвинг Вордл и Џ. В. Ламберт (Irving Wardle, J. W. Lambert). У званичном образложењу и позиву на дискусију се наводи да драма јесте шокантна и да је написана да шокира, али да није сензационалистичка, да су ауторове намере озбиљне у изношењу проблема и да позориште може послужити као платформа за постављање озбиљних друштвених проблема, попут насиља (Литл, Меклофлин 2007: 92). Како истиче Сирз (2001: 12), последице цензуре су парадоксалне: са једне стране је тежила спречавању приказивања непримереног садржаја, а тиме је давала већи публицитет некој драми него било која реклама.

Пресек најбитнијих вести које се тичу „случаја“ *Спасени* је у виду колажа изложен у Одељењу за позориште и перформанс Музеја Викторија и Алберт у Лондону.¹¹² У крупном плану се налази наслов чланка који је објавио *Дејли Мирор* (*Daily Mirror*) 15. фебруара 1966. године – „Драма о убијеној беби у борби са цензуром“ – а затим и поднаслов „Лорду коморнику отворено пружен отпор“. Наслов указује на сензационалистички приступ медија теми којом се аутор бави, то јест скретање пажње са истинског проблема на сценски приказ каменовања без икаквог додатног контекста о мотивацији која се у тексту препознаје. Са друге стране, поднаслов којим се истиче да се неко коначно усудио да се отворено супротстави чину цензурисања говори у прилог велике улоге медија током процеса укидања цензуре. Драма *Спасени* је покренула врсту полемика које се често повезују са „револуционарним“ одликама авангардне књижевности, а подељеност у реакцијама на Бондове драме је учинила видљивим сложене односе у оквиру кутурне продукције и истакла неколико испреплетаних фактора: уметничку политику Ројал Корта под руководством Девина и Гаскила, ново-образовану класу позоришних посетилаца, застарео закон о позоришној цензури, преовладавајуће конвенције о наративу и сценском натурализму, као и једва потиснуте проблеме те декаде изузетног политичког набоја (Спенсер 1992: 1). Спенсер (ибид: 2) на примеру Бондовог стваралаштва закључује да расправе које покрећу Бондове и драме његових „следбеника“ откривају доста тога о конвенцијама и ограничењима савремене драмске критике, али и самих

¹¹² У архивама овог музеја се такође чува целокупна документација везана за развој Ројал Корта, спецификације о извођењу свих представа, личне преписке, фотографије и аудио и видео снимци представа.

драмских текстова. Драма *Спасени* је, као и *Осврни се у гневу* у претходној декади, добила готово статус мита – Ројал Корту је повратила тада пољуљану репутацију и сместила га поново у средиште контроверзности (Сондерс 2004: 261), а данас се сматра најзначајнијом драмом која је довела до ослобођења позоришта од цензуре.

Након четири стотине година постојања, позоришна цензура је коначно укинута 26. септембра 1968. Одмах након тога (28. септембра) је премијерно изведен мјузикл *Коса* у позоришту Шафтсбери (Shaftesbury Theatre) у Лондону, а Гаскил је церемонијално саопштио да Лорд коморник током своје владавине заправо никада није успео да спречи извођење било које представе и да сада коначно одлази са сцене (Литл, Меклофлин 2007: 112). Нови закон је, међутим, и даље дозвољавао гоњење када је у питању садржај драме, али уколико је продуцент био у могућности да докаже да је представа постављена за јавно добро јер је у домену драме, књижевности и образовања, онда се извођење није сматрало прекршајем. Оваквим законом је можда отворено ново поглавље у историји позоришта у оквиру којег се могу разматрати могућности да се позоришна уметност институционализује као ангажован сегмент који води сазнању и друштвеном унапређењу. Ослобађање од цензуре је обележено почетком 1969. извођењем три спорне Бондове драме, а према мишљењу Гаскила (Литл, Меклофлин 2007: 12), у почетку је значило „голотињу“.¹¹³

У току Гаскиловог ангажмана у Ројал Корту два гостујућа позоришта су извршила велики утицај на естетику Ројал Корта која је тада још увек била у развоју. У питању су посета Берлинер ансамбла 1966. године под чијим утицајем Ројал Корт развија прагматичан и једноставан сценски стил у складу са Брехтовим дизајном за епско и вишелокацијско позориште које је одговарало „социјалном реализму који је почео да доминира британском сценом“ (ибид: 88), а затим гостовање позоришта Хлеб и лутке 1969. Ово америчко позориште, а затим и Ливинг театар који су водили ка анархији, невербалном и нелитерарном су подстакли Гаскила на преиспитивање британске традиције пишчевог позоришта и начина да се позориште изведе на улице (ибид: 106). Данас препознатљивој сценској естетици Ројал Корта је највише допринео Гаскилов увид да нове форме савременог театра захтевају и другачији простор где ће се оне представити. Из његовог увида, а у складу са развојем мањих позоришних сцена након укидања цензуре, израсла је нова сцена Горњег театра (Theatre Upstairs) у оквиру Ројал Корта. Мањи и интимнији сценски простор, такозвани студио „црна кутија“, је

¹¹³ “bums and tits”

омогућио далекосежније експериментисање и приближавање публике и извођача. Увођењем флексибилнијег експерименталног простора средином шездесетих година се нарушава равнотежа између пишевог и редитељског позоришта која је постојала током Девиновог ангажмана и у Ројал Корт се полако увлачи тензија између аутора текста и редитељског приступа.

Критичар Ирвинг Вордл у чланку „Проширивање Ројал Корта“ преноси да ће новоотворени простор примати између осамдесет и стодвадесет гледалаца где ће се, под руководством Николаса Рајта (Nicholas Wright), изводити експерименталне представе које су до тада углавном представљане недељом увече.¹¹⁴ Период између 1969. и 1972. године је обележила велика мобилност аутора између експерименталних и фринџ позоришта и оних већих, институционализованих: Горња сцена Ројал Корта је постала погодна место за увођење фринџ труппа које су комаде постављале искључиво на малим сценама уз минималне инвестиције, док је Национално позориште у Лондону отворило врата драмским писцима чији су комади раније премијерно извођени у Ројал Карту. Дејвид Хер, који је у том периоду радио за Ројал Корт као драматург и „писац на плати“¹¹⁵ је заједно са Хауардом Брентоном и Сну Вилсоном (Snoo Wilson) водио групу драмских писаца међу којима су се нашли и Хауард Баркер (Howard Barker), Дејвид Едгар (David Edgar) и Тревор Грифитс (Trevor Griffiths) чијим драмама су тадашњи уметнички директори, Линдси Андерсон и Ентони Пејџ, пружали отворен отпор (Робертс 2004: 131). У овом периоду Ројал Корт развија још један облик програма посвећен новом писању чијим називом долази до учвршћивања везе између „младости“ и „новине“. У питању је прво национално такмичење драмских писаца испод осамнаест година које је Ројал Корт организовао у сарадњи са *Обзервером*. Из тог Програма за младе писце (Young Writers' Programme) се 1973. године развио Фестивал младих писаца (Young Writers' Festival), на којем је тада представљено шест најбољих драма, а захваљујући традицији која и даље постоји нови текстови и аутори се непрестано уводе у британско позориште. Керол Черчил долази у Ројал Корт у новембру 1972. са драмом *Власници* (*Owners*), а 1974. постаје прва жена која је добила позицију „писца на плати“ у историји овог позоришта. Ен Целикоу, која је тада била драматург Ројал Корта, је десетак година раније након свог првог наступа у овом

¹¹⁴ N. Wright, “Court Theatre’s Expansion” <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline>; приступљено 7.12.2012.

¹¹⁵ *writer-in-residence* – писац ангажован на ограничен временски период у академској институцији са циљем да подели професионално искуство са другима.

позоришту критиковала Девиново залагање током којег је Ројал Корт постао дом искључиво мушких аутора. У другој половини седамдесетих година Ројал Корт наилази на бројне тешкоће због недостатка финансијских средстава која су раније успевали да обезбеде у сарадњи са комерцијалним партнерима са Вест Енда и уз помоћ суфинансирања Уметничког Савета. Позориште се тада махом враћа ауторима чије драме су већ раније испробане на сцени Ројал Корта: Бекету, Сему Шепарду, Баркеру, Херу и Бонду. Међутим, две продукције у том периоду се показују значајним за даљу уметничку политику Ројал Корта: драма Керол Черчил *Светло у Бакингемиширу* (*Light Shining in Buckinghamshire*) и драма Мартина Шермана *Изопачени* (*Bent*). *Светло у Бакингемиширу* је у редитељском решењу Макса Стафорда Кларка (Max Stafford-Clark) изведена у позоришту Траверс (Traverse Theatre), а након тога пребачена на малу сцену Ројал Корта у септембру 1976. године. Са овим извођењем почиње дугогодишња сарадња између Керол Черчил и Макса Стафорда Кларка из које ће се развити „метод Џоинт Сток“ (Литл, Меклофлин 2007: 184). Назив метода се везује за нов начин сценске адаптације комада путем радионица које је Стафорд Кларк посебно развио са оснивањем позоришне Групе Џоинт Сток (Joint Stock Theatre Group). У питању је метод развоја драме кроз једномесечне радионице на којима би писац, редитељ и глумци заједно истраживали, импровизовали и изводили пробна читања након чега би драмски писац саставио нацрт сценарија на основу којег се почиње са пробама (ибид: 185). Радећи као тотор у оквиру Програма за младе писце, Керол Черчил даје предлог да се организује радионица на тему сексуалне политике. Пошто су тада покрети жена били актуелни у свим медијима, Стафорд Кларк је одмах препознао актуелност теме и подржао истраживање из којег је настала драма *Облак девет* (*Cloud Nine*). Драма се заснива на материјалу који је позоришна трупа прикупила, на обављеним интервјуима, студијама случаја и личним искуствима о сексуалности и друштву што се посебно препознаје у другој половини драме која се тиче енглеског друштва у том периоду (ибид: 196). Представа је у продукцији позоришне групе Џоинт Сток пребачена у Ројал Корт у марту 1979. Нешто је другачији случај са Шерманом, америчким аутором који је енглеској публици био потпуно непознат и чија драма се такође отворено бавила темом сексуалности, тачније хомосексуалности у концентрационом логору што је у том периоду, према речима аутора, важило за нечувено¹¹⁶ (ибид: 206). Пошто је Ијан

¹¹⁶ Сирз (2001: 15) наводи да се након укидања забране на експлицитно приказивање хомосексуалности 1958. године не може уочити посебан пораст у броју драмских текстова који су се

Макелен пристао да понесе једну од главних улога уз коментар да је коначно пронашао нову драму која може бити стимулативна и интелектуално истинита за модерну публику, драма је обећавала да ће се исплатити и премијерно је изведена на великој сцени Ројал Корта (Theatre Downstairs) у мају 1979. године. Међутим, тадашње друштвене околности, пре свега „зима незадовољства“ и избор Маргарет Тачер за премијера 4. маја 1979. године чије су економске реформе задале ударац култури, су утицале на то да пракса „право на неуспех“ током осамдесетих година прерасте у прави луксуз (ибид: 62).

Упркос лошој финансијској ситуацији, Макс Стафорд Кларк који ће се најдуже задржати на позицији уметничког директора Ројал Корта од 1979. до 1993. успева да проведе Ројал Корт кроз турбулентне осамдесете и постави бројне, данас веома значајне, ауторе и текстове у средиште пажње. У томе му је свакако допринело велико искуство које је стекао водећи единбуршко позориште Траверс и позоришну групу Цоинт Сток. Стафорд Кларку се приписује откривање и неговање рада Андреа Данбар (Andrea Dunbar), Ханифа Курејшија (Hanif Kureishi), Сапе Данијелс (Sarah Daniels), Цима Картрајта (Jim Cartwright) и постављање Баркерове *Победе (Victory)* и драме *Наша земља је добра (Our Country Good)* ауторке Тимберлејк Вертенбејкер (Timberlake Wertenbaker). Поред бројних других мушких аутора чије су драме извођене, овај период су најпре обележиле ауторке које су у већем броју први пут уведене у Ројал Корт. У монографији се наводи (ибид: 238) да су у периоду 1959–1980. године ауторке чиниле свега осам процената репертоара, док је током осамдесетих тај проценат скочио на двадесетдевет. Данбарова се пробија до Ројал Корта као деветнаестогодишњакиња својом аутобиографском драмом *Арбор (The Arbor)* 1980. године која говори о тешком положају радничке класе. Њена друга драма *Рита, Су и Боб (Rita, Sue and Bob Too)* је изведена у оквиру Фестивала младих писаца у октобру 1982. године и својим провокативним садржајем већ са почетка драме (графички опис наизменичног сексуалног чина између две средњошколке и Боба, њиховог послодавца) покреће низ преиспитивања домета реалистичног сценског приказа. Сама сцена захтева велику вештину редитеља јер се раније сматрало да имитација таквог чина никада не може постићи уверљив ефекат што се са сексуалном револуцијом знатно изменило према мишљењу Стафорда Кларка који је успешно режирао драму (ибид: 234). Драма

бавили том темом те је можда из тог разлога хомосексуалност и крајем седамдесетих година представљала неку врсту скандала на британској сцени.

Ремекдела (Masterpieces) Саре Данијелс, која је пребачена на малу сцену Ројал Корта у октобру 1983. године се сматра једним од најжешћих напада на порнографију уопште и на насиље над женама. Ова ауторка је британском позоришту понудила нетипично отворен и жесток женски глас и узнемиравајући и шокантан садржај. Још једна драма која се бавила идентитетом жене који се у модерном друштву конституише кроз порнографске дуплерице је *Мала паника (Low Level Panic)* Клер Макинтајер (Clare McIntyre). Стафорд Кларк је ову драму величао као „ново испитивање постфеминистичке сексуалности која се одвија у кади за купање“ (ибид: 258). Међутим, најутицајније дело овог периода које је већ стекло статус класика, са изванредном структуром и револуционарном техником, је *Топ девојке (Top Girls)* Керол Черчил, њена седма драма изведена у Ројал Карту. Сматра се да је Ројал Корт са извођењем ове драме направио први отворен политички гест у правцу феминизма (ибид: 238). Са друге стране, наведене ауторке као и оне које долазе након њих, иако се сматрају феминисткињама, отворено се супротстављају категоризацијама којима се њихови текстови сврставају у женско писање и женске теме јер сматрају да се тиме предмети њихових драма знатно сужавају, а друштвени механизми у ширем контексту не долазе до изражаја. То ипак није спречило теоретичаре и критичаре да увођењем појмова „феминистички аутори“ и „феминистичко позориште/драма“ још једном истражују потребу теорије да се неспецифични феномени сведу на конкретне категорије. Међутим, податак да су женски драмски писци изостављани из водећих студија о британском позоришту до прве половине осамдесетих година и да се њиховом писању посвећује далеко већа пажња након 1986. године са укључивањем драме *Топ девојке* у студију *Знаменитости савремене британске драме*¹¹⁷ указује на конститутивну улогу теорије у потврђивању њиховог значаја. Са све већим бројем женских аутора

¹¹⁷ Нејсмит (1991: ххi) наводи да ниједна ауторка није била укључена у студију Бенедикта Најтингејла из 1982. под називом *Увод у педесет модерних британских драма (An Introduction to 50 Modern British Plays)*, а да се једино Керол Черчил наводи у избору од четрнаест аутора представљених у Метјуеновом издању из 1986. године (*Landmarks of Contemporary British Drama*). Односу феминистичких теорија и драмске и позоришне уметности је посебно допринела Илејн Естон (Elaine Aston), професорка са Универзитета у Ланкастеру, низом критичких студија од 1994. па надаље – *An Introduction to Feminism and Theatre* (1994), *Caryl Churchill* (1997), *Feminist Theatre Practice* (1999) и *Feminist Views on the English Stage* (2003) – а као коуредник учествовала је у приређивању приручника *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (2000), *Feminist Futures?: Theatre, Performance, Theory* (2006) и *Staging International Feminisms* (2007).

присутних на британској сцени теорија и критика теже успостављању различитих оквира за посматрање женског ауторства. Ти оквири се углавном своде на преламање феминистичких идеја у складу са специфичним драмским ситуацијама и темама. Инез своју опширну студију *Модерна британска драма од 1890. до 1990.* (1992) завршава поглављем „Садашње време – феминистичко позориште“. Наслов поглавља, у којем посебну пажњу посвећује Пем Џемз (Pat Gems) и Керол Черчил, не указује на то да је феминистичко позориште оно што ће доминирати у следећем периоду, већ да појава женских драмских писаца представља ојачавајућу снагу за позоришну уметност која губи виталност крајем осамдесетих. Према његовом мишљењу (Инез 1992: 449) савремене ауторке се баве истраживањем искуства које је до тада било занемарено због преовладавања специфично мушке тачке гледишта на британској позорници. Из феминистичке перспективе би онда појам „женског писца“ означавао врсту креативности којом се преиспитује доминантна идеја аутора у мушком роду (ибид). Инез се одлучује посебно за рад Пем Џемз и Керол Черчил управо из разлога што су ове ауторке одлучиле да се дистанцирају од феминистичког покрета у смислу да текстове не користе искључиво за даље потврђивање статуса феминисткиње. Као што ћемо видети на примеру драме *Топ девојке* и других текстова, ауторке у својим драмама указују и на сложен и проблематичан однос у оквиру самих феминистичких пракси.

Драма *Топ девојке* се показала као веома утицајна по питању и садржаја и форме, али и статуса женског писања. Шила Стивенсон (Shelagh Stephenson) је истакла да је Черчилова овом драмом прокрчила пут за читаву једну генерацију женских драмских писаца (Естон 2010: 20). Што се тиче форме и непрестане тежње за експериментисањем, поред ауторки попут Саре Кејн, утицала је и на низ аутора новог сензибилитета, пре свега на Марка Рејвенхила. Черчилова са овом драмом уводи хибридную, нелинеарну хронолошку структуру и вербалну технику преклапања реплика и прецизно их објашњава пре почетка драме. Објашњења обухватају и примере реплика из којих се види да је акценат на говору, ритму и начинима на које се конверзација прекида, поново успоставља, надовезује и преклапа. Таква вербална техника јасно показује да Черчилова ствара превасходно сценски текст што посебно долази до изражаја у првом чину где сама техника доприноси живој готово какофонијској конверзацији. Драма јесте сконцентрисана на специфично женски свет и женско друштво: свих шеснаест ликова у драми су жене које долазе из различитих историјских периода и расправљају о идеји жене, њеном статусу и емотивним,

сексуалним и професионалним улогама које жене прихватају и које им се намећу. У првом чину Черчилова пркоси свим конвенцијама сценског реализма и даје пресек идеје жене кроз историју уводећи стварне, историјске ликове жена и оне оличене у књижевности и сликарству које не припадају савременом добу, а које су се окупиле да прославе велики успех и унапређење главног лика Марлин. Та сцена у ресторану приказује положај жена у различитим културама и добима и универзалне дилеме које прате жене – њихово суочавање са одлукама које су морале да доносе како би се оствариле на професионалном плану или као мајке, супруге и љубавнице. На први поглед се може учинити да ће се тема драме развијати у правцу слављења идеје нове жене која је амбициозна и асертивна личност и способна да преузме позицију мушкарца. Међутим преостали део драме кроз два чина преплиће професионалне и породичне околности из живота Марлин кроз специфичан хронолошки распоред сцена. Тако други чин садржи три сцене од којих се прва и друга одвијају у понедељак ујутру у Марлининој Агенцији за запошљавање, а друга у дворишту њене сестре Џојс дан пре, док би последњи чин хронолошки дошао на сам почетак драме јер представља догађаје од пре годину дана и открива сложене односе у Марлининој породици и жртве које је морала да поднесе како би се пробила до самог врха. Испретуран хронолошки редослед у складу са местом збивања доприноси обиљу тема и питања са којима ауторка суочава публику. Први чин поставља групу жена тик уз кухињу, али у новом контексту друштвеног окупљања где им је омогућено да преиспитују традиционалну улогу жене која је такође присутна на сцени у виду конобарице која служи без поговора и испуњава све њихове хирове. У другом чину видимо како жене преузимају канцеларије, простор предодређен за мушкарце, интервјуишу кандидаткиње за посао и отписују их због „женских слабости“, и отпуштају мушкарце који више не испуњавају услове за рад. Паралелно са сценама које се одвијају у канцеларијама, постављена је огољена атмосфера породичног дома у којој Џојс покушава да одгаја Енци, Марлинино дете са тешкоћама у учењу које је морала да напусти, како се испоставља на самом крају, како би остварила свој циљ. Драма у више наврата представља нову жену која је продорна и самоуверена и која је израсла из другачијег окружења у односу на оно традиционално. Промену најбоље у драми износи Луиза, кандидаткиња за посао коју интервјуише једна од Марлининих сарадница, тако што објашњава своје незадовољство постојећим послом у који је уложила године труда без икаквог напретка, док те нове жене у тридесетим годинама, другачијег стила, атрактивне и самоуверене, лакше стичу боље позиције (Черчил 1991: 52). Нејсмит (1991: xxvi)

наводи да је публика у то време била добро упозната са контекстом промењеног положаја жена кроз следећа дела која су објављена током седамдесетих и до тада прерасла у праве бестселере: *Женски Евнух* Цермејн Грир, *Полна политика* Кејт Милет и *Патријархални ставови* Еве Фајџис.¹¹⁸ Другачије околности у којима се развија нова жена, о којој је реч у драми, су омогућене и низом законских измена које су се тичале абортуса, развода, зараде, полне дискриминације и запошљавања које су спровођене од краја шездесетих до средине седамдесетих и са којима је публика сигурно била упозната. Наслов драме се односи на назив агенције за запошљавање и из другог дела драме постаје јасно да ауторка третира појам рада као битан аспект живота модерне жене. На самом крају драме постаје јасно да девојке са самог врха, како сугерише наслов, представљају иронично преиспитивање успеха и спремност да се тај успех постигне по било коју цену. Британски критичар Бенедикт Најтингејл је у таквом приступу препознао да ауторка преиспитује идеју еманципације жена према којој оне паметне постају предатори не остављајући ништа оним слабијим и беспомоћним (Нејсмит 1991: xxv). Такав имиџ жене је свакако у британском друштву био подстакнут и доласком Маргарет Тачер на власт, прве жене која је постала премијер у историји Велике Британије. Драма при самом крају чак поприма облик расправе између Марлин и Џојс о статусу радничке класе која за Марлин представља оне лење и глупе (Черчил 1991: 85) док челична леди, како Марлин види Маргарет Тачер, има потенцијала да поврати економску стабилност земље. Естон (2010: 22) сматра да је веома битно што Керол Черчил одлучује да ту расправу смести у кухињу породичног дома јер тиме сигнализира непрекидну потребу феминизма да преиспита уверење да је лично увек и политичко. У свеукупном смислу драма проблемски посматра како су измењене друштвене и економске околности утицале на преокретање метода експресије маскулинитета и феминитета, а посебно отвара читаву расправу о сукобу животних могућности индивидуа женског рода. Након ове драме, у марту 1987. је изведена њена следећа драма *Озбиљна лова* (*Serious Money*) која се овог пута тиче високих улога, богатих и још похлепнијих слојева друштва које је Черчилова преиспитивала поново у сарадњи са Стафорд Кларком у оквиру радионице на тему секса и новца (Литл, Меклофлин 2007: 253). Сматра се да је Стафорд Кларк у сарадњи са Керол Черчил, али и кроз друге ауторе и текстове представљене у Ројал Корту, посебно подстакао

¹¹⁸ *The Female Eunuch* by Germaine Greer, *Sexual Politics* by Kate Millet, *Patriarchal Attitudes* by Eva Figs.

анализу и интересовање за свет Велике Британије у доба тачеризма (ибид: 236) што ће се наставити и кроз следећу генерацију аутора под утицајем Керол Черчил.

Током 1989. године Ројал Корт почиње са вођењем међународних радионица које су на самом почетку подразумевале само сарадњу са америчким драмским писцима. Касније, током деведесетих година та пракса прераста у такозвану Међународну летњу школу Ројал Корта (The Royal Court International Summer School) која ће подржавати међународну сарадњу и међународне позоришне копродукције, пре свега са Немачком, а касније и са Румунијом, Русијом, Шпанијом, Мексиком, Угандом, Бразилом, Индијом, Ираном, Кубом, Сиријом и Нигеријом (ибид: 265-268). Међународне радионице Ројал Корта ће бити од великог значаја за креирање нове генерације аутора током деведесетих година као и за ширење њиховог утицаја на позоришта континенталне Европе из чега ће произаћи и потреба да се расправља о новој (британској) драми као посебној категорији.

Ројал Корт је под управом Стивена Долдрија (Stephen Daldry) од 1993–1998. године постао место младих, гневних и бучних. И то не само младих, гневних и бучних аутора, које је Долдри ловио и њихове текстове наручивао, већ је постао веома узбудљиво и ексцентрично место за окупљање млађе публике. Пре него што ће Долдри донети одлуку у мају 1994. да постави сезону посвећену делима потпуно нових аутора на малој сцени Ројал Корта, ово позориште ће представити две драме аутора старије генерације али подједнако шокантног садржаја. Прва је драма Мартина Кримпа (Martin Crimp) под називом *Третман* (*The Treatment*) која третира узнемиравајући сукоб и преплитање света реалности и фикције и укључује графичку сцену у којој су човечје очи ископане виљушком, а друга је Меметова *Олеана*. Долдри је уложио посебан труд у промовисање програма младих писаца и позоришта како би навео млађе генерације да схвате да је драма нешто више од практичног облика изражавања (ибид: 294) и Марк Рејвенхил га, као правог човека на правом месту,¹¹⁹ сврстава у групу фактора који су допринели покретању упечатљивог таласа нових аутора и драма средином деведесетих година. Поред тога у овом периоду се издваја и нова генерација црначких и азијских аутора а међу њима посебно Деби Такер Грин (Debbie Tucker Green), Таника Гупта (Tanika Gupta) и Сузан-Лори Паркс (Suzan-Lori Parks) након чега ово позориште

¹¹⁹ Група дискусија одржана 28. маја 2004. на тему статуса новог писања у британском позоришту коју је водио Алекс Сирз. Доступно на: <http://www.theatrevoice.com/audio/the-theatrevoice-debate-new-writing-12-playwrights-richa/>; приступљено 11.10.2013.

покреће и посебну иницијативу за развој младих црначких писаца и оних који припадају етничким мањинама. Између 1994. и 1997. године Долдри је успео да постави педесет нових драма на малој сцени Ројал Корта међу којима су се нашли Џо Пенхол (Joe Penhall) са драмом *Извесни гласови* (*Some Voices*) у септембру 1994, којом се обично означава почетак сезоне нове британске драме, затим Ребека Причард (Rebecca Prichard) са драмом *Девојке из Есекса* (*Essex Girls*) и Ник Гросо (Nick Grosso) са драмом *Бресквице* (*Peaches*). Следећа година је почела са озлоглашеним премијерним извођењем драме Саре Кејн под називом *Разнесени* (*Blasted*), након чега на ред долазе *Стрип*¹²⁰ (*The Strip*) Филис Неги¹²¹ (Phyllis Nagy), *Моџо* (*Mojo*) Џеза Батерворта (Jez Butterworth) и *Модрице* (*Bruises*) Џуди Аптон (Judy Upton). Годину 1996. су посебно обележиле две драме – *Лепотица из Линејна* (*The Beauty Queen of Leenane*) Мартина Макдоне (Martin McDonagh) и *Шопинг енд факинг* (*Shopping and Fucking*) Марка Рејвенхила, а 1997. годину драма Мартина Кримпа *Насртаји на њен живот* (*Attempts on her Life*). Сви наведени аутори су, што због популарности њихових драма међу публиком или критичарима, што због вештине или контроверзи које су се око њих исплеле, а најчешће из сва три разлога, лансирани у само средиште лондонског позоришног живота и својим даљим радом су наставали да доприносе идеји новог писања у оквиру Ројал Корта и других позоришта у Лондону, али и широм Велике Британије. Утисак контроверзности и узбудљивости који је Ројал Корт остављао средином деведесетих је навео и друга мања позоришта да своју пажњу у већој мери посвете новим ауторима и текстовима. Док је Стивен Долдри отворио врата Ројал Корта кључним ауторима деведесетих година, Ијан Риксон (Ian Rickson), који је наследио Долдрија у периоду 1998-2006. године се побринуо да одржи континуитет рада ових аутора у оквиру Ројал Корта пре свега постављањем нових драма Саре Кејн и Керол Черчил које су се истакле иновативном формом и приступом.

Ројал Корт је педесетогодишњицу постојања прославио у октобру 2006. године постављањем Бекетовог комада *Последња Крапова трака* са Харолдом Пинтером у главној улози која је уједно била и последња у његовој глумачкој каријери. Снимак ове представе је први пут приказан на семинару који су организовали Ројал Корт театар и

¹²⁰ Назив се односи на булевар у Лас Вегасу.

¹²¹ Америчка ауторка Филис Неги (Phyllis Nagy) 1991. проводи две недеље у Ројал Корту у оквиру програма размене под називом Нови драмски писци (New Dramatists in New York), а након годину дана прелази у Лондон и почиње да пише за британско позориште.

представници манифестације *Позоришна награда Европа*¹²² на Сапиенца Универзитету у Риму новембра 2008. године. Радови излагача су се углавном тицали анализе такозваног концепта „пишчевог“ театра, улоге позоришних критичара у Великој Британији, и значаја експеримента, ексцентричности и скандала као (незаобилазних) одлика стваралачког процеса. Поводом обележавања педесетогодишњице настаје и монографија посвећена Ројал Корту како би се омогућио преглед расправа, мисија и кључних достигнућа овог позоришта. Приређивачи монографије, Литл и Меклофлин, како се да приметити у уводу и закључку, подржавају мит о Ројал Корту као револуционарном и бунтовном месту истичући да то није само позориште већ „центар авангарде“ и „место непрекидне дебате“ (Литл, Меклофлин 2007: 10) које је кроз историју показивало афинитете ка пишемом театру, театру нове драме, театру редитеља и хуманистичком театру, ка ексклузивности и тексту, идиому, поетској слици.

3.2. Драмски сензибилитет последње декаде 20. века: од новог драмског писања ка новој британској драми

Савремену британску драму у периоду након Другог светског рата па све до почетка новог миленијума обележиле су радикалне тежње за новином и другачијим текстовима, а из тих токова је током деведесетих година израстао засебан сензибилитет који ће посебно допринети преиспитивању појма „ново“. Драмски сензибилитет уочен средином деведесетих година у текстовима Саре Кејн, Рејвенхила, Макдоне, Кримпа и других аутора који су извођени у Ројал Корту постаје центар медијске пажње и критичких расправа због формалних иновација, а посебно због узнемиравајућег и шокантног садржаја. У њихове претече се најчешће убрајају британски аутори попут Озборна, Пинтера, Бонда, Брентона, Баркера, Хера и Керол Черчил који су формалним и садржајним иновацијама доприносили грађењу идеје нових драмских текстова. Сами аутори овог сензибилитета се неретко, током образлагања својих идеја и приступа, позивају на писце и практичаре америчке и модерне западноевропске позоришне традиције, као и на античке, елизабетинске и јакобинске писце. Међутим, за разлику од аутора који су им претходили али који нису на основу уочених сличности повезивани у одређене групе и правце, теме којима се аутори новог сензибилитета баве, попут

¹²² *Premio Europa per Il Teatro* – највећа светска позоришна награда.

насиља, маргинализованих група, сексуалности и болести и радикалан приступ који је наведене теме учинио још шокантнијим допринели су томе да их критика лакше, али често и површно, сврста у засебан ток новог писања. Како се утицај овог сензибилитета, кроз бројна гостовања, радионице, а посебно кроз Међународно одељење Ројал Корта, ширио на друге земље Европе и Америке а да при томе још увек није постојао свеобухватан термин да се сензибилитет опише или адекватан начин да се на друге језике преведе, критичари и теоретичари су се определили да у најширем смислу овај феномен посматрају као нова драма, па чак и нова европска драма. Нова британска драма ће се тако, као засебна целина, постепено издвајати из рада неколицине (условно речено групе) веома младих и талентованих писаца који су сву пажњу и жустрину усмерили ка рефлексiji савременог друштва – посебно ка проблемима одрастања, психичког, емотивног и сексуалног сазревања, у срединама где специфичне друштвене околности суочавају углавном младе и оне који се налазе на некаквој прекретници (лиминалној фази) са различитим облицима дискриминације, насиља и запостављања. Њихов рад превасходно треба посматрати у оквиру ширег појма новог писања и нових драмских текстова писаних за британски театар (*new writing for the theatre in Britain*) јер су ови аутори произашли из праксе на којој је инсистирао Девин доласком на чело Ројал Корта, а коју су усвајали и нови уметнички директори и друга позоришта. Две студије британског критичара Алекса Сирза¹²³,

¹²³ Алекс Сирз је британски позоришни критичар, новинар, сарадник и предавач на Роуз Бруфорд Колеџу (*Rose Bruford College*), једном од водећих факултета драмских уметности у Лондону. Написао је, поред неколико значајних студија из области савремене драме и позоришта као што су *Позориште Мартина Кримпа* (*The Theatre of Martin Crimp*; 2006) и *Дон Озборн: Осврни се у гневу* (*John Osborne's Look Back in Anger*, 2008) и три кључне студије за дефинисање драмског сензибилитета деведесетих година (*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, 2001; *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, 2011; *Modern British Playwriting: The 1990s*, 2012). Као значајном познаваоцу савремене драме и позоришта поверене су му улоге уредника и приређивача збирке британских драма 21. века (*The Methuen Drama Book of 21st Century British Plays*, 2010) и коуредника приручника о савременим британским драмске ауторима (*The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, 2011). Поред тога, Сирз је аутор и неколико интернет страница (<http://www.inyerface-theatre.com/intro.html>) и блогова (<http://www.sierz.co.uk/>) који се баве историјом британског позоришта и промовисањем савремених комада и аутора, а затим и коуредник онлајн аудио платформе (<http://www.theatrevoice.com/>) која садржи интервјуе са драмским писцима, редитељима, глумцима и дизајнерима укљученим у некадашње и актуелне позоришне продукције.

поред могућих интерпретативних оквира, су далеко највише термилошки допринеле критичком сагледавању овог периода британске драме.

3.2.1. Одлике новог писања и нових драмских текстова

У првој декади новог миленијума продукција нових текстова за британско позориште је удвостручена у односу на последњу декаду двадесетог века (Сирз 2011: 1). Поред израженог интересовања за нове комаде томе су допринели и бројни програми владе¹²⁴ за развој и одрживост културе писања и извођења у Великој Британији. Растући тренд у продукцији нових текстова на прелазу два века и критичка дистанца у односу на сензибилитет средином деведесетих година су омогућили корпус драмских, теоријских и критичких текстова за дефинисање појмова ново писање и нова британска драма.

У својој студији *Реконструисање*¹²⁵ *нације: савремено британско позориште (Rewriting the Nation: British Theatre Today)* из 2011. године, Сирз посебно сагледава идеју новог писања кроз процват нових текстова прве декаде новог миленијума, њихов квалитет и позоришну уметност као свеукупан процес сценског адаптирања текста којем доприносе поред аутора и редитељ, глумци, дизајнери и структура публике (раса, класа, род и узраст) и њихове реакције. Иако се Сирзова студија превасходно бави драмским текстовима насталим након 2000. године, аутор у прва два поглавља даје преглед одлика новог писања и контекст свеукупног развоја те идеје. Сирз (ибид: 5) пре свега истиче да ће студија узимати у обзир само суштински нове текстове (New Writing Pure) који су тешки, али истовремено забавни и поучни, обично се баве неком горућом темом и представљају изазов и по питању форме и садржаја за разлику од

¹²⁴ Са доласком Нових лабуриста на власт 1997. године спроводи се низ мера и програма како би се остварио долазак нове Британије коју су најавили. Финансијска подршка је посебно усмерена ка институцијама културе које би, према новом програму, требало да се баве социјалном политиком и допринесу дефинисању и очувању идентитета и културе, па је на тај начин и позориштима широм Енглеске омогућено да се у већој мери посвете новим текстовима (Сирз 2011: 2).

¹²⁵ Насловом студије Сирз указује да проучавању савременог британског позоришта приступа са аспекта преиспитивања британског и енглеског идентитета које посебно уочава као доминантну нит у текстовима после 2000. године. Како наводи у „Уводу“ (2011: 1) студије, аутори својим писањем саопштавају своја различита и особена виђења појмова британско и енглеско и на тај начин истовремено поново исписују, конструишу и преиспитују те појмове.

„лаганијих“ верзија нових текстова (New Writing Lite). Развој новине, коју смо представили на примеру аутора и текстова извођених у Ројал Корту, Сирз (ибид: 17-19) своди на следеће тематске и стилске одлике и то према декадама: од средине педесетих до средине шездесетих се уочава оснаживање радничке класе на сцени кроз изразит натуралистички стил који поједини теоретичари називају „реализам радничке класе“ или „енглески реализам“; следећу генерацију су обележила нешто агресивнија политичка питања, током осамдесетих се околности мењају са ауторима који су женским, црначким и хомосексуалним перспективама постављали питања о разлици и идентитету, док деведесете одражавају кризу маскулинитета. Са сваким новим таласом се мењао и позоришни језик и ново писање представља текстове британских драмских писаца млађих генерација који су се узастопно појављивали у таласима након 8. маја 1956. године.¹²⁶

Синтагма „ново писање“ се уопштено односи на књижевно дело или текст и одређени стил и начин писања и процењује се у односу на сам текст, али и писца. Придевом који ближе одређује именицу писање, књижевно дело и стил се обухвата све што се тиче новог, савременог, актуелног, тек откривеног, измењеног, ажурираног, обновљеног, оригиналног, ревитализованог, иновативног, револуционарног, пионирског, младог, свежег и другачијег од досадашњег, модерног и популарног. „Ново“ се такође дефинише и као различито у односу на остатак репертоара – истински ново дело ће бити другачије за публику али и за редитеље, сценске дизајнере и глумце (ибид: 16). Придев у односу на самог аутора најчешће упућује на прво појављивање, почетника и почетно искуство, затим на оне који утиру пут и који у нечему предњаче и на зачетнике нечег новог, али исто тако и на оне склоне експериментисању и поступку онеобичавања. „Младост“ готово увек прати појам новог писања (ибид: 47). Како су таквом младоцентричном схватању новог писања упућиване бројне критике, Сирз посвећује читав пасус низу питања, која су прави изазов за даље проучавање, у вези са релацијом младост-новина. Ако се каже да је ново писање продукт младог писца онда се обавезно намеће проблем утврђивања границе када неко престаје да буде млад. Исто тако постоје и млади аутори који производе текстове са овешталим језиком и општим местима. Поред тога постоји читав низ аутора који своју каријеру нису почели са позоришном праксом. Патрик Марбер (Patrick Marber) је рецимо добар пример за разматрање овог питања јер своју каријеру започиње на телевизији пре него што ће се

¹²⁶ New Writing A-Z <http://www.inyerfacetheatre.com/az.html>; приступљено 16.04.2011.

упустити у постављање и писање драма, тако да у том смислу није био ни нарочито млад нити потпуно непознат јавности.¹²⁷ Из овога се јасно види да ново писање није условљено годинама аутора већ се пре свега процењује на основу упечатљивог и оригиналног текстуалног израза (ибид). У прилог тој чињеници говори присуство Марка Рејвенхила и Мартина Кримпа, а посебно Керол Черчил која не престаје да буде изазов за критичаре, публику и редитеље. На основу наведених примера постаје јасније да се у контексту британског позоришта не говори толико о драми у традиционалном смислу, већ о пракси активног писања из којег се кристално издвајају препознатљив глас и визија. Такође, сам термин ново писање даје предност књижевним аспектима позоришног стварања, али то више није оно старо реторичко, литерарно и интелектуално британско писање већ изразито театрално (ибид: 51). У том смислу га треба одвојити од других форми које се јављају у британском позоришту као што су физичко и вербатим позориште, сценске адаптације романа и филмова, мјузикли и историјске драме. Као сигурне показатеље да је у питању ново писање Сирз наводи јединственост, упечатљивост стила и речника/жаргона који одражавају савременост и актуелна питања на сиров и директан начин, експерименталну структуру и способност да се подривају очекивања публике и подстичу полемике. Британско позориште и нови текстови одражавају спој изразито натуралистичког стила и експерименталне форме. Натуралистички стил подразумева везу са свакидашњим светом и актуелним темама обојеним специфичном културом из које израста, а која према Сирзу (ибид: 59) подразумева бруталну отвореност и сирову непосредност, па отуда натуралистичко у британском контексту постаје „прљави реализам“.

И у другим земљама постоје нови аутори и нови текстови, упоредо са старим, али они немају посебан статус нити представљају специфичан феномен као што је случај са Великом Британијом (ибид: 16). Данас у Великој Британији готово сва позоришта, почев од великих, субвенционисаних до малих, су отворена за нове текстове. Посебне сцене се додељују таквим позориштима, постоје радионице и лабораторије за усавршавање новог писања, фестивали новог писања, конференције, симпозијуми, дискусије и платформе посвећени новом писању. Иако се данас Ројал Корт најчешће узима за место препорода новог писања, развоју те идеје током педесетих је допринело и позориште *Ројал Стратфорд Ист* које је предводила Џоан Литлвуд (Joan Littlewood). Поред Ројал Корта, Сирз (ибид: 28) убраја и позоришта Буш

¹²⁷ New Writing A-Z <http://www.inyerfacetheatre.com/az.html>; приступљено 16.04.2011.

(Bush), Хемпстед (Hampstead) и Сохо (Soho) у Лондону, единбуршки Траверс и Лајв позориште (Live theatre) из Њукасла, док Дромгул (2002: 215) посебно издваја позориште Буш и мања фринц места, такозвана паб позоришта (The Old Red Lion, Loose Exchange) и фринц фестивале у оквиру којих почињу Рејвенхил и Кејнова, али превасходно сматра да најизразитију одлику новог писања у периоду врхунца (деведесетих година) чини његова демократија и недостатак центра, заправо неизвесност места одакле ће искрснути.

3.2.2. Нова британска драма

На интернет страници¹²⁸ која је осмишљена као допуна првој Сирзовој студији из 2001, која се бави трендовима и феноменима британског позоришта деведесетих година (*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*)¹²⁹, аутор истиче да се у том периоду одиграла револуција у британском театру када *нестају политички коректне драме, бледуњаве имитације европског редитељског позоришта, и драме које су говориле о стању нације*¹³⁰. Та револуција је опет уско везана за Ројал Корт и друга мања позоришта која су тежила постављању нових текстова, за разлику од позоришта одгајаних на богатој енглеској традиционалној линији која су, препознавши значај иновативности, балансирала између експеримента и традиционалног приступа. Оно што Сирз заправо жели да истакне јесте да је револуционарни сензибилитет деведесетих година у великој мери потиснуо дотадашње трендове у други план, преокренуо и освежио принципе писања нових комада, наметнуо другачији сензибилитет, и оно што је најбитније, променио уметничку уређивачку политику у којој се изнова препознају снага театра и улога драмског писца.

Аутори и драме ранијих периода се са критичког и теоријског становиштва углавном групишу према историјским периодима, попут античке драме,

¹²⁸ Веб-сајт који је креирао Алекс Сирз као онлајн базу података о кључним терминима, ауторима и представама везаним за нов драмски сензибилитет у циљу објашњавања комплексних друштвених и позоришних околности које су утицале на његово формирање.

¹²⁹ Превод наслова студије ћемо навести након што будемо размотрили значење речи *in-ye-face*.

¹³⁰ “Out went all those boring politically correct plays with tiny casts portraying self-pitying victims; overthrown were all those pale imitations of European directors’ theatre; brushed aside were all those shreds of self-regarding physical theatre and long-winded, baggy state-of-the-nation plays.” <http://www.inyerface-theatre.com/intro.html>; преузето 15.04. 2010

средњовековне драме, затим по владарима који су обележили одређени период, као елизабетинска и јакобинска¹³¹ драма, а тек након тога се у теорију уводе правци као што су неокласицизам, романтизам, реализам и натурализам. Могли бисмо рећи да се, управо ту на прекретници два века, завршава оваква врста драмске периодизације. У 20. веку проналазимо пре сензибилитете који су чинили делове авангардног покрета: надреализам, дадаизам, Артоово позориште суровости, епско позориште, театар апсурда. Далеко брже смењивање сензибилитета и њихово преплитање је оно што води ка еклектичном театру на прелазу два миленијума. Нова генерација драмских текстова током деведестих година указује на читав спектар садржајних и формалних разноликости, али такође поседује једну доминантну заједничку нит коју ће Сирз препознати, а затим анализирати кроз употребу једног жаргонског појма који ће опет, са друге стране, обухватати низ сложених позоришних феномена. Сирз наводи да је његова књига прва која је студиозно приступила анализи ове контроверзне, креативне и иновативне групе аутора како би показала да њихове драме не представљају само скупину шок тактика већ доследну критику модерног друштва која је фокусирана на проблеме насиља, на преиспитивање маскулинитета и постфеминизма и на мане потрошачког друштва. Аутор се позабавио млађом генерацијом драмских писаца који су се појавили и створили већи број дела у „најузбудљивијој декади нових драмских текстова још од времена Озборнове драме *Осврни се у гневу*“ (Сирз 2001: xi) као што је то учинио Еслин грађењем естетике театра апсурда шездесетих година. Студија се појављује у тренутку када читав нови сензибилитет почиње да слаби и стога се сматра почетком критичког сагледавања успостављених категоризација и ревалоризације читавог сензибилитета.

Нови драмски сензибилитет се, поред изразите необичности поступка, експерименталног карактера и великог удела индивидуалног процеса обликовања, у великој мери ослања на традицију британске али и европске друштвено ангажоване драме аутора као што су Озборн, Бонд, Бекет, Брехт, Пинтер, Баркер и многи други. По мишљењу Сирза, нова драматургија рефлектује сензибилитет како британске драмске уметности тако и актуелних друштвено-политичких и културних догађања, која се заснивају на шок тактикама, проблему физичког, вербалног и психичког насиља, па је стога карактеришу различити и нови наративи, и новоизграђене форме и структуре на

¹³¹ Назив се употребљава за драмска дела која су настала у току владавине енглеског краља Џејмса I (1603–1625).

основу чега настаје и посве нов начин извођења путем којег се успоставља нова релација између аутора, текста и редитеља, а затим и читаоца/публике.

Доминантну и свепрожимајућу нит нове драматургије Сирз је обележио придевом *in-yer-face*. У *Новом Оксфордском речнику енглеског језика (New Oxford English Dictionary)* из 1998. године се наводи да израз означава нешто што је „отворено агресивно или провокативно, што је немогуће игнорисати или избећи“¹³² (Сирз 2001: 4). У речнику се такође наводи да израз потиче из америчког спортског јурнализма седамдесетих година када се употребљавао као узвик да значи презир или ругање или као придев да би се означило нешто одважно, агресивно, провокативно и дрско.¹³³ Сирз сматра да нов сензибилитет драмске уметности управо одражава наведена значења термина и стога га примењује да значи дела млађе генерације британских и америчких аутора која имају за циљ преиспитивање табуа, конвенционалних ставова и норми у свету у којем се традиционалне основе моралног доводе у питање. Како свака „табу-тема представља средство заштите од могућих ‘загађења’“ (Сирз 2001: 7), то јест механизам који одстрањује „аномалије“ и „девијантне елементе“ из друштвеног система и тиме јасно дефинише границу између дозвољених и забрањених друштвених пракси, овакве драме се сматрају застрашујућим, узнемиравајућим и неподношљивим, олако постају мета контроверзних расправа и због тога наилазе на најоштрију критику и осуду публике и појединих критичара. У контексту нове драматургије термином би се тако означила, објашњава Сирз (2001: 4), свака драма која „шчепа гледаоца и тресе га док не схвати поруку“¹³⁴. Занимљиво је да је на веома сличан начин Џон Елсом (John Elsom) описао драму *Топ девојке* након премијерног извођења с тим што је уместо гледаоца сматрао да је ова драма шчепала, ухватила се у коштац са датим тренутком и добро га протресла¹³⁵ (Нејсмит 1991: xxiv). У питању је, дакле, сваки драмски поступак који омогућава директно приказивање и сагледавање одређене ситуације, проблема и праксе који припадају међупростору хаоса и реда и третирају најинтимнија подручја и

¹³² “blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid”

¹³³ Oxford English Dictionary <http://www.oed.com/>

¹³⁴ “The widest definition of in-yer-face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message.”

¹³⁵ Следећи приказ је цитиран у уводу драме *Топ девојке* (Нејсмит 1991: xxiv): „It is splendid to see the Royal Court back in its old form presenting virile plays on topical subjects, seizing our times by the scruff of the neck and shaking out the cant.” Упоредити са Сирзовом дефиницијом која је претходно цитирана.

ирационалне страхове субјекта, те тиме окупирају и залазе у приватни, индивидуални простор читаоца/посматрача/учесника и наговештавају прекорачење граница које се сматрају нормалним, прихватљивим и општеважећим. Нова драматургија путем иновативних драмских и сценских средстава, динамичног драмског језика и интерактивним односом са публиком експлицитно захтева од гледаоца да се суочи са идејама које неретко доводе у питање сврховитост сваке друштвене праксе – на друштвено-политичком, класном, расном и родном нивоу, дубоко задирући у интимне и емотивне сфере на нивоу појединца како би испитале и деконструисале основе правилног друштвеног функционисања.

Текстови новог сензибилитета се углавном сматрају шокантним због тенденције да превазилазе границе дозвољеног па чак и крајности у начину изражавања и обликовања сценског приказа. Шок тактике се тако могу односити на тон, структуру, садржај и смелост приликом експериментисања. Публику такође најчешће узнемирава потпуна емотивна огољеност, сировост и оштро преиспитивање моралних поставки јер њихови аутори нису заинтересовани толико за спекулативно позориште већ за стимулативно које ће дозволити гледаоцима да осете екстремне емоције изражене на сцени.¹³⁶ Сирз (2001: 4) наводи да је то такође позориште сензација које стимулише и изоштрава сва чула, открива осетљивост на одређене теме, буди из летаргије и побуђује интересовање. Пошто сам придев којим Сирз описује нову драматургију може означавати и екстремно директан чин који се употребљава *са намером да шокира и узнемири*, аутор предлаже и термин *искуствени театар* како би избегао тенденцију олаког етикетирања овог драмског правца као новог нихилизма или брутализма. Сирз (2001: 18) наводи и да је Брук у уводу за драму Петера Вајса *Мара/Сад* наговестио долазак искуственог, а дефинисао провокативан театар:

целокупна драма је осмишљена да гледаоцу зада ударац у вилицу, затим да га полије леденом водом, затим да га натера да интелектуално процени шта му се догодило, а онда да га шутне у јаја, па да га поново призове свести.¹³⁷

¹³⁶ What is in-er-face theatre? <http://www.inerfacetheatre.com/what.html>; приступљено 21.01.2009.

¹³⁷ “Starting with its title, everything about this play is designed to crack the spectator on the jaw, then douse him with ice-cold water, then force him to assess intelligently what has happened to him, then give him a kick in the balls, then bring him back to his senses again.” <http://www.inerfacetheatre.com/soundbites.html>; приступљено 7.7.2013.

Иако Брук овде има на уму публику у целини, а ефекте набраја у фигуративном смислу, Сирз се с правом пита шта је са женским делом публике. Још један од аутора који брани своју неумереност у залагању за позориште катастрофе (*Theatre of Catastrophe*) је Хауард Баркер са својим драмама и текстом *Аргументи за једно позориште* (*Arguments for a Theatre*). Позориште је од Шоове суштине ибзенизма и пуцања у публику, преко Артоа и Брука, па све до „енглеског реализма“ и Хауарда Баркера било заокупљено идејом да испровоцира и уздрма публику.

Упркос Сирзовим тежњама да избегне негативне конотације, теорија и критика су на различите начине покушавале да опишу нов драмски сензибилитет па се најчешће срећу епитети као што су „нови брутализам“, „необрутализам“, „нови нихилисти“, „неојакобинска драма“, „позориште крви и сперме“ (на немачком говорном подручју), чак „театар урбане досаде“ (*Theatre of Urban Ennui*) како га је окарактерисао Бенедикт Најтингел, а карактеристике сензибилитета се врло често доводе у везу и са Артоовом теоријом позоришта суровости. Годину дана након објављивања студије, Сирз (2002: 18) разматра понуђене опције и наводи да термин „неојакобинска драма“ преваходно истиче везу са традицијом, „нови брутализам“ ставља акценат само на бруталност и насиље, док Најтингелов предлог није адекватан јер се ликови у драмама не досађују, већ покушавају да наставе са својим животима. Из тих разлога сматра да термин за који се он одлучио много прецизније описује драму деведесетих година него када су у питању друге кованице. Сирз (ибид) наводи и следеће разлоге због којих је његов термин подеснији: он пре свега указује на прекид са прошлосту, описује глас и израз нове драме, истиче дух времена приказан у драмама деведесетих (потребно је нагласити да Сирз чак користи колоквијални, нестандардни облик *yer* придевске заменице *your*) и добро описује однос публике и извођења. А томе свакако треба додати и чињеницу коју истиче у студији (2001: 30) да се окрутност, којом се позориште одувек бави, никада пре овог сензибилитета није чинила тако уобичајеном што израз за који се определио и сугерише. Узимајући у обзир жаргонску природу придева на енглеском језику, а затим и његову комплексност у смислу способности сажимања више одредница овог сензибилитета, јако је тешко пронаћи еквивалентну и одговарајућу одредницу у српском језику која ће на исти начин обухватити одлике ове драматургије. У *Позоришном речнику* (2013: 59), који је приредио Милован Здравковић, израз је преведен као „драматургија директног говора“, а сам драмски сензибилитет описан као „директно ‘запљускивање’ публике жестоким садржајем“. Док опис одражава суштину сензибилитета, „драматургија директног

говора“ не одражава прецизно природу феномена, иако под њом аутор подразумева директно и конфротирајуће саопштавање садржаја, а да не говоримо о могућим забунама које термин може изазвати због различитих употреба на српском језику. Сирз сматра да израз на енглеском не би требало преводити на друге језике већ га оставити у изворном облику (евентуално транскрибовати) јер је у питању специфичан британски феномен.¹³⁸ Еквивалентни изрази на српском језику који подједнако указују на конфротирајући и провокативан чин би били „без длаке на језику“ и „песницом у чело“. Пошто се нов драмски сензибилитет издваја као засебна целина из ширег тока новог писања, па чак и Сирз наводи да се у његовом случају треба служити великим словом (Ново писање – *New Writing*), предлажемо да се задржи назив нова британска драма, што се најчешће и употребљава у српском језику када је реч о овом феномену, који се може додатно описати као „позориште шока, екстрема и изазова“.

3.2.3. Представници нове британске драме

Судећи према томе да ли линија шока, екстрема и изазова код једног аутора представља доминантну нит већине комада или тек местимично интересовање и тренутни тренд, Сирз сразмерно одређује у којој мери ће одређеним ауторима и драмама посветити места у својој првој студији за коју предлажемо следећи превод *Театар шока, екстрема и изазова: нова британска драма*. Велику тројку, како их назива Алекс Сирз, чине следећи аутори Сара Кејн, Марк Рејвенхил, Ентони Нилсон (Anthony Neilson) и стога њима посвећује засебна поглавља, док у другим поглављима по тематским целинама обрађује по једну или више драма следећих аутора: Филип Ридли (Philip Ridley), Филис Неги, Трејси Летс (Tracy Letts), Хари Гибсон (Harry Gibson), Наоми Валас (Naomi Wallace), Џез Батерворт, Сајмон Блок (Simon Block), Дејвид Елдриџ (David Eldridge), Ник Гросо, Патрик Марбер, Че Вокер (Che Walker), Ричард Зајдлиц (Richard Zajdlic), Џо Пенхол, Џуди Аптон, Мартин Макдона и Ребека Причард.

Сари Кејн, Рејвенхилу и Нилсону Сирз (2001: xiii) приписује све заслуге у преображавању позоришног језика јер су га учинили директнијим, сировим и експлицитним као и у померању граница искуственог театра чинећи га агресивније

¹³⁸ Интервју са Алексом Сирзом обављен 23. новембра 2011. године.

упереним ка публици како би је натерали да осећа и реагује. На интернет страници¹³⁹ посвећеној новој драматургији Сирз посебно хронолошки издваја десет драма поменутих аутора које су кључне за формирање сензибилитета, а на основу места где су премијерно изведене можемо закључити која су још позоришта учествовала у промовисању нових текстова. На првом месту је Ридлијева прва драма *Пичфорк Дизни* (*The Pitchfork Disney*) премијерно изведена у Бушу 2. јануара 1992. За Ридлија је визуелна страна драме одувек носила велику важност и аутор је сматра покретачем емоција (Сирз 2001: 43) јер може пренети значења која се не могу исказати речима па се отуда у овој драми јављају живописне, готово експресионистичке, слике ликова који живе на бисквитима и чоколадама, изненадно старе, прождиру бубашвабе и змије, а кроз своје ноћне море показују страхове од суочавања са реалношћу. Сматра се да је ова драма извршила велики утицај на касније ауторе нарочито када су у питању драме коју чине искључиво мушки ликови. Затим наводи Нилсонову драму *Пенетратор* (*Penetrator*), премијерно изведену у Единбуршком Траверсу 12. августа 1993. и драму Филис Неги *Пољубац лептира* (*Butterfly Kiss*) изведену у лондонском позоришту Алмеида 7. априла 1994. Филис Неги истиче да је фасцинирана природом насиља и оним што починоце чини битно другачијим од оних који не могу починити злочин (Сирз 2001: 50). Кључним моментом за препознавање нове екстремне драмске линије се сматра премијерно извођење драме *Разнесени Саре Кејн* у Ројал Корту 12. јануара 1995. Драма је експлицитним сценама сексуалног насиља и канибализма, неотесаним језиком и сировим емоцијама уздрмала све медије и критичаре и показала да позориште може поново бити провокативно и контроверзно. Свега неколико сати након тог извођења завладала је морална паника међу критичарима, а Ројал Корт су опседали новинари, репортери и узнемирени и знатижељни грађани. Дејвид Грег је рецимо један од аутора којима Сирз не посвећује пажњу у студији, али наводи његову драму *Архитекта* (*The Architect*) која је изведена у Траверсу 23. фебруара 1996. као једну од значајних за развој сензибилитета. Рејвенхилова драма *Шопинг енд факинг* је превасходно привукла велику пажњу својим провокативним насловом, а након премијерног извођења 26. септембра и својим контроверзним приступом потрошачком друштву и отуђености у урбаним срединама. Секс и потрошња, упарени у наслову и нераздовојиви у трансакцијама међу ликовима, према мишљењу Стафорда Кларка добро

¹³⁹ A great decade for new writing: <http://www.inyerfacetheatre.com/hits.html>; приступљено 21.01.2009.

представљају уверења и етос те генерације (Литл, Меклофлин 2007: 353), а према Ијану Риксону чак одражавају гнев и протест које је тачеризам са успехом гушио (ибид: 355). Марберова драма *Ближе (Closer)*¹⁴⁰, изведена на једној од мањих сцена Националног позоришта 22. маја 1997, није богата секвенцама насиља, али кроз паралелне, испреплетане и фрагментарне приче слика паничну потрагу за блискошћу у интимним односима. *Девојачка Банда (Yard Gal)* Ребеке Причард, изведена у Ројал Корту 7. маја 1998, као што наслов и говори се бави друштвеним коренима насиља у типично женском тинејџерском окружењу, док се драма *Догађај са стилем (Real Classy Affair)* Ника Гросоа, изведена у Ројал Корту 14. октобра 1998, бави момачким мачо понашањем. Хронолошки на последње, десето место долази Пенхолова драма *Плаво/наранџасто (Blue/Orange)*, изведена на малој сцени Националног позоришта 7. априла 2000, којом на линији своје прве драме *Извесни гласови* наставља са испитивањем параноидне шизофреније, психијатријских институција и културолошких критеријума за процењивање болести.

Битну улогу за промовисање новог сензибилитета су такође одиграли огранак Националног позоришта под називом Национални студио (National Studio) који је од оснивања 1984. године управио тежње овог позоришта ка експериментисању, затим Фестивал нове драме у Лондону (London new Play Festival) основан 1989. године, а посебно позориште Пејнз Плау (Paines Plough) основано 1974. које је предводила Вики Федерстон (Vicky Featherstone) и током деведесетих блиско сарађивала са Рејвенхилом и Саром Кејн. Поред до сада навођених позоришта која се налазе углавном у Лондону и другим већим градовима Сирз истиче да нови драмски сензибилитет није карактеристичан само за метрополу већ се његов развој уочава и у Манчестеру, Бирмингему и Болтону. Такође, овај феномен није искључиво ни британски ни енглески. Многи амерички аутори, попут Филипс Неги, Трејси Летса и Наоми Валас, затим шкотски аутори Дејвид Грег и Дејвид Хероуер (David Harrower) и ирски аутор Енда Волш (Enda Walsh) су значајно доприносили новом сензибилитету. Иако превасходно припада групи аутора који су зачели нови драмски талас, Мартину Макдони, енглеском писцу ирског порекла који на Синговој линији представља клаустрофобична ирска домаћинства и ирски менталитет са хумористичним нотама, Сирз не посвећује толико пажње пошто сматра да се у његовим делима тек назире једна суптилна нит театра шока и екстрема. Међутим, Макдонина најекстремнија и у

¹⁴⁰ По драми је снимљен истоимени филм 2004. године.

извесном смислу драма веома узнемиравајућег садржаја под називом *Јастучко*¹⁴¹ (*The Pillowman*) из 2003. је написана две године након објављивања Сирзове студије када је већ читав сензибилитет у опадању. Секвенце стварности и фантазије или фикције са елементима суровости и насиља се поклапају чинећи ово дело фантазмагоричном критиком тоталитарне државе, читавог друштвеног система и васпитања у оквиру породице. По тону и теми ова драма је веома слична Брентоновом скечу из 1969. под називом *Образовање Скиннија Спјуа* (*The Education of Skinny Spew*), а по вербалном насиљу, карактеризацији и одабиру ликова спада у драме фрустрираног маскулинитета. Међу наведеним позориштима посебно место заузима и Буш, паб позориште у западном Лондону, које је на челу са Домиником Дромгулом од 1990. до 1996. године развило еклектичан програм постављајући по десет нових драма у просеку на годишњем нивоу (Сирз 2001: 37). Кључним извођењима која су проистекла из Буша се сматрају *Трејнспотинг* (*Trainspotting*), Летсова драма *Убица Џо* (*Killer Joe*), драма Ричарда Зајдлица *Пси лају* (*Dogs Barking*) и *Дивна ствар* (*Beautiful Thing*) Џонатана Харвија (Jonathan Harvey). Роман Ирвина Велша, познатији по филмској верзији из 1993, је пре снимања филма Хари Гибсон адаптирао за единбуршки Траверс. Велшов роман приказује живот супкултуре старог пристаништа у Единбургу. Као што је Ентони Барџис предвидео својим „футуристичким“ романом *Паклена поморанца* из 1962. године, животним стилем млађих генерација у роману доминирају конзумирање дроге, бескорисност, фантазија, силазак у пакао, пустош, разарање и насиље. Љубитељи *Трејнспотинга* су истицали младалачки дух романа као и то да истински осликава живот и показује да људи конзумирају дрогу како би избегли ужас и досаду исправног и општеприхваћеног начина живота (Сирз 2001: 62). Многи критичари су сматрали да ће *Трејнспотинг* произвести исте контраефекте који су обликовали генерације након Кјубрикове верзије *Паклене поморанце* или Тарантинових *Петпарачких прича*. Таква дела увек претпостављају питање слободе избора између различитих перспектива моралног и неморалног. Гибсон истиче да је био свестан чињенице да *Трејнспотинг* може учинити прљавштину и шљам гламурозним (Сирз 2001: 61), али исто тако у роману, сценском приказу и филму треба препознати да је хероин метафора за неспособност исказивања емоција и један од начина избегавања

¹⁴¹ Драма је у Србији премијерно изведена у Београдском драмском позоришту 28. јануара 2005. у режији Ање Суше. Исто позориште је 2011. године извело ауторов комад *Усамљени запад* (*The Lonesome West*).

бола (ибид: 63). Поред *Трејнспотинга* 1995. године, сезону у Бушу је отворила и Летсова драма *Убица Џо*¹⁴² која је дошла из Чикага у Траверс театар, однела прву награду на Фринц фестивалу у августу 1994, затим пребачена у Буш, а одмах затим и на Вест Енд. Дромгул (2002: 176) наводи да Летсове драме обилују живописним дебелом мушкарцима са смешним вешом, оружјем, мушким полним органима, благим и еротичним завођењима, компликованим и узбудљивим заплетом, сјајним штосевима, напетом и нерешеном игром и насилним разрешењима. Драма Џонатана Харвија, *Дивна ствар*, представља причу о младићима из радничке класе који откривају своју хомосексуалност и дотиче се кризе маскулинитета па се стога сматра још једним делом које је успешно забележило дух времена. Према мишљењу Дејвида Едгара нов драмски сензибилитет дугује доста тога америчким драмским писцима Тонију Кушнеру (Tony Kushner) чија је драма *Анђели у Америци (Angels in America)* изведена у Националном позоришту 1992. године и Мемету чију је *Олеану* за Ројал Корт режирао Харолд Пинтер 1993.

Сирз је своју студију засновао на интервјуима са писцима, критичким приказима и новинским чланцима, и на својим интерпретацијама. Ауторима свакако даје последњу реч јер су они стручњаци у свету драме, ликова, заплета и значења (2001: xi). Критика представља користан извор информација о начину извођења представе, утисцима и реакцијама публике и критичара, и оригиналном доприносу аутора. У том смислу ће критички прикази у дисертацији послужити за процењивање стваралаштва Саре Кејн као целокупног догађаја. Новински чланци такође дају велики број информација, али им увек треба прилазити са одређеном мером опреза. Интервјуи и чланци су од велике важности за анализу стваралаштва Саре Кејн јер данас једино из тог фрагментарног материјала можемо закључити шта је ауторка мислила о свом раду и позоришту уопште.¹⁴³ Са друге стране, многи њени интервјуи указују на недоследне ставове. Дисертација ће се кроз анализу њених драма, интервјуа, критика и кључних студија позабавити и питањем да ли те недоследности треба приписати развоју у њеном раду или/и различитим интерпретацијама новинара и оних који су је интервјуисали.

¹⁴² По драми је снимљен истоимени филм 2011. године, а затим и 2013. по његовој другој драми из 2007. *Август у округу Осејм (August: Osage County)* која је у Србији премијерно изведена у Атељеу 2012. у марту 2014. године.

¹⁴³ Sources for the study of contemporary theatre by Aleks Sierz
<http://www.inyerfacetheatre.com/archive11.html>; приступљено 24.10.2011.

3.2.4. Тематске и формалне одлике нове британске драме

Како је пракса новог писања све више стицала на важности у критици, медијима и међу самим позоришним практичарима и ауторима, тако би се и најмањи „застој“, дела која нису одисала иновативношћу, све чешће тумачио као криза у драмској и позоришној уметности. Сирз (2001: 36-37) преноси да је ситуација у британским позориштима почетком деведестих година изгледала обесхрабрујуће и да се о томе опширно расправљало у новинским чланцима да је чак Мајкл Билингтон у мају 1991. изјавио да нови драмски текстови више не представљају централно место у британском позоришту. Дејвид Едгар је 1993. године организовао на Универзитету у Бирмингему конференцију чији је назив (“All Passion Spent”) указивао да ће се бавити статусом новог писања у контексту истрошености и недостатка ватрености.¹⁴⁴ Смрт Џона Озборна 24. децембра 1994. је критичарима дала дуго тражени повод да покрену расправу о стању британског позоришта и констатују недостатак гнева, ватрености и иновативности који су обележавали претходне декаде (Сондерс 2002: 1-2). Непуне три недеље након Озборнове смрти премијерно извођење *Разнесених* је вратило позориште у жижу интересовања, омогућило тражени „препород“ и поставило нови драмски сензибилитет на позоришну мапу. Гнев, претња и насиље овога пута ступају на сцену не изостављајући репрезентацију најсуровијих чинова. Сирзова (1996) констатација да је гнев са Озборновом драмом попримио различите конотације које су ишле насупрот конвенционално и круто заснованој идеји британства се може применити и на драму деведесетих година: гнев је указивао на рђаво понашање, скандал, страност, другост, а како је енглеска култура тежила репресији другог тако је и гнев будио слику претње¹⁴⁵ па је самим тим нови сензибилитет покренуо читав низ нових расправа о етичким и естетичким принципима и друштвеним околностима и клими које су га обликовале.

Контроверзним питањима која су постављана у драмама путем садржаја и форме, аутори новог сензибилитета су у великој мери скренули пажњу на преиспитивање британских друштвено-политичких али и глобалних превирања на прелазу осамдесетих у деведесете године. Са једне стране, пад Берлинског зида, излазак Маргарет Тачер са политичке сцене и „крај“ Хладног рата се најчешће истичу

¹⁴⁴ в. Сирз, 1997; као и Report on the Eighth Birmingham Theatre Conference <http://www.inyerfacetheatre.com/archive2.html>; приступљено 27.03.2013.

¹⁴⁵ в. Сирз, 1997; као и Report on the Eighth Birmingham Theatre Conference <http://www.inyerfacetheatre.com/archive2.html>; приступљено 27.03.2013.

као најбитније околности које су показале млађој генерацији да је промена могућа. Али ови аутори су, као што је то Озборн учинио за послератну генерацију, указивали да је у самој идеји промене нешто погрешно спојено. Према Сондерсу (2009: 12) читава нова генерација драмских писаца је обликована путем две опречне силе: глобалним политичким превратима широм света и политичком инерцијом у Великој Британији. Прва околност настаје неочекиваним падом Берлинског зида и постепеним урушавањем других комунистичких режима у Источној Европи. Почетак деведесетих година је обележио и грађански рат у некадашњој Југославији који Сара Кејн истиче као један од катализатора за писање *Разнесених*, али други аутори, ако су и били упознати са дешавањима на Балкану, те околности не наводе као повод за писање драма. Друга околност се тиче тога да је владавина Маргарет Тачер обележила детињство и одрастање ових аутора, а када је 1990. одлучено да је замени Џон Мејдор политичке околности у Великој Британији су углавном остале непромењене (ибид: 13). Изолованост од ширих глобалних превирања и инерција на националном плану су чинили само један део привида одмерене контроле британског друштва. Спољна политика Велике Британије, радикална тржишна економија и имигрантске заједнице су само неке одреднице које су представљале претњу по нарушавање те контроле. Билингтон (Арагаи 2004: 89) контекст настанка новог сензибилитета у потпуности помера на период тачеризма, материјализма и уверења које је владало да је профит мерило вредности. Економске прилике у доба тачеризма су подједнако утицале на стварање новог имица мушкарца и жене, питања етничке припадности и идентитета су непрестано упућивала на борбу Британије са сопственим идентитетом као постколонијалном силом, док су анти-имигрантски ставови навели да се о периоду говори као „новом расизму“. Упоредо са друштвено-политичким приликама, за развој новог сензибилитета се узимају и догађаји који су обележили популарну културу, забаву и спорт и утицали на формирање различитих супкултура. Најкраћи одговор који Сирз (2001: 36) нуди поводом рађања новог сензибилитета јесте да се „ова декада одликовала новим осећајем могућности који је преведен у јединствену позоришну слободу“. Саме почетке сензибилитета не проналази толико у жељи да се промене драмска и позоришна структура и форма, колико у „младим снагама“ које су осетиле велику потребу да прикажу узнемиравајућу верзију истине и то на најнепосреднији могући начин (ибид: 233).

За разлику од драма о стању нације седамдесетих година и феминистичких писаца осамдесетих година, нова британска драма је мање фокусирана на специфична

политичка питања и пропагирање одређене идеје, а више је посвећена политичким реакцијама на личном плану.¹⁴⁶ Долдри је за *Гардијан* 7. септембра 1994. изјавио да су отворено политичке драме током седамдесетих и осамдесетих привремено постале неактивне и да са новим таласом драмских текстова током деведесетих година долази политика појединца – „политика пола и рода, интересовање за насиље и национализам, менталну болест и табу, невиност и зло, случајност и натприродно“¹⁴⁷ (Литл, Меклофлин 2007: 292) што ће бити детаљно представљено кроз анализу стваралаштва Саре Кејн. Из тих разлога се често сматра да су драме овог периода антиполитичке, а њихови аутори неангажовани. Међутим, чињеница да се један велики број драма овог периода бави манама капиталистичког друштва и потрошачке културе – да споменемо две кључне *Шопинг енд факинг* и *Архитекта*, а затим и друге које тек сугеришу девалоризацију – се најчешће наводи као противаргумент мишљењима да су антиполитичке. Млади аутори су могли критички посматрати капитализам, а да нису обавезно морали да пишу такозване драме о стању нације или да критикују маскулинитет, а да не буду догматски феминистичке.

Постоје бројни покушаји да се разноврсни елементи ове драматургије идентификују, опишу и учврсте не би ли се дошло до неког концизнијег облика самог стила. Нов сензибилитет је најлакше препознати на основу комбинације следећих елемената: језик је обично поган и опсцен, ликови говоре о интимним темама за које се сматра да нису доличне за спомињање у друштву, пролазе кроз непријатна емотивна стања и постају насилни, наративи често укључују различите облике злостављања, реплике јасно указују на вербално и психолошко насиље, а физичко насиље се приказује на сцени, као и голотиња, коитус, мастурбација, фелацио, сексуално злостављање, крше се сви табуи и изокреће конвенционална драмска структура.¹⁴⁸ Сви наведени елементи спадају у шок тактике којима се аутори служе како би говорили о горућим питањима, тегобним и комплексним емотивним стањима (Сирз 2001: 5). Шок тактика, у садржајном и формалном облику, поседује исту функцију као и ефекти и технике очућења и онеобичавања код Шкловског и Брехта јер обавезно

¹⁴⁶ Ideology: <http://www.inyerfacetheatre.com/az.html>; приступљено 20.04.2013.

¹⁴⁷ “In its place has grown an interest in what one might call the politics of the individual – the politics of sexuality and gender, a concern with violence and nationalism, mental illness and taboo, innocence and evil coincidence and the supernatural.”

¹⁴⁸ Сирз даје краћи преглед одлика на веб страници посвећеној новој драматургији: “How?” <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>; приступљено 20.02.2009.

ремети уобичајен поглед на свет. Међутим, као што је Брук (1995: 61) раније приметио када су у питању ограничења посвећеног театра, шок тактике могу учинити да гледалац постане отворенији и живљи, а искуство незаборавно, али исто тако могу постати аутоматизоване и пролазне уколико се прекомерно користе и без јасно дефинисане намере. Стога се шок тактика мора тумачити у односу на њену сврху и увек подразумева да се сви учесници – аутор, редитељ, глумци и публика – запитају из ког разлога и на који начин се употребљава. У драмама новог сензибилитета постаје јасно да шок тактике имају за циљ да помере границе у тумачењу класног, расног и родног идентитета доводећи у питање бинарне опозиције природа/култура, људско/животињско, здраво/болесно, чисто/прљаво, нормално/абнормално, добро/зло, истинито/неистинито и живот/уметност. Тарнер (1989: 96) показује да појединци у току спонтаног и непосредног заједништва које се развија у лиминалној фази, без обзира на сву креативност и условну слободу, теже да развију структуру унутар структуре која ће имати заштитну функцију. Тиме јасно указује на немогућност појединаца да се отргне нормираним односима друштвених персона које су ништа друго до игра „нормалног“ по сценарију. Разлике уочене у сценском приказу тако у оку посматрача често представљају претњу по његов референтни систем, а грозоте, насиље и обскеност који прате разлике најчешће изазивају застрашеност, зазирање, гађење и преиспитивање ограничења самоконтроле. Оваквим довођењем публике на линију екстрема нов сензибилитет само донекле успева да оствари идеал Артоовог позоришта јер увек остаје она недореченост и сумња у његова катарзична својства и могућност преображаја публике. Ако ништа друго, реакције публике и критичара могу представљати користан извор информација за анализу варијација у схватањима шта се у одређеној култури сматра прљавим, болесним, природним, исправним и пристојним.

Ако упоредимо драме аутора које Сирз наводи да припадају овој драматургији, можемо приметити да неке од њих поседују све елементе (то су управо драме аутора које Сирз наводи као „велику тројку“), док остале поседују само неке од ових елемената и то у подношљивом облику (нпр. Мартин Макдона, *Лепотица Линејна*). Из тог разлога је Сирз увео и поделу на екстремне (hot) и умерене (cool) верзије овог сензибилитета. Екстремне верзије се служе естетиком екстремизма и обично се изводе у малим позоришним студијима који могу сместити између педесет и двестотине гледалаца (Сирз 2001: 5). Умереније верзије умањују снагу екстремних емоција служећи се бројним средствима дистанцирања као што су већи аудиторијуми, израженији натуралистички стил или израженија традиционална структура (ибид: 6).

Простор који је прилагођаван потребама експерименталних драма и извођењима са буџетским ограничењима је омогућио да естетика екстремизма дође до изражаја у камерној атмосфери. Мале сцене којима се укида безбедна удаљеност гледалаца тако постају још једна битна одлика искуственог театра у којем ће публика бити директније изложена емоцијама, речима и покретима извођача. Структура простора и смањивање удаљености ће такође учинити да стил и структура текста дођу до изражаја, а да насиље, тело, нагост и сексуалност поприме нова значења.

Сирз (2001: 5) сматра да су најуспелије драме оне које испрва заведу публику натуралистичким сценским приказом да би је одмах након тога погодиле експерименталним техникама и интензивним емотивним материјалом. Натуралистички стил у експерименталном позоришту функционише као веома погодна тактика јер је публика навикла да га узима за веродостојну реплику стварности, па отуда део који се изненада намеће натуралистичком миљеу и урушава га изазива далеко већи шок. Натуралистичке конвенције се често повезују са воајеристичком улогом публике јер се сматрало да структура „сцене кутије“ омогућава публици да завири у интиман свет комада кроз прозирност „четвртог зида“. Миочиновић (1993: 25) истиче да је публика у натуралистичком позоришту додатно подвргнута воајеристичкој улози оног момента када са Ибзеновим комадима радња почиње експлицитно да се организује око проблема сексуалности. Таквој пракси која гледаоца ставља у пасиван положај посматрача су се такозване антиилузионистичке праксе жустро супротстављале. Ако је шок тактика једна од препознатљивих карактеристика сензибилитета онда је њена иновативност изграђена на ефектима спајања натуралистичке традиције, суровог позоришта и експерименталног театра. Она пре свега подразумева кршење табуа у јавности, пред мањом публиком чији су чланови свесни не само своје рекације већ имају увид и у рекацију осталих чланова публике (Сирз 2001: 7), а близина извођења воајерску позицију гледаоца преобраћа у саучесника.

Приказивање секса и насиља на сцени је одувек доводило у питање реалистичне технике извођења. Реакције су могле варирати од бурног смеха публике због незграпног и неуверљивог извођења све до оних које су показивале да публика није способна да одвоји сценски приказ од реалног догађаја (као што је случај са приказивањем каменовања бебе у Бондовој драми). Ипак, сексуално насиље је важило за најконтроверзније у јавности – сцена покушаја силовања младог Келта од стране Римљанина у Брентоновој драми *Римљани у Британији* (*The Romans in Britain*) из 1980. године је изазвала моралну панику (ибид: 27). Иако се психичко и вербално, а посебно

физичко насиље на сцени сматрају непримереним и гнусним, драме овог сензибилитета га додатно чине проблематичним тиме што указују на двосмеран однос између жртве и насилника и укидају јасне границе између извршиоца злочина и његовог објекта. Зверска убиства, сакаћења, силовања, инцестуозне везе, мучења и канибализам који су у сценском приказу испраћени до детаља онако како су у тексту приказани су теоретичарима сигнализирани везу са Вебстером, Фордом и Томасом Мидлтоном те су ове драме и почели називати неојакобинским. Крвави детаљи јакобинске драме се приписују Сенекином утицају чија дела су на енглески преведена у раном периоду елизабетинског доба. Шекспирова прва драма *Тит Андроник*, написана како се претпоставља између 1593–1594. године, као трагедија освете прати читав ланац сакаћења и убистава на линији Сенекине драме *Тијест* у који је уметнут и мит о силовању Филомеле према Овидијевим *Метаморфозама*. Поред *Тита Андроника* и јакобинских драма, најчешће се повлаче и паралеле са драмама *Краљ Лир* и *Цар Едип* у којима је свирепост, која се опет не може по интензитету и количини мерити са *Титом Андроником* и јакобинским драмама, укроћена трагичним ритмом радње. Лудило, убиство детета (најчешће сина), убиства повезана са кидањем на комаде (*sparagmos*) и са прождирањем сировог меса који се у виду обрасца уочавају у Еурипидовим *Бакханткињама*, Кот (1974: 194) не види као мит нити некакву легенду, већ као ритуал који се понавља и обележава догађаје који су се истински догодили. Кот кроз анализу античке трагедије омогућава посебан увид у модерно доба и модерну и савремену драму показујући на линији оксфордског хеленисте Ерика Ричардсона Додса да ирационалне силе нису савладане рационалистичко-просветитељским настојањима.

Нови драмски сензибилитет је посебно одражавао интересовање за младоцентричну културу, период адолесценције, мачо понашање, кризу маскулинитета, дисфункционалне породице, неустаљене појединце, проблематичне односе, егзистенцијалну беспомоћност и стрепњу, а посебно их сагледавао кроз моралне оквире на пољу сексуалности и насиља. Ирационална и екстремна емотивна стања која произлазе из таквих оквира, а тичу се наведених тема, и упућују ка публици која за узврат може са једне стране показивати гађење а са друге фасцинацију, се одразило на нов сензибилитет у два вида. Први се односи на увођење још једног појма за означавање овог сензибилитета због природе емоција којима се бави. У питању је термин „бура и олуја“ (*storm and stress*) којим је Стенли Хол додатно описао психолошку категорију адолесценције као бурних телесних, психолошких и

емоционалних промена које настају око четранесте године и трају до двадесет и четврте (Петковић 2014: 97). Бурна стања која се везују за период адолесценције се не морају обавезно и тицати те вршњачке групе већ се могу, као што многи драмски текстови новог сензибилитета и показују, посматрати као основа неразрешених конфликта током формирања и развоја личног идентитета. Други вид се односи на постављање тела у само средиште дискурса пошто се бурна емотивна и психолошка стања више нису могла изразити речима. Писање телом у новој британској драматургији је исто тако последица дугогодишњег неповерења према наративу и речима које су изражавале авангардне праксе. Леман (2006: 37) чак за нове позоришне облике постдрамског театра предлаже и Лиотарову идеју енергичног, агилног позоришта које неће бити позориште значења, већ сила, интензитета и афеката.

Насиље на сцени постаје неподношљиво за публику када је суочава са екстремним болом, понижењем и деградацијом. Леман (ибид: 165) у делу посвећеном болу и катарзи у постдрамском позоришту цитира Шилеров став да су у позоришту још од антике бол, насиље, смрт и осећања страха и сажалења која изазивају представљали извор уживања у трагичким предметима. А затим на основу Ничеовог схватања да су култура и бол утиснути у тело дисциплинским мерама, Леман посматра улогу тела у постдрамском позоришту као својеврсно „памћење бола“ које представља прави изазов да се актуализује и евоцира оно непредстављиво и незамисливо (ибид: 166). Тело од почетка деведесетих година под утицајем феминистичких филозофија Џудит Батлер и Ив Косовски Сеџвик постаје поље преиспитивања универзалних, етноцентричних и есенцијалистичких датости идентитета. У новој британској драми стога голо тело, као честа појава на сцени, може открити људске слабости, лепоту, смртност, еластичност, а може носити и комплексна метафоричка значења моралног разоткривања, огољености илузија и политичке моћи (Сирз 2001: 8). Крајем шездесетих година голо тело се схватало симболом сексуалне револуције, ослобађања од цензуре и разилажења од конвенција. Током деведесетих година оно пак постаје комплексан и проблематичан знак злостављања и доминације (ибид: 31). Без обзира на доминантно и разноврсно присуство тела на сцени Сирз (ибид: 30) ипак уочава да ако се нека драма тицала маскулинитета, онда је најчешће показивала силовање, а ако се бавила сексуалним искуством, обавезно је укључивала фелацио или анални сексуални однос. Упркос владајућим критеријумима лепоте и младости који су се пласирали у медијима, ове драме често третирају естетику ружног, унакаженог и перверзног па се тело провлачи и кроз порнографске садржаје, садо-мазохистичке односе и стриптиз.

Тело у овој драматургији постаје огољено како би се указало да су најинтимније делатности субјекта померене у домен јавних трансакција и постале механичке и обесмишљене под утицајем медија и тржишних принципа (Тасић 2009: 14)¹⁴⁹.

Тематске одлике сензибилитета и статус нових текстова нешто другачије изгледају из перспективе теоретичара женског пола. Критичари су па скоро једногласно драму деведесетих година због естетике екстремизма и сценског насиља окарактерисали као продукт мушке психологије. Са једне стране се уочава тренд у чијем фокусу је типично мушка екипа као што су драме *Моџо*, *Убица Џо*, *Трејнспотинг*, *Бресквице*, *Дилеров избор (Dealer's Choice)* Патрика Марбера, *Наши момци (Our Boys)* Џонатана Гаја Луиса (Jonathan Guy Lewis) и многе друге. Стивенсон и Ленгриц (1997: x) чак сматрају да су наведене драме често изражавале отворену мизогинију. Естон (2010: 5) наводи да је маскулинитет третиран нешто жустрије у драмама Ентони Нилсона, а блаже и нежније представљен у драми Џонатана Харвија *Дивна ствар*. С обзиром на то да се Харвијева драма тиче односа између хомосексуалаца, као што је случај и са Шермановом драмом *Изопачени* или Кушнеровим *Анђелима у Америци* може се учинити да је маскулинитет када су у питању драме о хомосексуалцима представљен на суптилнији начин. Међутим, као што показују Рејвенхилове драме које се такође баве идентитетом хомосексуалаца, хомосексуалност не мора обавезно представљати претњу по маскулинитет и значити нежнију природу односа између мушкараца или наративе о сиду. Са друге стране, аутори као што су Нил Линдон (Neil Lyndon) и Дејвид Томас (David Thomas) су писали и драме у којима су мушкарци представљени као жртве, а феминизам окривљен за њихову нарушену позицију у друштву. Естон (ибид: 3) у исти тип драма убраја и Меметову *Олеану*. Чињеница да је приликом извођења *Олеане* у Лондону преобраћање мушкарца из жртве у насилника поздрављено великим аплаузом не мора обавезно говорити у прилог потребе да се идеја традиционалног маскулинитета потврди јер је у средишту драме и однос насилник-жртва који карактерише динамика обрта. Критичари су све драме које су говориле о насилним, импотентним и сметеним младићима и мушкарцима свели под категорију кризе маскулинитета, а читав сензибилитет деведесетих година окарактерисали као гневне младе мушкарце (ибид:

¹⁴⁹ За однос (потрошачког) друштва и опсесије телесношћу у новој британској драми в. студију Ане Тасић, 2009: Ana Tasić, *Otvorene rane: telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Čigoja štampa.

2). Тимберлејк Вертенбејкер је поводом уочене неуравнотежености између тема и заступљености мушких и женских аутора 1997. године изјавила да су ауторке имале значајну улогу током осамдесетих након чега се јавила потреба за другачијим темама, а с обзиром на то да насиље између мушкараца и хомоеротика нису били довољно истраживани, отуда и већи број дела фокусираних на специфично мушко окружење (в. Литл, Меклофлин 2007: 312; Стивенсон, Ленгриц 1997: xi). Боулз (2008: 3008) уочава разлику између идеје новог мушкарца (New Man) која се развила у доба тачеризма и идеју новог момка (New Lad) која ће заменити претходну и то почетком деведесетих година. Идеја новог мушкарца се развијала под утицајем другог таласа феминизма и попримила је два облика: један је одражавао идеју осетљивог, пажљивог и нежног мушкарца, а други нарцистичког, пасивног и интроспективног мушкарца који живи у метрополама и оптерећен је модним стилем и економским могућностима које чине битан део његовог идентитета. Мачо понашање нових момака почетком деведесетих је пропагирано путем мушких магазина у којима се фокус са утегнутог и нарцистичког померио на лежерније верзије мушкараца које не треба узимати за озбиљно, који прате фудбал, воле жене и који су у бити представљали генерацију момака која није знала како да прерасте у мушкарца већ је пре изводила улогу традиционалног маскулинитета (ибид: 308). Та слика је промовисана и кроз мушке музичке саставе, превасходно Оејзис (Oasis), Блур (Blur) и Палп (Pulp). Проблеми маскулинитета и имица мушкарца донекле замењују питања женског идентитета и постају средиште интересовања медија и поп културе. Као пандан типично мушким бендовима са развојем британског попа током деведесетих година на сцену ступају и идеје агресивне и доминантне жене, агресивног сестринства и гламурозне женствености које се посебно промовишу кроз женски састав Спајсица (Spice Girls). Како су Спајсице за свој прототип навеле лик Маргарет Тачер (Естон 2010: 6) ова идеја није била ништа друго до екстремнија верзија жене коју је Черчилова критиковала у драми *Топ девојке*. Уистину, ауторке неће подлећи тежњама екстремног феминизма и у том смислу чинити део популарне културе, већ ће, као што показују драме Ребеке Причард и Џуди Аптон, наставити да надограђују тезе Черчилове бавећи се идентитетом жене која је растргнута између друштвене реалности и агресивног и нарцистичког индивидуализма (ибид). Иако је њихов допринос сензибилитету веома значајан, углавном се спомињу Сара Кејн и Керол Черчил чије драме су са друге стране маргинализоване тиме што се сврставају у продукте мушке психологије. Међутим, за разлику од драмских текстова мушких аутора, текстови Саре Кејн и Керол Черчил остају увек флуидни, на ободу и више теже

домену квира тако што подривају све фиксиране моделе. Мајкл Билингтон се чак такорећи усудио да на родним основама укаже да постоји читава група аутора који третирају херметичан свет мушкараца, док са друге стране постоји низ ауторки које су кадре да се баве свим могућим темама (ибид: 16). Дrame новог сензибилитета показују фасцинацију аутора поп културом и сажимају дух једног времена, али истовремено нуде и беспштедну критику истих. Леман (2006: 118) као посебну одлику постдрамског позоришта издваја „кул забаву“ (cool fun) и сматра да су аутори и позоришни практичари током деведесетих година били у сталној потрази за формом која ће одразити умртвљен али претерано стимулисан осећај живота. Тако су инспирацију пронашли у медијима, пре свега у телевизијским емисијама и филмовима, па стога често упућују поред традиционалног наслеђа и на рекламе, музику, филмове и друге облике забаве. Истовремено у својим делима бележе резигнацију млађих генерација, умртвљеност и жељу за срећом и интензивним искуствима. Текстови новог британског сензибилитета често проналазе материјал у специфично британским супкултурама као што су панкери, рокери, наркомани, хетеросексуалци и хулигани па се из тих разлога у текстовима среће и све оно што је својствено датој супкултури: од цитирања текстова одређених музичких група, преко употребе жаргонског језика, моде, па све до правила понашања. Позориште свеукупно, а посебно форма, показује распарчавање искуства на мање целине времена и импулса (Леман 2006: 119) како би одразило природу опажаја под дејством масмедија.

Велика већина аутора деведесетих година се бавила проучавањем драмске форме и експериментисањем, а у најиновативније драме спадају *Разнесени Саре Кејн*, *Стрип* Филис Неги, *Девојке из Есекса* Ребеке Причард, *Насртаји на њен живот* Мартина Кримпа и углавном сви текстови Керол Черчил. Сличности ових аутора се уочавају једино у томе што текст често почиње *in medias res*, ликови обично нису унапред и јасно профилисани, узрочно-последични принципи реалистичне драме су замењени нелинеарним и фрагментисаним токовима збивања, потрага за истином је неухватљива и никада коначна и једнострана, заплет је често сведен на низ несувислих констатација, питања и ситуација које су често вођене логиком ритма и слика. Иако британско позориште важи за једно од оних која поштују традицију текстуалног позоришта и аутора смештају у центар збивања, Сирз наводи бројне примере који показују да су текст и сценска пракса неодвојиви. Текст у новој британској драматургији се сматра основом сценског приказа, али сâмо позориште није само књижевна активност и драмски текст у том смислу треба разликовати од

„ауторитативности“ текстова других облика фикције.¹⁵⁰ Под ауторитативношћу Сирз подразумева да се други облици фикције након објављивања сматрају коначним, док се у новој драматургији драмски текстови врло често адаптирају за сценски приказ пре објављивања, тако да аутор себи даје одређену слободу да измени текст у складу са извођењем уколико уочи да је само извођење више расветлило одређене моменте у тексту.

Иако је познато да се текст мења током проба, степен у којем се врше померања зависи од писца до писца. Тако Сирз наводи да се може направити разлика између аутора који писање схватају као самосталан рад (garret writers) и оних који су „позоришни ствараоци“ (‘theatre-makers’).¹⁵¹ У прву групу спадају аутори који углавном предају текст потпуно сређен и не одобравају слободније поступање са њиховим текстом или изостављање одређених сцена, као на пример Мартин Макдона, а најекстермнији пример је Сара Кејн. „Позоришни ствараоци“, са друге стране, теже тимском раду и развоју текста кроз радионице. Примери таквих писаца су Марк Рејвенхил и Ник Гросо, а резултати су обично видљиви у трансформацији текста након премијерног извођења ако аутори уоче неподесан ритам или вишак у репликама.¹⁵² Пошто је свако извођење другачије, оваква пракса која указује на генезу сценског текста, на развој који тече од специфично литерарног израза ка сценском изразу текста, може представљати значајан извор за проучавање драмске и позоришне уметности.

Годину дана након објављивања Сирзове студије, на бристолском Универзитету у септембру 2002. године је организована конференција¹⁵³ посвећена новом драмском сензибилитету са циљем ретроспективног прегледа драмских достигнућа током деведесетих година и процењивања његовог значаја. Сирз је на конференцији истакао да је у том тренутку нов драмски сензибилитет већ постао *passé* – драме аутора попут Саре Кејн, Рејвенхила, Макдоне се данас проучавају на већини универзитетских курсева, а њихов субверзивни и авангардни потенцијал је прерастао у актуелне мејнстрим токове¹⁵⁴. Сирз је такође признао да је обим театра шока, екстрема и изазова

¹⁵⁰ Playtexts <http://www.inyerfacetheatre.com/archive11.html>; приступљено 22.03.2013.

¹⁵¹ Playtexts <http://www.inyerfacetheatre.com/archive11.html>; приступљено 22.03.2013.

¹⁵² Playtexts <http://www.inyerfacetheatre.com/archive11.html>; приступљено 22.03.2013.

¹⁵³ Више информација о конференцији погледати на страници Универзитета <http://info.uwe.ac.uk/news/UWENews/news.aspx?id=258>; приступљено 12.07.2013.

¹⁵⁴ Из извештаја о одржаној конференцији <http://archive.is/W1eVT#selection-649.0-923.39>; приступљено 12.07.2013.

знатно ограничен у његовој студији и сведен искључиво на лондонске позоришне феномене. Током даљег просуђивања појма који је увео у теорију драме, Сирз¹⁵⁵ истиче да театар шока, изазова и екстрема не треба посматрати као било какво етикетирање или категоризацију аутора јер није у питању школа, покрет или било каква организована група, већ искључиво свепрожимајућа нит комада или сензибилитет, што ће често сам Рејвенхил потврђивати у чланцима за *Гардијан*¹⁵⁶. Феномен нове британске драме је био предмет „Једанаестог симпозијума позоришних критичара“ под називом *Нова европска драма: уметност или роба?* одржаног у оквиру Стеријиног позорја од 31. маја до 1. јуна 2003. године. Бројним учесницима из света и региона, међу којима су се нашли и Сирз и Дејвид Едгар, организатори симпозијума су доставили тезе битне за процењивање сензибилитета које су се тичале значаја провокативних тема, функције шок тактика, појма новине, вредности комада, односа сензибилитета према другачијим тенденцијама у савременој драматургији, критичке дистанце неопходне за процењивање сензибилитета, а посебно су се тичале, као што назив симпозијума указује, односа уметничког и комерцијалног, ангажованог и забављачког у новој драматургији (Ћирић, 2005). Симпозијум представља праву дебату на тему нове драматургије у оквиру које су се могли препознати симпатизери нове британске драме, Сирзови истомишљеници који су указивали на специфичности британског феномена, али и чињеницу да су ти комади данас запостављени (Бредли, 2003), преко оних попут Ивана Меденице (2003) који су провокацију истовремено окарактерисали као уметнички пут до истине и уносну робу на уметничком тржишту, све до оних који су, на линији Сање Никчевић и њене студије *Нова европска драма или велика обмана*¹⁵⁷, критиковали тренд насиља успостављен британском драмом и проширен на европску драматургију, а нову драму описали као неангажовану која под

¹⁵⁵ New writing in British theatre today <http://www.theatrevoice.com/audio/new-writing-in-british-theatre-today/>; приступљено 15.09.2011.

¹⁵⁶ в. Рејвенхил, 2006: “The Beauty of Brutality” <http://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage>; приступљено 15.09.2011.

¹⁵⁷ Студија је први пут објављена 2005. године под називом *'Нова европска драма' или велика обмана: како је крајем двадесетог стољећа потреба за писцем искориштена да се европском казалишту наметне један британски тренд насиља*, а друго допуњено издање доживела 2009. под називом *Нова европска драма или велика обмана 2: о наметању драмског тренда у европском казалишту и необичној судбини театролошке књиге*.

изговором савременог уметничког израза нуди бесмислене наративе и разара темељне људске вредности.

Анализа драмског стваралаштва Саре Кејн би у наредним поглављима требало да омогући допуну приказа формалних и тематских одлика нове британске драматургије којом би се кроз поређење са другим ауторима указало и на варијације у приступима садржају и форми. Означивши нове токове као сензибилитет, Сирз пре свега истиче способност нове драматургије да реагује на сложене емотивне и естетичке надражаје који се путем позоришне форме прерађују контроверзним приступом и у том облику враћају публици. Контроверзност тако сама по себи постаје облик перформативног чина који, с обзиром на природу дела Саре Кејн, реакције публике и критичара и околности њеног живота, представља неодвојив део свеукупног стваралаштва ауторке и захтева, као што је то случај и са Артоом, и процес демитификације и демистификације.

4. ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО САРЕ КЕЈН

4.1. Сара Кејн (1971 – 1999)

Живот и рад Саре Кејн су обележени, како се најчешће наводи, подједнако контроверзним и изненадним појављивањем и изласком са сцене британског театра. Целокупан ангажман између два поменуто момента, а нарочито све што им претходи, неретко је предмет нагађања која бесконачним цитирањем воде у правцу мистификације ауторке. Томе посебно доприноси недостатак појединости из њеног приватног живота које понекад и искрсну, али само у назнакама и то без навођења извора, био он поуздан или не. Стога ово поглавље има за циљ да уз консултовање кључних студија, радова и дискусија¹⁵⁸ реконструише и систематизује прегршт контрадикторних података и понуди јасан преглед околности из којих се ауторка развија као драмски писац, редитељ и мислилац културе и позоришта.

Када су у питању информације о раном животу ауторке, оне основне су донекле доступне. Рођена је 3. фебруара 1971. године у Брентвуду (Brentwood), Есекс у источном делу Енглеске. Одраста уз старијег брата Сајмона у побожној еванђелистичкој породици у оближњем селу Келведон Хеч (Kelvedon Hatch). Иако њене драме обилују преиспитивањем религијских доктрина, Сајмон Кејн оспорава тврдње појединих критичара да је религија имала битног удела у њиховом одрастању¹⁵⁹. Док је јавност имала прилике да чује понешто о њеном оцу, Питеру Кејну који је радио као новинар за *Дејли Мирор*, из интервјуа Саре Кејн и његових каснијих изјава након ауторкине смрти, о мајци нема посебних информација осим тога да се посветила чувању деце и породици иако је по образовању такође новинар. Љубав према позоришту Кејнова је развила још у раној младости као члан локалне глумачке

¹⁵⁸ Кључни извори за састављање биографије: студија Г. Сондерса, 2009: *About Kane: the Playwright and the Work*; хронолошки преглед стваралаштва Саре Кејн који је сачинио Алекс Сирз доступан на:

<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract;jsessionid=ED3AE914AB2F29BCB88E84BA1CE3BB9E.journals?fromPage=online&aid=3030580>; и хронолошки преглед на интернет страници Ијана Фишера: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-overview.html>. За све допуне су наведени извори у даљем тексту у фуснотама.

¹⁵⁹ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 10. 01. 2015.

групе¹⁶⁰, а током похађања средње школе у Шенфилду¹⁶¹ се чак опробала као редитељ Ибзенoвих, Чеховљевих и Шекспирових комада¹⁶².

Октобра 1989. године уписује студије драме на Универзитету у Бристолу са намером да се бави глумом. Током студија режира Шекспировог *Магбета*, Бекетову краћу драму *Успаванка (Rockaby)*, драме *Тор девојке* Керол Черчил, *Мала паника* Клер Макинтајер, *Не мичем се, не вриштим, изгубила сам глас (I Don't Move I Don't Scream My Voice Has Gone)* италијанске ауторке и глумице Франке Раме (Franca Rame)¹⁶³, а упоредо са тим почиње да се бави и писањем. Њену посебну пажњу привлаче јакобинске драме Хауарда Баркера са којима се упознала нешто раније играјући у извођењу његове *Победe (Victory)*. Своје прве драмске фрагменте ће, у сарадњи са Винсентом О'Конелом (Vincent O'Connell) у оквиру студентске позоришне групе (*Sore Throats Theatre Company*) Универзитета у Бристолу, представити на Фринц фестивалу у Единбургу две године за редом, августа 1991. и 1992. године.

У октобру 1992. године је, на основу истог монолога изведеног на Фринцу, примљена на магистарске студије из драматургије на Универзитету у Бирмингему. Студијски програм, који је основао драмски писац Дејвид Едгар 1989. године, са циљем усавршавања критичког приступа и истраживања у примени нових драмских форми, се Кејновој првобитно учинио као одговарајући избор јер се поклапао са идејом позоришта и драме коју је желела да заступа. Убрзо се испоставило да је програм изневерио њена очекивања, али је, упркос бројним потешкоћама, успела да приведе крају студије. Иако је важила за најмлађег студента Едгаровог курса, Кејнова се издваја из групе по упадљивом таленту, бескомпромисном ставу у раду и јаком жељом за

¹⁶⁰ Basildon Youth Theatre

¹⁶¹Shenfield Comprehensive: њено име се налази на веб страници школе у оквиру листе познатих личности које су похађале ту школу: <http://www.shenfield.essex.sch.uk/learning/expressive-arts-department/famous-students-.aspx>; приступљено 02. 03. 2013.

¹⁶²Sarah Kane (2001). NTQ Checklist. *New Theatre Quarterly*, 17, pp 285-290: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract;jsessionid=ED3AE914AB2F29BCB88E84BA1CE3BB9E.journals?fromPage=online&aid=3030580>; приступљено 02. 03. 2013.

¹⁶³ Сондерс (2009: 88, 156) објашњава да постоје две верзије наслова драме на енглеском језику коју наводи Кејнова. Чест сарадник Франке Раме је њен супруг Дарио Фо. Поменута драма се под називом *Силованье (The Rape)* налази у издању: Franca Rame and Dario Fo, *A Woman Alone and Other Plays* (London, 1991), а под називом који наводи Кејнова у: Franca Rame and Dario Fo, *Theatre Workshops at the Riverside Studios London* (London, 1983).

суочавањем са извесним проблемима кроз писање.¹⁶⁴ Део програма су чиниле и радионице за драмске писце на којима су се читали и пробно изводили одломци студентских драма у присуству познатих позоришних агената који су процењивали могућност постављања тих комада у позоришту. Одломак прве верзије драме *Разнесени (Blasted)*, који је Кејнова саставила до марта 1993. године, извела је студентска група уз професионалну режију Питера Вин-Вилсона (Peter Wynne-Willson) 3. јула 1993. године у оквиру једне од тих радионица. Извођење је привукло пажњу Мел Кејнон¹⁶⁵ (Mel Kenyon) која након тога постаје агент Саре Кејн. На њен предлог ће Ројал Корт размотрити драму *Разнесени* и организовати пробно читање 29. јануара 1994. У марту исте године Кејнова добија место драматурга¹⁶⁶ у Буш театру у Лондону, али у августу изненада одлучује да напусти ту позицију. Есеј о Сари Кејн Доминика Дромгула (2002: 161-165), тадашњег уметничког директора Буша, поред тога што износи појединости њеног ангажмана у поменутом позоришту представља и редак пример сведочења о личности ауторке. Из есеја видимо да се Кејнова још током основних студија пријављивала за позицију помоћног редитеља у Бушу и да је уместо краћег мотивационог писма саставила есеј на четири стране који говори о будућности британског позоришта, па и света. Током магистарских студија често долази на представе у овом позоришту, али их понекад напушта са изразитим негодовањем и не пропушта прилику да глумцима и редитељима упути критике на рачун постављања комада. Годину дана касније, када се пријавила поново за исти посао, за који и даље није одговарала, одлучили су да отворе место драматурга како би јој пружили прилику. У раду је показала свеобухватно познавање историје позоришта, изузетну интуицију и способност процењивања и невероватно интересовање за нове текстове који су пристизали. Међутим, велика страст за позориштем је код Кејнове често била праћена раздражљивошћу и отвореним сукобима са сарадницима, након чега се сама повукла са позиције драматурга. Одлучује да се врати писању и током јесени саставља неколико верзија филмског сценарија *Скин (Skin)*.

¹⁶⁴ Бејли: Clare Bayley, „A very angry young woman“, *The Independent*, London, January 23, 1995; <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html>; приступљено 15. 07. 2011.

¹⁶⁵ Мел Кејнон ради као водећи агент из области позоришта агенције Casarotto Ramsay & Associates Limited. Заступа велику групу афирмисаних и нових драмских писаца као што су: Бонд, Брентон, Керол Черчил, Дејвид Грег, Филис Неги, Ребека Причард, Марк Рејвенхил и други.

¹⁶⁶ Literary Associate

Почетак 1995. године представља прекретницу у раду Саре Кејн, а у извесном смислу и за даљи развој британског позоришта. Драма *Разнесени* је, у режији Џејмса Макдоналда (James MacDonald), претпремијерно изведена 12. јануара у мањој сали Ројал Корта (Royal Court Theatre Upstairs) која је тада примала 65 гледалаца. Драма би прошла скоро незапажено да није уприличено још једно извођење 18. јануара превасходно за новинаре. Након тог извођења, које је лансирало ватрене реакције медија, ауторка, можда чак и више него драма, постаје мета напада и предмет јавних расправа. Иако се Кејнова трудила да избегне публицитет који се већ отео контроли и тиме предупреди даље нападе, ауторка је ипак одлучила да да интервју новинарки и драмском писцу Клер Бејли за *Индипендент*. Интервју¹⁶⁷, објављен 23. јануара 1995, ауторки додељује епитет најозлоглашенијег британског драмског писца који ће надалеко отежати валоризацију њеног рада и значаја.

У мају 1995. године Кејнова учествује у програму размене који је покренуо Ројал Корт у сарадњи са водећом институцијом за развој нових драмских текстова из Њујорка под називом Нови драмски писци¹⁶⁸. Белешке¹⁶⁹ које је објавила Елана Гринфилд (Elana Greenfield), тадашњи управник уметничког програма у оквиру размене, осим успутне напомене да је у том тренутку радила на новој драми не откривају толико о раду Саре Кејн, али јасно профилишу двадесетчетворогодишњу ауторку пуну ентузијазма у потрази за уметничким редитељем који ће прихватити њене нове радове, са необичним смислом за хумор и опсесијом да упозна Џекија Мејсона. Та жеља ће се Кејновој остварити у току разговора са немачким новинарем у једном њујоршком ресторану где се, стицајем околности, нашао и Џеки Мејсон. Након сусрета Сара Кејн је саставила краћи прилог¹⁷⁰ (*How to Make a Jew Laugh*) који на веома духовит начин даје инструкције како прићи и уз то насмејати најпопуларнијег комичара.

¹⁶⁷ Бејли: Clare Bayley, „A very angry young woman“, *The Independent*, London, January 23, 1995; <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html>; приступљено 15. 07. 2011.

¹⁶⁸ New Dramatists

¹⁶⁹ Доступно на: <http://www.brooklynrail.org/2008/12/theater/kane-in-babel-notes-by-elana-greenfield>; приступљено 10. 07. 2013.

¹⁷⁰ Прилог је, уз белешке Елане Гринфилд, објављен у штампаном издању часописа за уметност, културу и политику *The Brooklyn Rail* и садржи и фотографије сусрета између Саре Кејн и чувеног комичара.

Током лета 1995. године приводи крају сценарио *Скин* по којем је у септембру снимљен једанаестоминутни филм у режији Винсента О'Конела, а већ у октобру приказан на Филмском фестивалу у Лондону. Филм је нешто касније, 17. јуна 1997, емитован и на телевизији, али не у раним вечерњим сатима као што је било предвиђено, већ нешто пре поноћи због експлицитних сцена насиља и расистичке тематике.¹⁷¹ Другу половину 1995. године је посветила зачецима драме *Федрина љубав* (*Phaedra's Love*) коју је поручио Гејт театар (Gate Theatre) у Нотинг Хилу у Лондону а драма је, у аторкиној режији, изведена 15. маја 1996. године. Од августа 1996. до марта 1998. Кејнова ће у позоришту Пејнз Плау у Лондону обављати улогу „писца на плати“¹⁷². Том приликом ће водити групу за пробна читања под називом Дивљи ручак (*Wild Lunch*) у оквиру које ће сарађивати са одабраним писцима млађе генерације. Пробно читање њене драме *Жудња* (*Crave*) је одржано управо у овом позоришту у току поменутог ангажмана ауторке, 21. марта 1997. године.

Бројна гостовања и радионице које је држала широм Европе су допринели да ауторка већ тада стекне велику подршку европске публике, а у Француској и Немачкој чак и статус славне личности. Као изасланици нове британске драме, Сара Кејн и Марк Рејвенхил ће посетити Берлин у фебруару 1997. године у оквиру Међународног програма размене Ројал Корта. *Федрина љубав* је том приликом изведена на сцени Барака у Дојче театру у Берлину¹⁷³ којом је управљао Томас Остермајер чијим каснијим залагањем нова британска драма стиче велику популарност у Немачкој. Те исте године Кејнова први пут добровољно одлази на лечење у болницу Ројал Модсли (*Royal Maudsley*) у Лондону због озбиљног стања депресије, али у октобру се већ добро осећала да би режирала Бихнерову драму *Војцек* у Гејт театру.

Став британских критичара о Сари Кејн се приметно мења 1998. године током које ауторка показује своја достигнућа као писца, редитеља и извођача. Њена трећа по реду драма, *Очишћени* (*Cleansed*), је изведена 30. априла на главној сцени Ројал Корта која је тада, због реновирања зграде, била привремено смештена у позоришту Војводе од Јорка¹⁷⁴. Кејнова је чак, у последња три извођења, преузела улогу Грејс због повреде глумице којој је та улога била додељена. У мају ради са холандским писцима у

¹⁷¹ Доступно на: <http://www.casarotto.co.uk/assets/x/50775.pdf>; приступљено 01. 06. 2011.

¹⁷² *writer-in-residence* – писац ангажован на ограничен временски период у академској институцији са циљем да подели професионално искуство са другима.

¹⁷³ Deutsche Theater Baracke, Berlin

¹⁷⁴ Royal Court Theatre Downstairs at the Duke of York's

Амстердаму уз подршку Британског савета, у јуну посећује Позоришни фестивал Варна у Бугарској¹⁷⁵ у оквиру Међународног програма Ројал Корта за развој драме и учествује у оснивању списатељске групе у Софији, а затим у јулу и августу води радионицу Међународног програма Ројал Корта у Лондону за седамнаест иностраних драмских писаца. Четврта драма *Жудња*, у продукцији позоришта Пејнз Плау, је претпремијерно изведена 4. августа у Челзи центру, а затим одлази у позориште Траверс као део Позоришног фестивала у Единбургу. Њена запажања о позоришту у току Фестивала уобличена у два чланка¹⁷⁶ објавиће престижни *Гардијан* 13. и 20. августа. Након великог успеха у Единбургу представа ће гостовати на малој сцени Ројал Корта (привремено смештеној у театру Амбасадори¹⁷⁷), затим у Ирској, Берлину, Холандији и Данској. У Мاستрихту Кејнова учествује у чак пет извођења у улози лика означеног абецедним словом „С“. Поново као члан програма Ројал Корта за међународни развој драме сарађује са андалузијским писцима у Севиљи у новембру, а истог месеца добија стипендију Уметничке фондације за драмско стваралаштво и на позив Дена Ребелата држи предавање студентима драме на Универзитету Ројал Холовеј¹⁷⁸ у Лондону. За потребе књиге о новим британским драмским ауторима под називом *Театар шока, екстрема и изазова: нова британска драма*, Алекс Сирз ће обавити усмени интервју са Саром Кејн 14. септембра 1998, а након тога у виду преписке 4. и 18. јануара 1999.

Почетком 1999. Године Кејнова је поново доживела озбиљан напад депресије и након неуспешног покушаја самоубиства примљена је у болницу Кингс Колеџ¹⁷⁹ у Лондону, где је 20. фебруара, око два сата иза поноћи, извршила самоубиство. Ауторка је пред крај живота оставила коначне верзије својих пет наведених драма и једног сценарија уз напомену да се само у том облику могу објављивати. Уз то остаје доследна и својој посвећености позоришном идиому и изричито наводи да се комади једино могу постављати у облику позоришне представе. О њеној оставштини и условима извођења брине носилац ауторских права, Сајмон Кејн, који узима активно учешће у дискусијама о њеном раду и поступцима адаптирања текстова за сцену.

¹⁷⁵ „Варненско лето“

¹⁷⁶ “The only thing I remember is...” и “Drama with balls”

¹⁷⁷ The Ambassadors Theatre

¹⁷⁸ Royal Holloway, University of London

¹⁷⁹ King’s College Hospital

Априла 1999. одржан је комеморативни скуп у Ројал Корту, а њена последња драма *Психоза у 4:48 (4.48 Psychosis)* је постхумно изведена 23. јуна 2000. на малој сцени Ројал Корга у режији Џејмса Макдоналда. Извођењу су, поред породице и пријатеља, присуствовали и критичари који су раније оштро осуђивали ауторку и њена дела, али овог пута су великим аплаузом поздравили њен успех.¹⁸⁰ У том тренутку је постало очигледно да ће ауторкина смрт засенити њена дела одакле с правом настаје бојазан да ће њен рад бити преточен у „велику романтичарску легенду о напаћеном уметнику“¹⁸¹ или мит који ће искључиво из ових околности привлачити генерације редитеља, гледалаца и читалаца. И док је британска публика за живота ауторке показивала бројне потешкоће у валоризацији Саре Кејн као личности и драмског писца, позоришта у Немачкој су на тренутак угасила своја светла након ауторкине смрти у знак поштовања према њеном раду.

Упркос првобитним мишљењима критичара, њене драме препознатљиве по изразитој театарности, лирском изразу, емотивном набоју и црном хумору се данас сматрају модерним класицима, изводе се широм света¹⁸² и предмет су многих научних радова, докторских дисертација, међународних конференција, фестивала, па чак налазе одјека у популарној култури, музици и другим драмским делима. У циљу обележавања десетогодишњице њене смрти, Ден Ребелато је интервјуисао најближе сараднике и чланове породице Саре Кејн и то преточио у једини документарни радио запис о њеном животу и раду који је емитован 20. фебруара 2009. године.¹⁸³

Значај њеног гласа је на британској сцени постао облик општег места: најављује се као револуционаран, изразит и оригиналан, а како је ауторка за собом оставила јако мали број интервјуа и позоришних есеја, утицајне студије о њеном раду се углавном заснивају на речима њених најближих сарадника и разматрању биографских података. Временска дистанца би свакако требало донекле да олакша критички приступ и задирање у динамику и механизме њеног стваралачког надахнућа на основу чега се може понудити темељније тумачење њеног драмског стваралаштва и проценити ауторкин допринос британској драми и позоришту.

¹⁸⁰ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 10. 01. 2015.

¹⁸¹ Марк Рејвенхил, “The Beauty of brutality”, доступно на: <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/oct/28/theatre.stage>; приступљено 10. 07. 2013.

¹⁸² <http://www.casarotto.co.uk/assets/x/50775.pdf>

¹⁸³ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 10. 01. 2015.

4.2. Са Фринца у центар збивања: искуствени театар Саре Кејн

Единбуршки фестивал Фринц (Edinburgh Festival Fringe) сваког августа постаје кључна тачка сливања и преплитања позоришних уметника и извођача из области музике и плеса, кабареа, забављача и лакрдијаша, професионалаца и аматера из различитих крајева света, који у потрази за сопственом публиком покушавају да створе, и у томе сасвим сигурно успевају, френетичну атмосферу на улицама Единбурга. Поред чињенице да број индивидуалних извођача и позоришних труппа (многе од њих и са више представа на свом репертоару) из године у годину расте, утиску спектакла доприноси и еклектична природа извођачких дела која се опире покушајима било какве (ре)категоризације. Али жанровска класификација, у случају и када би олакшала проблем избора са којим се суочава публика, није једино спорно питање Фринца, већ и квалитет продукција које, по мишљењу критичке јавности, до сада нису успеле да достигну завидни ниво Међународног фестивала (Edinburgh International Festival). У таквом окружењу млади и неафирмисани уметници, ако ништа друго, једном годишње имају јединствену прилику да међусобно одмере ниво креативности, експериментисања и ексцентричности, тих незаобилазних одлика стваралачког процеса које у спрези са маркетиншким потезима појачавају ефекат масовног спектакла. Фринц фестивал који се развио као спонтана активност одређених група на ободу Међународног фестивала, о чему је било речи у првом поглављу дисертације, до данас одржава естетику граничног подручја, а у Великој Британији је подстакао и развој позоришта мањег обима, такозвана фринц позоришта која се углавном налазе у оквиру пабова. Паб позоришта у том смислу представљају специфичну мешавину традиције и иновативности: са једне стране настављају енглеску традицију извођачке уметности која се од средњовековних моралитета преко елизабетинских паб позоришта одвијала међу случајним пролазницима и муштеријама, док са друге стране стављају акценат на неконвенционална извођења, експерименталне текстове и приступе који одударају од праксе мејнстрим позоришта. У оквиру единбуршког Фринца, а затим и мањих фринц позоришта, своју каријеру су започели многи аутори нове британске драме попут Саре Кејн, Рејвенхила и Сајмона Стивенса.

Рад Саре Кејн се премешта из универзитетских кругова у домен јавности низом монолога изведених на единбуршком Фринцу у сарадњи са њеним пријатељем и колегом Винсентом О'Конелом (Vincent O'Connell). Од О'Конела (1999) сазнајемо да

му је деветнаестогодишња Сара Кејн на Универзитету у Бристолу први пут показала вешто написане монологе са бруталним описима сексуалног насиља који су га тада подсећали на Бекета. Развој Саре Кејн и Винсента О'Конела је током студија посебно подстакнут креативном атмосфером која је владала између различитих неформалних група организованих око Одсека за драматургију у којима су се нашли и Грејам Итоф (Graham Eatoth) и Дејвид Грег. Итоф и Грег су у току студија основали експерименталну групу која ће касније прерасти у праву позоришну трупу под називом Сумњива култура (Suspect Culture)¹⁸⁴ и истицати се револуционарним и иновативним позоришним пројектима. Из жеље да преиспитују системе и правила, посебно политику, и да се супротставе конзервативним и традиционалним приступима Одсека за драматургију, студенти су према Итофовом мишљењу постали посебно мотивисани да раде, сарађују и реализују своје идеје. У извођењу Баркерове *Победе* су поред Саре Кејн учествовали и Итоф, Грег и Сајмон Пег и ова драма се по много чему показала значајном за даљи развој њиховог рада. Итоф сматра да су првобитне продукције његовог и Греговог експерименталног позоришта биле вођене Баркером политичком и интелектуалном снагом, а Сара Кејн често наводи Баркера као свог узора. Грег и Итофов први заједнички позоришни пројекат под називом *Дивља сећања* (*A Savage Reminiscence*) је први пут представљен заједно са *Комичним монологом* (*Comic Monologue*) Саре Кејн који је ауторка написала и извела 1991. године у паб позоришту Хен енд Чикин (Hen and Chicken) у Бристолу, а затим исте године и на исти начин и на единбуршком Фринц фестивалу.

Комични монолог је представљао само део већег позоришног пројекта који је изведен под називом *Снови, крици и тишине* (*Dreams, Screams and Silences*)¹⁸⁵ у

¹⁸⁴ Ден Ребелато и Грејам Итоф су приредили истоимену студију (*The Suspect Culture Book*) посвећену овој позоришној трупи која је објављена 2013. године. Информације цитиране у овом делу у вези са сарадњом Саре Кејн, Дејвида Грега и експерименталне позоришне трупе су преузете из одломка студије који је представљен на веб страници издавача: <https://oberonbooks.wordpress.com/2013/09/24/a-suspect-reminiscence/>; приступљено 14.11.2014.

¹⁸⁵ Овде наводимо пун назив који се најчешће јавља, а на који и сама ауторка упућује (в. Сондерс 2009: 88). Сондерс у другој студији посвећеној Сари Кејн (2002: 149) за исти пројекат наводи и скраћен назив *Снови/Крици* (*Dreams/Screams*). Пун и скраћен назив наизменично користи и Алекс Сирз на интернет страници посвећеној новој драматургији (<http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html>) као и у хронолошком приказу ауторкиног рада (Sarah Kane, 2001: "NTQ Checklist", in: *New Theatre Quarterly*, 17, pp. 285-290:

сарадњи са Винсентом О'Конелом. Следеће године, Сара Кејн и О'Конел поново посећују Фринц и изводе представу *Снови, Крици и Тишине 2 (Dreams, Screams and Silences 2)*¹⁸⁶. Поред кратких драма које је написао О'Конел, Кејнова је написала и извела два нова монолога под називом *Изгладнели (Starved)* и *Њено казивање (What She Said)*. Према речима Саре Кејн (Сондерс 2002: 88) оба пројекта *Снови/Крици* су се састојала од десет кратких драма током чијег извођења би публика добила задатак да предложи један нов назив или тему на основу које би О'Конел у току вечери написао нову драму. Ту нову драму би увежбавали са глумцима и извели наредне вечери тако што би једну првобитну драму заменили том новом да би на крају читавог процеса аутори и извођачи добили потпуно нов комплет текстова. Три монолога које је написала Кејнова, *Комични монолог, Изгладнели* и *Њено казивање*, су се тицали силовања, поремећаја у исхрани (булимија) и полног идентитета и касније су обједињени под називом *Болесни (Sick)*. Обједињени сценарио *Болесни* који има укупно двадесет осам страна ауторка је поклонила позоришној колекцији Универзитета у Бристолу.¹⁸⁷ На основу монолога *Изгладнели* је примљена на магистарске студије код Дејвида Едгара (Бејли, 1995), а пре тога је, у мају 1992, цео сценарио *Болесни* послала и тадашњем књижевном агенту Ројал Корта Мел Кејн која га је одбила за извођење уз напомену да је прилично неповезан и да му недостаје драмски облик (Литл, Меклофлин 2007: 304). Монолози Саре Кејн никада нису објављени нити су доступни јавности у било ком облику јер је ауторка своје свеукупно стваралаштво свела једино на пет драма и један сценарио. На интернет страници Ијана Фишера¹⁸⁸ која садржи читав сегмент посвећен Сари Кејн са архивом, фотографијама, линковима, обавештењима и дискусијом се често постављају питања у вези са садржајем монолога. Сајмон Кејн је поводом ове теме нагласио да као носилац ауторских права неће дозволити циркулисање монолога, а велику знатижељу је успео донекле да обузда

<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract;jsessionid=ED3AE914AB2F29BCB88E84BA1CE3BB9E.journals?fromPage=online&aid=3030580>); приступљено 07. 05. 2011.

¹⁸⁶ *Снови/Крици 2 (Dreams/Screams 2)*

¹⁸⁷ Доступно на:

http://www.bris.ac.uk/theatrecollecion/search/advanced_report?boolean_string1=sarah+kane&boolean1=and&boolean_string2=&collection_type=all&ref_no=&image_view=Yes&query_image=&SUBMIT=Submit;

приступљено 04. 03. 2013

¹⁸⁸ <http://www.iainfisher.com/kane/>

податком да су делови који су се Кејновој допадали касније инкорпорирани у последње две драме, *Жудњу* и *Психозу* у 4:48.¹⁸⁹

На Фринц фестивалу Кејнова није била преокупирана само извођењем сопствених комада већ је велики део времена проводила посматрајући друге представе и истражујући другачије сценске изразе. Тако је 1992. године присуствовала једном правом извођачком догађају који је извршио велики утицај на формирање њене поетике. У питању је представа Церемија Велера (Jeremy Weller) под називом *Умоболни (Mad)* изведена под окриљем његове позоришне трупе Грасмаркет пројекат (Grassmarket Project)¹⁹⁰. *Умоболни* приказују девет жена које су се одазвале огласу и пристале да пред публику изнесу своја лична искуства са менталном болешћу која су се односила на депресију, анорексију и последице злостављања у детињству. Представа је изведена у облику аудиције кроз коју су сами актери морали да прођу након пријављивања, а имала је задатак да актерима помогне у анализирању сопственог искуства и да кроз саму анализу преиспита друштвено виђење лудила.¹⁹¹ Исповедни карактер представе као и чињеница да су извођачи непрофесионални глумци који поседују директно искуство су свеукупно утицали на то да се наруше ограничења између изведеног дела и стварности. *Умоболни*, као и ранији Велерови пројекти, претрпели су озбиљне критике на рачун исповедног и терапеутског карактера које су махом истицале да из тога настаје само спектакл екстремне патње. Како је сам редитељ изјавио за *Индепендент* (Долан, 1992), трагична искуства са којима се суочавао су га

¹⁸⁹ в. дискусију: <http://iainfisher.com/dis/index.php?topic=55.msg191#msg191>; приступљено 28.08.2008.

¹⁹⁰ Позоришна трупа коју је основао Велер 1990. године, а која углавном изводи комаде импровизаторског карактера који настају у сарадњи редитеља, писца и глумца (колаборативно позориште). Ти комади се углавном заснивају на личним искуствима људи који припадају друштвено маргинализованим групама (Сондерс 2009: 46) како би се младим људима који не поседују уметничко искуство (70% поставе чине непрофесионални глумци) омогућио рад уз професионалне глумце и понудили другачији оквири помоћу којих ће размишљати о образовању, креативности и другим облицима друштвеног развоја (в. <http://www.grassmarketproject.org/index.php?pid=4>; приступљено 13.04.2013). Метод овог позоришта се заснива на детаљном истраживању историјске, друштвене, политичке и психолошке позадине дате теме, сарадњи са институцијама које су повезане са аспектима теме, затим на проналажењу учесника и рад са њима кроз радионице и у том смислу се најчешће сврстава у примењено позориште (applied theatre) које се често назива и интерактивно.

¹⁹¹ Опис доступан на: <http://www.grassmarketproject.org/index.php?pid=42&plid=28>; приступљено 13.04.2013.

непрестано водила ка испитивању ужаса које носи живот, а позориште се може сматрати местом које дозвољава једну врсту слободе помоћу које се може сазнавати о животу и људском разумевању. Сара Кејн је 1998. године сврстала *Умоболне* у десет најбољих представа у последњих тридесет година, а затим јој приписала и посебан значај одредивши је као једини позоришни комад који је изменио њен живот (Кејн, 1998а). Један фестивал као што је Фринц, који не поставља границе експерименталном приступу, истински представља креативно подручје где се гледаоци и ствараоци могу подједнако сретати са непредвидивим искуствима због чега је и за Кејнову то место било од посебног значаја (ибид).¹⁹² Велер је у разговору са Сондерсом (2009: 119) истакао да је Кејнова, иако радом везана за лондонско позориште, увек показивала велико интересовање не само за Фринц и Грасмаркет пројекат већ и за шкотске ауторе, као што су Дејвид Грег, Дејвид Хероуер и Крис Ханан. Велерово позориште, које је потпуно искуствено насупрот спекулативном, ауторка је доживела као својеврсно путовање јер је оно у потпуности успело да је спроведе на место где ће искусити екстремну менталну нелагодност и узрујаност, да би потом избила на потпуно другом крају у односу на почетну ситуацију (Сондерс 2009: 47). Путовање које почиње са ишчекивањем догађаја и неизвесношћу шта тај догађај може донети, преко изражене стимулације и враћања у првобитну позицију али са измењеним стањем је идентично Артоовом невербалном путу који ће приказати суровог двојника, стварност учинити зачудном, а живот живим.

Сара Кејн је приликом гостовања у Единбургу са *Жудњом* у августу 1998. године добила прилику да напише два чланка за *Гардијан* о самом фестивалу и њеној драми која се изводила у Траверсу. Чињеница да на фестивал овог пута, за разлику од претходних година када је била само део експерименталне масе, долази на позив, добија ексклузиван смештај и пише за *Гардијан* свеукупно показује у којој мери се променио њен статус од неафирмисане, бунтовне ауторке *Разнесених* до ауторитета у позоришном свету чије је мишљење достојно престижног *Гардијана*. Иако су у питању свега два и то кратка чланка, они су од велике важности за процену њеног рада јер су то једини записи о позоришту, поред сабраних дела и неколико интервјуа, које је ауторка оставила за собом. Кејнова овде врло вешто исказује способност да један критички приказ учини живописним, жустрим и одважним повезујући различите

¹⁹² “Mad (...) remains the only piece of theatre to have changed my life and is one of many reasons why Edinburgh is so important to me” (Кејн, 1998а).

уметничке изразе кроз које је суптилно исткана њена поетика искуственог театра. Док је први чланак (Кејн 1998а), објављен 13. августа 1998, фокусиран пре свега на Велерове пројекте и читав фестивал, други (Кејн 1998б) који је објављен 20. августа 1998. се бави поређењем позоришта и фудбалске утакмице као и другим примерима извођења (рок концерти, кабаре, афричко позориште и видео инсталација). Сва наведена извођења поседују одлике искуственог позоришта којем је ауторка тежила од оног тренутка када се први пут срела са Велеровим пројектом *Умоболни* 1992. године.

Искусвени театар у интерпретацији Саре Кејн пре свега указује на специфичну природу позоришта које не поседује сећање што га и чини најегзистенцијалнијом уметношћу (Кејн, 1998а). Одредивши позориште као уметност која нема сећање Кејнова у први план поставља природу извођачког и потенцијал којим се догађај уживо увек изнова ствара и трансформише. Поред тога, једно те исто извођење и са минималним варијацијама се конституише кроз доживљај посматрача који није фиксиран и не мора увек бити истог интензитета. Позоришно искуство је тако увек супротстављено рационалном и представља прави изазов за теоријски дискурс који га једино може привремено заточити. Иако је целокупно стваралаштво Саре Кејн обележено конфликтом између спонтаног и истински експерименталног момента догађаја и потребе да строго управља писаним изразом, као што примећује Сондерс (2009: 119-120), 1998. године је већ јасно дефинисано њено интересовање за сценски текст и за извођачко што се може и видети на примеру текстова који настају у том периоду. Кејнова жуди за позориштем у облику извођачког догађаја који ће публици омогућити физички контакт са мислима и емоцијама (Кејн, 1998б) као што су њој омогућили концерт рок састава Цизус енд Мери Чејн (*The Jesus and Mary Chain*), плес уз ритмове бубњева Наса позоришта из Зимбабвеа (*Nasa Theatre*), кабаре тајландских трансвестита (*The Ladyboys of Bangkok*)¹⁹³ или ендоскопско путовање које је било предмет видео-инсталације *Дубоко грло (Deep Throat)*¹⁹⁴ Моне Хатум у Националној

¹⁹³ Односи се на катои (*kathoeu*), трећи род специфичан за тајландску културу који је на Западу познатији као „момци даме“.

¹⁹⁴ Једна од инсталација у којима се уметница бави испитивањем тела и телесних отвора, и друштвених пракси које привилегују одређене телесне аспекте и отворе те стога покреће и питање табуа и трагова зазорности. У овој видео-инсталацији је физичка реалност телесног процеса и унутрашњости противстављена чистом тањиру и углађеном чину обедовања у ресторану.

Опис инсталације доступан на: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/mona-hatoum-deep-throat-3862825-details.aspx?pos=11&intObjectID=3862825&sid=>; приступљено 20.12.2014.

галерији модерне уметности у Единбургу. Њена потреба да се у позоришту представи све оно што се сматра непредстављивим, незамисливим, зазорним, гнусним и то на начин који ће додатно истаћи те ознаке представља силазак у пакао само у машти, паралелној стварности, како би се то исто у животу избегло (Стивенсон, Ленгриц 1997: 133). Фринцу се увек враћала управо у нади да ће јој неко у некаквој мрачној соби показати слику која ће се урезати у сећање и оставити траг много трајнији од самог момента (Кејн, 1998а).¹⁹⁵ Иако је акценат на личном, искуственом, њено писање овде поприма и облик ангажмана јер Кејнова верује да је од велике важности забележити различите догађаје, посебно оне које нисмо директно искусили како би се избегла могућност да се они заиста догоде (ибид). Чак је и тај исти Фринц понекад, као што је конвенционално позориште то често чинило, успевао да је натера да напусти фестивал зарад фудбалске утакмице која потхрањује неизвесност, ишчекивање и реакције публике (Кејн, 1998б). Као велики љубитељ фудбала и ватрени навијач Манчестер Јунајтеда у више наврата се залаже за брехтовску идеју позоришта које би било налик фудбалској утакмици, а које би се остварило уз помоћ спортске публике састављене од свих класа и црта лица (Брехт 1979: 44). Кејнова, као и Брехт, уместо кулинарског позоришта које служи само за забаву, осећа потребу за позориштем које ће бити емотивно и интелектуално захтевно попут анализе коју слушамо током преноса фудбалске утакмице (Сондерс 2009: 84). Према Велеровом (ибид: 121) схватању Кејнова је себи поставила огромну одговорност једног уметника да разбуди људе, да им отвори очи и прикаже ствари које не желе да виде. Ипак, сам процес приказивања Кејновој није довољан. Као што није довољан ни само катарзичан ефекат који ће потврдити саосећајност публике. Кејнова жели гледаоцу да утисне неизбрисив траг и да произведе незабораван утисак који ће забраздити у његово биће и натерати га да и ван позоришта настави са размишљањем, преиспитивањем и саосећањем. Снагу таквог позоришта је искусила са *Умоболнима* и одлучила да Велерову идеју сценског приказа инкорпорира у драмски текст.

Сара Кејн и Велер су делили исто интересовање за маргинализоване субјекте, конфликтне ситуације, емотивни набој и колективне неурозе што се може видети и из наслова које додељују својим делима. Међутим, док Велерове редитељске

¹⁹⁵ “No doubt that is why I keep coming back, in the hope that someone in a dark room somewhere will show me an image that burns itself into my mind, leaving a mark more permanent than the moment itself” (Кејн, 1998а).

интервенције имају улогу посредника између искуства актера и гледалаца, Сара Кејн у својим драмама оставља и печат личног искуства. Из тог разлога се њене драме често тумаче као субјективни излив различитих емоција – жеља, фрустрација, равнодушности, страхова, панике и ужаса, тескобе, љутње, одбачености, стида, кривице, а изнад свега љубави и наде. Таква тумачења су делом валидна посебно када су у питању две последње драме, *Жудња* и *Психоза у 4:48*, које по форми и стилу више нагињу ка поетским секвенцама нарушавајући драмску структуру и карактеризацију. Кејнова је чак непосредно пред смрт разговарала са Велером о посебном сценском приказу који би тематски и формално проширио здруживање драмског и сценског „ја“ ауторке тако што би она сама, уметност и проблеми са којима се уметници суочавају постали предмет новог Велеровог пројекта (Сондерс 2009: 122). Али ако се ближе сагледа њен развојни пут од *Разнесених* до *Психозе у 4:48* може се приметити колико труда ауторка улаже у експериментисање формом не би ли пронашла одговарајући начин да подједнако изрази лично, исповедно, трауматично, универзално и надасве политичко. Из тог разлога приликом писања и режирања никада не полази од унапред смишљеног стила већ допушта да се он развија док ауторка пролази пут од једног до другог момента тражећи у сваком од њих оно што је истинито (Сондерс 2009: 88). Путем шока, екстрема и изазова истинитост њених драмских момената доспева у центар збивања, али као колективно искуство остаје на ободу експерименталног домена. Сара Кејн се на основу тога може посматрати само као *један* од представника новог британског сензибилитета, али тај представник је ипак усамљен у својим трагањима.

4.3. *Разнесени*: онеобичавање садржаја кроз форму и нове димензије спознавања

Патња нам прети са три стране: из сопственог тела предодређеног за распадање и нестајање које чак не може да избегне ни претеће сигнале бола и стрепње; из спољашњег света који може беснети против нас својим надмоћним и немилосрдним разорним снагама; и најзад, из нашег односа са другим људима. Патњу која извире из односа са другим људима доживљавамо можда болније од било које друге.

Сигмунд Фројд, *Цивилизација и њено незадовољство*¹⁹⁶

СВЕ што су рекли је лаж. Ништа од тога није истина осим да сам написала драму.

Сара Кејн¹⁹⁷

Проблеми са којима се тумач *Разнесених* данас суочава (било да је у питању редитељ који ће поставити драму, критичар, теоретичар, гледалац) се могу сврстати у две групе. Ако пођемо од самог текста, формални и садржајни елементи чине такво садејство да морамо прибећи пракси пажљивог и верног читања (close reading) како бисмо открили реторичке механизме путем којих се гради мотивација која је готово увек пренебрегнута под утицајем представљене суровости. Када је у питању инсценација, ти задаци су додатно отежани и за публику и редитеља и глумце. У првом случају, проблем може представљати сама природа позоришне представе током које се чин извођења и перцепције одвија симултано не дозвољавајући реципијенту да се врати и повеже одређене елементе или пак да размисли о њима. У основи то и представља проблем искуственог театра који се увек ослања на емотивни доживљај,

¹⁹⁶ “We are threatened with suffering from three directions: from our own body, which is doomed to decay and dissolution and which cannot even do without pain and anxiety as warning signals; from the external world, which may rage against us with overwhelming and merciless forces of destruction; and finally from our relations to other men. The suffering which comes from this last source is perhaps more painful to us than any other.” (Фројд 1961: 25) (превод ауторке дисертације)

¹⁹⁷ “EVERYTHING they said was a lie. They didn't say anything that was true, except that I'd written a play.” Изјава Саре Кејн поводом критичких приказа драме *Разнесени*. Цитат преузет из Бенедикт 1995: David Benedict, “Disgusting violence?”, in: *The Independent on Sunday*, January 22, 1995.

али захтева и мишљење које превазилази границе интуиције. Решавање тог проблема би се онда могло препустити редитељу који би уз помоћ пажљивог тумачења, глумаца и мизансцена требало да постави мотивацију у одговарајући оквир, а експлицитно насиље усклади са позоришним конвенцијама. И један и други приступ су, са друге стране, знатно ометени количином информација, тумачења, студија и сценских решења који су се исплели око ауторкине прве драме. Свако даље тумачење је пре свега у великој мери отежано и замагљено пријемом комада након премијерног извођења и забележеним приказима који су више одражавали моралну панику него што су успели да осветле моменте који чине срж комада и растумаче формални приступ грађи. Сама ауторка је изразила велико разочарење због чињенице да ће свако следеће извођење бити у сенци онога што је написано и да више нико неће моћи да погледа представу без посебних очекивања или предрасуда (Сондерс 2002: 38). Џејмс Макдоналд је читаву аферу са *Разнесенима* иронично описао као једини догађај у скоријој историји позоришта који је био најслабије посећен, а о којем се највише говорило (Литл Меклофлин 2007: 307). Дејвид Грег, и сам драмски писац и пријатељ Саре Кејн, не избегавајући емотиван тон у закључку „Увода“ њених *Сабраних дела* (2001: xviii) ипак позива на објективан приступ њеним делима која су се почела чинити палимпсестима гласова, приказа и декодирања, а која имају снагу и вредност да стоје сама за себе.

4.3.1. Садржај без форме

Драма почиње уласком Ијана (Ian) и Кејт (Cate) у луксузну хотелску собу у Лидсу у којој ће заједно провести једну ноћ. Већ на основу првих реплика сазнајемо да се познају од раније, а до краја прве сцене ће сам однос као и штуро описани ликови с почетка драме добити донекле на пуноћи кроз појединости њиховог порекла и животних околности. Кејт улази у собу са путном торбом, а нешто касније саопштава Ијану да ће поново бити у Лидсу двадесет и шестог (месец није наведен) због фудбалске утакмице (ибид: 34). Поред посећивања утакмица и Ијан, са којим је одржавала некакву емотивну везу још од адолесцентских дана, је један од разлога њеног доласка у Лидс. Ијаново нарушено здравствено стање које се додатно погоршава претераним конзумирањем алкохола и дувана, оружје које носи и непрестано њиме барата, његове сексистичке, хомофобичне и расистичке опаске и емотивно занемаривање Кејт углавном чине повод за дијалог током прве две сцене. Његова

деструктивна природа је подједнако усмерена ка њему самом и ка спољашњем свету, а посебно ка Кејт која је незрела, наивна и веома осетљива. Амбивалентна осећања која Кејт гаји према Ијану је доводе у низ стресних и непријатних ситуација због којих почиње да замуцкује и показује знаке агресије и подложност нападима који се манифестују стањем бесвесности и још чуднијим буђењем уз хистеричан смех, што је истовремено чини и рањивом, хировитом и несавладивом. Нагонски слојеви личности и бурни емоционални доживљаји који садрже изразите телесне и психичке реакције се тек назире и прва сцена се завршава привидно успостављеном равнотежом која се читава у Ијановом романтичном гесту удварања након што је успео да изнуди сексуалну стимулацију од Кејт. Почетак друге сцене са искиданим и разбацаним букетом цвећа показује прве знаке урушавања структуре. Ијан наставља са прекомерним конзумирањем алкохола што изазива неподношљив бол у грудима и додатно подстиче његову агресију. Кејт се супротставља Ијановој решености да је задржи у хотелској соби због чега улазе и у физички обрачун који се завршава још једним Кејтиним нападом онесвешћивања. Ијан користи прилику и док је Кејт без свести упира јој пиштољ у главу и симулира сношај. Када је Кејт повратила свест, њихова расправа око одласка се наставља да би је прекинуо изненадан прасак аутомобила испред хотела. Ијан у паници упозорава Кејт да напољу вреба опасност, да је његов живот угрожен и да се боји смрти. Препознавши његову слабост, Кејт га умирује пољупцима, а затим га вешто наводи током оралног секса да јој се повери и открије разлоге својих страхова. Тада сазнајемо да Ијан није само новинар како је првобитно представљен већ и да је био тајно ангажован да отима и убија људе, а да је сада, након одслуженог посла, и сам постао мета. Ијаново признање је за Кејт било само још један доказ колико је он окрутан, бездушан и немилосрдан што ју је нагнало да истраје у намери да напусти собу након доручка и туширања. Њихов разговор овог пута прекида лупање на вратима. Кејт у паници одбија да откључа, одлази са торбом у купатило и препушта Ијану да провери ко је на вратима. Закључивши да је лупњава неки вид лозинке, Ијан отвара врата и у собу насилно ступа Војник (Soldier) који тражи Ијанове исправе, прождире њихов доручак и покушава да нађе Кејт. Друга сцена се завршава заслепљујућим светлом и великом експлозијом. У порушеној соби, Војник полако долази свести и почиње разговор са Ијаном који прелази у вербално злостављање. Препричава му ужасе – мучења, убијања, силовања, сакаћења – које је доживео и сам починио током некаквог рата све време преиспитујући Ијанову улогу новинара који не извештава о таквим или сличним догађајима. Напослетку, предмет

разговора се са уоштених размера ратних суровости помера на лично и Војник детаљно саопштава Ијану на који начин је његова девојка Кол (Col) мучена и убијена. На исти начин злоставља и Ијана, силује га, хвата га за главу, а затим му исисава, одгриза и једе прво једно око а онда и друго. На почетку четврте сцене сазнајемо да је Војник у међувремену извршио самоубиство, а онда видимо и Кејт која се кроз купатило враћа са бебом у рукама. Њена пажња је усмерена ка повређеном детету које јој је непозната жена на улици увалила у наручје тако да се испрва чини као и да не примећује шта се догодило Ијану. Када је он у неколико наврата моли за помоћ, Кејт показује извесну дозу отупелости и равнодушности. Ијан је потом моли да му пронађе и донесе револвер што ће Кејт и учинити с тим што ће, претпоставивши какве су му намере, извадити муницију. Док Ијан безуспешно покушава да изврши самоубиство, беба умире и Кејт је уз хришћански ритуал сахрањује испод подних дасака, а затим поново напушта Ијана како би пронашла храну. Ијан, потпуно деградиран, осакаћен, напуштен и без икакве утехе у потпуном помрачењу ума, која су обележена смењивањем светлости и таме, мастурбира, дави себе, дефецира, хистерично се смеје, има ноћну мору, плаче кривим сузама, грли Војниково тело за утеху, а затим изморен и гладан лежи непомично. Након тога ископава бебу, једе је и враћа у отвор где и сам силази. Укопан до врата, умире са олакшањем. А затим се након неког времена буди, као тргнут из сна, и види Кејт која долази носећи храну док јој крв цури међу ногама. Кејт једе свој део кобасице, испија цин, а затим то исто даје Ијану чије неусиљено и једноставно „Хвала“ означава крај драме.

Овако би изгледао преглед „кључних“ догађаја у драми без икаквог осврта на реплике, контрасте и паралеле које ауторка поставља између прве две сцене и остатка драме. Сlike насиља се градацијски нижу од сексуалне стимулације у првој сцени, наговештеног силовања између прве и друге сцене, фелација у другој сцени, преко вербалног злостављања, содомизирања и ослепљивања до Ијанових последњих деградирајућих секвенци. Количина и природа употребљеног насиља на сцени се морала сигнализирати гледаоцима пре самог извођења тако да неколико критичких приказа наводи да су на самом улазу стајала обавештења да представа поседује узнемиравајући садржај (в. Хеминг, 1995; Кингстон, 1995). Међутим, критичари су тај садржај углавном буквално схватили и у својим приказима вешто и маштовито описивали чинове насиља којима обилује драма. Хеминг је (1995), рецимо, читавом Ројал Корту упутила ироничну критику на рачун „неоснованог“ упозорења за двочасовно излагање вулгарностима, насиљу, силовању, содомији, сакаћењу, и

канибализму, а затим закључила да само поремећена особа не види да је ово изузетно депресивна драма.¹⁹⁸ Велики број критичара је свом послу приступио на изразито креативан начин развијајући посебан стил, као пандан драми, који је обиловао иронијом, вулгарностима и жаргонским језиком не би ли успео у томе да дочара само површински след догађаја. Пол Тејлор (1995) коментарише низ насилних ситуација након којих, сматра, постаје право чудо да Ијан није содомизирао мртву бебу пре него што је почео са ужином. Неблагодоклони прикази су углавном Кејт описивали као ретардирану девојку, Ијана као олоша, а приказаном насиљу додавали и друге грозоте које нису представљене на сцени. Неки су драму називали црном комедијом лошег укуса која је наводно повезана са неком моралном поруком (Тејлор, 1995), представу прозивали за траћење новца пореских обвезника (Милер, 1995), а Билингтон је испрва отписао значај драме оценивши је као наивну бесмислицу (Стивенс, 2010).¹⁹⁹ Међутим, оно што је заувек обележило *Разнесене*, а Џека Тинкера (Jack Tinker) који је писао за *Дејли Мејл* учинило најчешће цитираним критичарем је наслов његовог приказа „одвратна гозба гадости“ (This disgusting feast of filth). Према Тинкеровом мишљењу, драма је превазилазила све границе пристојности и то без икакве драмске вредности, и он закључује да ће неки несумњиво рећи да би уложена средства била боље искоришћена да су прослеђена за лечење ауторке. Критичари који су показали темељнији приступ комаду су истицали вештину ауторке у састављању живописног дијалога, одмереног откривања и подужих секвенци тишине (Кингстон, 1995), али се нису либили ни да, поред ауторкиног талента, у драми препознају и недораслост теми или стваралачку незрелост као што је случај са Џоном Питером, једним од најжустријих подржавалаца, који је нагласио да ишчекује њену следећу драму како би видео како ће напредовати њен рад (Питер, 1995). Подељеност критичких приказа на оне фуриозне и благонаклоне се може објаснити и чињеницом да су други углавном нешто каснијег датума у односу на прве што би значило да нису исхитрено предвођени само реакцијом на извођење, већ су резултат промишљања и ступања у дијалог са раније написаним приказима, дискусијама па чак и са интервјуима који су обављени са

¹⁹⁸ “You'd have to be disturbed not to find this grotesque little play deeply depressing.” (Хеминг, 1995)

¹⁹⁹ Сајмон Стивенс поводом поновног постављања *Разнесених* у чланку за *Гардијан* дословно преноси Билингтонов ранији коментар: “I was simply left wondering how such naive tosh managed to scrape past the Royal Court's normally judicious play-selection committee . . . the reason that the play falls apart is that there is no sense of external reality – who exactly is meant to be fighting whom out on the streets?”

ауторком и редитељем. У читавој пометњи која је настала око *Разнесених* ауторка је добила подршку два аутора старије гарде: Едварда Бонда, који је приметио „чудновату, скоро халуцинаторну одлику“ драме (Сирз 2001: 97) и окарактерисао је као „почетак потраге за смислом“ (Морис, 1995) и Харолда Пинтера који је у складу са својим драмским сензибилитетом лако препознао да се ауторка „суочавала са нечим стварним и истинитим и ружним и болним“ (Сирз 2001: 97).

4.3.2. Визура Саре Кејн

Тек када се сведен садржај осмотри паралелно са естетичком формулом коју је ауторка осмислила како би уобличио јединствено виђење света, показује се да драма превазилази раван вулгарне упрошћености и сензационалистичког низања бруталности. У контексту раније уочених тематских померања које смо представили у развоју Ројал Корте по декадама, Џејмс Макдоналд наводи да је током деведесетих година било посебно тешко за ауторе да напишу отворено ангажовану политичку драму и да је Кејнова једна од првих аутора која је изменила правила тако што је о политичком писала кроз лично (Литл, Меклофлин 2007: 304). Лично у овом случају се не односи на приватно и проживљено искуство ауторке, већ на специфично виђење света представљено из микроперспективе ликова на начин сличан Пинтеровим и Бондовим драмама, посебно оних које су написане током осамдесетих и деведесетих година. Међутим, критике *Разнесених* су показале недостатак разумевања структуре и повезаности садржаја и форме и на основу тога истицале да ауторка није успела прецизно да изрази своју намеру и моралну поруку драме.

Незадовољство које је Сара Кејн осећала током магистарских студија јер је на семинарима морала да расправља о структурама које су већ биле откривене је усмерила ка конструктивном размишљању о новим формама и облицима представљања. Тада је написала прву верзију *Разнесених* која је касније прошла кроз петнаестак измена (Сирз 2001: 92). Кејнова је првобитно замислила драму као причу о двоје људи у хотелској соби и силовању као директној последици неуравнотежене моћи. Међутим, телевизијски снимак Сребренице која је тада била под опсадом (не наводи се тачан датум нити ко је извештавао о томе) и који је приказао жену која моли за помоћ је навео Кејнову да преиспита првобитну идеју драме (ибид: 101). Чињеница да поред телевизијског екрана не може учинити ништа по том питању, као и свесност да нико

неће ништа учинити да људима помогне, се учинило много битнијим питањем у односу на једно силовање и неуравнотежену структуру у хотелској соби. Тако је почела размишљати о томе шта те две ситуације, грађански рат у бившој Југославији, опсада Сребренице и двоје људи у хотелској соби имају заједничко. Две верзије које је написала током студија у Бирмингему показују да је Војник имао име и то српско, Владек [!], а да су Лидс и Британија за њега само још једна територија (Сондерс 2002: 53). Недовољно познавање друштвено-историјских и политичких околности Балкана које се могу видети на примеру погрешног именовања које је требало да означи националну припадност, или различите године које ауторка наводи за почетак писања драме у контексту опсаде Сребренице (прво наводи 1992, затим 1993, упоредити интервјуе у Сондерс 2002: 49-50), а затим и закључак да су масовна силовања била део српске политике етничког чишћења који изводи Сондерс (ибид: 48) на основу интервјуа са Саром Кејн²⁰⁰, може само допринети спиновању једностраних перспектива. Ако грађански рат у бившој Југославији и представља битан контекст за тумачење драме, Сара Кејн се током прерађивања текста знатно удаљавала од тог строго дефинисаног контекста и кретала ка универзалнијој концепцији. Одлучивши се да размисли о вези између ратних злочина уопштено и силовања у Лидсу Кејнова на следећи начин закључује да су сличности евидентне:

²⁰⁰ Сара Кејн наводи да је током једне радионице чула коментар неког глумца да чињеница да силовање постоји у логорима током рата, као што је и рат у Босни, није неуобичајена. Међутим, Кејнова истиче да та пракса није забележена у случају Вијетнамског рата на страни Северног Вијетнама, док јесте забележена када су у питању амерички војници (в. Сондерс 2002: 48; и додатно објашњење које даје Сондерс у фототи под редним бројем 24 у својој другој студији из 2009. године на 153. страни). Сматра да се то у Југославији заиста догађало и да је силовање представљало средство за систематску деградацију муслиманских жена (Сондерс 2002: 48). Другу страну приче добијамо од Нађе Теших, списатељице и професорке српског порекла која је заједно са братом Стојаном Стивом Тешихем живела и радила у Америци од своје петнаесте године. У предавању под називом „Истина о Пентагоновом рату у Босни“ одржаног на Универзитету у Њујорку 1995. године истиче да жели да говори о другачијој врсти фашизма и то оног који се спроводи у Америци, а тиче тога на који начин се Србија и грађански рат у Босни и Хрватској третирају у америчкој штампи. Уз текст су омогућена и бројна званична документа која садрже сведочења и српских и муслиманских жена над којима су вршени различити облици тортуре за које новинари нису били заинтересовани ако су у питању српске жене као што нису били заинтересовани ни за приче о женама различитих етничких припадности, о лекарима и обичним људима који су се међусобно помагали пре и током рата. Говор Нађе Теших: <http://www.srpska-mreza.com/authors/Tesich/pentagon.htm>; званична документа: <http://www.srpska-mreza.com/Bosnia/rapes/raped-serbs.html>; приступљено 28.10.2009.

Једно је семе, а друго је дрво. И заиста верујем да се узроци рата увек могу пронаћи у мирнодопској цивилизацији и да је зид између такозване цивилизације и онога што се догађа у централној Европи веома, веома танак и да се сваког тренутка може срушити.²⁰¹

Кејнова овим пре свега сугерише да изоловани случајеви насиља у интерперсоналним односима са којима се суочава свако друштво, па и британско, представљају претњу по мирнодопску цивилизацију и на основу њих се чак могу тумачити логика и динамика било каквог оружаног сукоба. Померање са сведених ратних оквира на Балкану ка универзалнијим околностима, па чак и некаквој колективној или универзалној одговорности, ауторка ће тумачити у каснијим интервјуима где ће истицати хипокризију британских медија која се састојала у негирању чињенице да су остаци Југославије трулили испред свих њих, а они нису писали о томе нити о друштвеној болести од које пати Британија већ о (уметничком) „догађају“ који је усмерио пажњу на та дешавања (Ленгриц, Стивенсон 1997: 131). Насиље које се искључиво везује за ратне околности тиме представља конститутиван елемент за разликовање цивилизованог друштва од оног варварског и продубљивање поделе света на развијене и неразвијене земље. Међутим, ауторка отворено подрива веру у било какав облик цивилизованог друштва ако се оно заснива на негирању чињенице да деструктивна и дискриминаторна понашања на личном плану могу водити колективној изопачености. Замаскирана склоност развијених земаља ка насиљу се манифестује, ако не у оквиру својих брижљиво чуваних граница, онда свакако у поступцима решавања међународних сукоба које предузимају под изговором да теже успостављању реда и несметаног развоја. Односе друштвене структуре, идеологије и културе који доприносе развоју панике, страха, неизвесности и скептицизма је канадска ауторка Наоми Клајн означила шок доктрином²⁰², појмом који се превасходно односи на социо-политичке механизме, али у великој мери доприноси и расветљавању књижевних феномена који се баве насиљем, суровошћу и трауматичним искуствима.

²⁰¹ “One is the seed and the other is the tree. And I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilization and I think the wall between so-called civilization and what happened in central Europe is very, very thin and it can get torn down at any time.” (Сирз 2001: 101) превод ауторке дисертације

²⁰² Књига Наоми Клајн под називом *Шок доктрина (The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism)* је базирана на дугогодишњем истраживању спољне политике Сједињених Америчких Држава и Велике Британије.

Концепт шок доктрине Клајнова дефинише на основу следећег одломка из есеја који је 1982. године написао Милтон Фридман²⁰³:

Једино криза – стварна или умишљена – спроводи праву промену. Кад дође до те кризе, мере које се преузимају зависе од идеја које су у том тренутку доступне. То је, верујем, наша основна функција: да осмислимо алтернативе постојећим политикама, да их одржавамо у животу све док оно политички немогуће не постане политички неизбежно.²⁰⁴ (Клајн 2007: 140)

Под кризом се, у овом случају, подразумева сваки акт, било да је у питању терористички напад, војна агресија, економска криза или елементарна непогода, који земљу у датом тренутку доводи у стање шока. Клајнова, даље, сам чин успостављања реда, правилног друштвеног функционисања и економске стабилности након кризе доводи у везу са истраживањима које је доктор Јуен Камерон (Ewen Cameron) иницирао у психијатрији педесетих година 20. века. Према мишљењу овог психијатра, једини начин да се пацијенти науче здравом понашању које ће их реинтегрисати у друштвену заједницу јесте да се продре у њихов ум и рашчишћавањем разбију стари патолошки модели (ибид: 31). Интензивне и учестале шок терапије, као најуспешнији метод лечења, изазивале би масиван губитак памћења, који се не сматра катастрофалном нус појавом већ представља основни услов лечења како би се уписао нови модел понашања. Потпуна изолација пацијената и излагање електрошоковима и медикаментима до потпуног онеспособљавања и регресије све заједно представљају пут развоја и конституисања нове личности. Истраживање је привукло пажњу Централне обавештајне службе (Central Intelligence Agency, CIA) која је, са циљем да исту методу примени на испитивање ратних заробљеника и политичких опонената, наставила да финансира Камеронова истраживања. Психијатријске методе потпуне изолације су у другачијем контексту примене проширене на ускраћивање хране и воде, дезоријентацију, излагање психоделичним звуцима, претњама, физичком и вербалном насиљу са циљем да се заробљеници доведу до психичког растројства како би лакше открили тражене информације (ибид: 25, 48). Различити облици тортуре су се често заснивали и на резултатима других истраживања као што су антрополошка проучавања

²⁰³ Амерички економиста који је спровео теорију слободног тржишта у праксу.

²⁰⁴ “Only a crisis – actual or perceived – produces real change. When that crisis occurs, the actions that are taken depend on the ideas that are lying around. That, I believe, is our basic function: to develop alternatives to existing policies, to keep them alive and available until the politically impossible becomes politically inevitable.” (превод ауторке дисертације)

рата као друштвеног процеса, културних норми и пракси неопходних за благостање одређеног друштва као и оних које се у датој култури сматрају изузетно деградирајућим и погубним (Максвел 2012: 25). Ти увиди су често злоупотребљавани са циљем постизања доминације као што је случај, на пример, са методама мучења које су амерички војници примењивали у затвору Абу Граиб (ибид). Бројна истраживања данас показују да су се ове технике примењивале у низу војних операција седамдесетих година прошлог века (Чиле, Аргентина, Никарагва) и јасно показују да је циљ тадашње политике Сједињених Америчких Држава, које су представљале идеал демократије, да се путем легализованог облика насиља обрачунају са комунистичким утицајем који је тада владао светом. Сам чин је у основи парадоксалан – Сједињене Америчке Државе су морале да прекрше и опозову сва демократска начела како би успоставиле демократију, а колективно брисање садржаја једне нације тако омогућава спровођење нових пракси (Павићевић 2011: 74-75). Шок доктрина јасно показује како епоха неоимперијализма, не одричући се ранијих метода колонијализма као што су завере, интервенције и отворене војне агресије, легалним методама наставља са експлоатацијом у савременим економским и политичким условима. Тиме представља продужетак политике класичног колонијализма, а брига за неразвијена подручја поприма сасвим нова значења бришући тиме сваку веру у хуманост. Драма *Разнесени*, као и ауторкина тумачења, у извесном смислу стоје као предзнак за суптилне манипулације и наступајући распад сваке структуре који ће задесити не само земље централне Европе током деведесетих година, већ и читав свет након 11. септембра. Исте праксе у случају Србије, Никарагве, Чилеа и Ирака ће Харолд Пинтер документовати у говору поводом уручења Нобелове награде као и у документарном филму под називом *Противудар (Counterblast)*²⁰⁵. Савремени британски аутори, најпре Пинтер и Бонд, затим Сара Кејн као и аутори новијих генерација у 21. веку често кроз заплет иницирају разматрање актуелних друштвено-политичких дешавања и унутарњих и екстерних конфликта при чему велики део посвећују испитивању вербалног и физичког насиља и осликавању свеопштег утиска хаоса и кризе. Етика репрезентације насиља и могућности језика и форме да артикулишу доживљену трауму

²⁰⁵ Детаљно о документарцу в. Настић 2009б: R. Nastić, “Symbolism of Celebration in Pinter’s Birthday Party, Party Time, Counterblast and Celebration”, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик и културу*, бр. 12, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 73-80.

како би се идентификовао однос између представа насиља у животу и књижевности, стога, такође постају незаобилазна питања драмског стваралаштва и његовог тумачења.

У интервјуу са Сирзом, Кејнова открива да је Војника у ранијим верзијама замислила чак и као Ијанову халуцинацију која би само одражавала трауматично искуство ратних околности. Многа тумачења се чак и даље ослањају на проширивање те идеје иако је ауторка нагласила да се на крају ипак одлучила да представи оно што се заиста догађа у рату и то онако како се „изненада, насилно, без икаквог упозорења људски животи распадне у парам парчад“.²⁰⁶ Тако је одлучила да подметне бомбу и да разнесе читаву поставку (Сирз 2001: 102). И заиста, да је Војника оставила у облику халуцинације, читав други део са ескалацијом насиља би био подношљивији за тумачење и посматрање, што очито и није била ауторкина намера. Макдоналд је безуспешно покушавао да одбрани ауторку бавећи се искључиво садржајем који би требало да покаже порекло и последице насиља (Бенедикт, 1995) или у којој мери расизам, сексизам, злостављање и насиље владају савременим друштвом (Алберги, 1995). Долдри као тадашњи уметнички директор Ројал Корта је уочио да потенцијалну тешкоћу са *Разнесенима* представља чињеница да ауторка није пружила јасан политички контекст нити решење проблема, али је зато јасно уперила прстом на доказе (Морис, 1995). Кејнова је приликом дискусије коју је организовао Ден Ребелато на Ројал Холовеју²⁰⁷ истакла да форма представља значење драме и чак је дала графички приказ заплета у поређењу са драмом *Очишћени* из кога се може видети да се у *Разнесенима* целокупна прича, фиктивни свет, постепено помаља јер су форма и садржај изједначени. Форма би на основу тога требало да одражава хаотичност кризних околности, то јест форма представља, према речима ауторке, „директну паралелу истинитости рата коју осликава“ (Ленгриц, Стивенсон 1997: 130). Џон Питер (1995) је уочио да је предмет њене визије самодеструктивно друштво које је брутално, јалово, похотљиво, болесно и претрпљено и да приказано насиље није сензационалистичко, безразложно, нити само по себи циљ. Иако је Пинтер исто такво друштво приказивао на суптилинији начин, његове драме имају подједнако узнемиравајући ефекат. У свеобухватној књизи која се бави његовим животом и радом се можемо срести са бројним примерима који нам дају увид у механизме који су

²⁰⁶ “What this needs is what happens in war – suddenly, violently, without warning, people’s lives are completely ripped to pieces.” (Сирз 2001: 102), превод ауторке дисертације

²⁰⁷ <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane> ; приступљено 10. 07. 2010.

утицали на обликовање његовог драмског света претње. Пишући Пинтерову биографију, Мајкл Билингтон (2007: 6) покушава да смести Пинтерова дела у контекст његовог живота па тако и истиче да траума и сложене психолошке последице евакуације током Другог светског рата представљају неизоставне елементе Пинтерових дела²⁰⁸. Сам Пинтер (ибид: 6-7), осврнувши се на тај период свог детињства, пореди те догађаје и изолацију дечака са окупацијом описаном у роману *Господар мува*:

Сматрам да услед таквог губитка и конфузије, човек постаје, уопштено, све зловнији; (...) Мислим да смо сви били гомила ужасних дечака управо због губитка сигурности.²⁰⁹

На сличан начин је и рад Едварда Бонда, као и многих других драмских писаца те генерације, обликован насиљем, страхом и трауматичном изолацијом током евакуације у Другом светском рату. У својој песми „Једна пишчева прича“ (Бонд 2004: 389) ескалацију неправде и насиља и улогу уметности је обликовао на следећи начин:

Први пут сам бомбардован са пет година
Бомбардовање се наставило до моје једанаесте
Касније ме је војска подучила како на десет начина да убијем свог непријатеља
А заједница ме је научила како на хиљаде начина да убијем свог суседа
Видео сам да не постоји правда између једног дела заједнице и другог
Неправда је као камичак бачен у средиште океана
Када таласање допре до обале оно се већ претворило у огромне надируће таласе
Који поклапају градове
Присила влада нашим временом путем закона узрока и последице
Они који владају не знају шта је човек
А они којима се влада не знају каква власт треба да буде
(...)
Закон драма мора бити узрок и употреба

²⁰⁸ Да су Пинтерова дела неодвојива од његовог ангажмана, Билингтон (2007: 286) закључује и на следећи начин: „И његов лик и његова дела су дуго били прожети дубоком сумњом у власт и општеприхваћене ставове: ово је био човек који се одрекао религије када је имао дванаест година, који је припадао групи тинејџера која се није беспоговорно придржавала одређеном и општеприхваћеном систему мишљења, који је као приговарач савести ризиковао затворску казну са осамнаест година.“ (превод ауторке дисертације)

²⁰⁹ “In these hothouse circumstances, the slightly sheltered Pinter also became aware for the first time of the low cunning and potential *Lord of the Flies*-like cruelty of boys in isolation: ‘I think as a result of that loss and confusion one became, generally speaking, nastier; just horrid is the word. I think we were all a bunch of horrid little boys because of the loss of security.’” (Билингтон 2007: 6-7)

Како би се сломила присила и показало како може постојати правда.²¹⁰

Бонд сматра да човек мора бити радикалан како би опстао и избегао могућност да постане покварен у тежњи за опстанком (Петровић 2004: 315). Поквареност настаје из потребе да правимо компромисе, а то није позив писца, већ напротив, не правећи компромисе стваралац мења стварност (ибид). Из тих разлога је Бонд (1995) оценио апокалиптичну визију насиља и неправде у *Разнесенима* као потпуно оправдану у друштву у којем се уочавају остаци Хирошима, Нагасакија, Аушвица и Дрездена и шире целим светом. Драма Саре Кејн може бити истоветно упирање прстом на свирепост насиља у (британском) друштву као што је Бонд то учинио тридесет година раније.

Сукоби између индивидуалне свести и арбитрарне природе власти приметни су већ у Пинтеровим раним радовима (Билингтон 2007: 286), али његова растућа заокупљеност политиком, међународним односима, неправдом и људским правима осамдесетих година се најдоследније изразила у политичким драмама каснијег периода које су постале јавни чин осмишљен да скрене пажњу на злоупотребу људских права у драми *Још једно пред одлазак* (1984), угњетавање мањина у *Горитачком језику* (1988), и окрутност владајућег режима у драми *Време забаве* (1991). Његово гнушање од лицемерства западњачких демократија проналази јединствени израз у полемичкој „драмској цртици“ под називом *Нови светски поредак* (1991). Ова једночинка нас са иронијом подсећа да неслагању и супротстављеним ставовима нема места у новом светском поретку и да „злоупотреба власти постаје легитимна позивајући се на узвишене принципе“ (ибид: 328). Мучење и насиље често у позадини поседују идеолошко оправдање. Како поједине Пинтерове драме поседују изразит политички контекст, тако и његов политички ангажман и критика репресивног система водећих светских сила налазе конкретну примену у првом пружајући тиме могућност да се проблеми савременог друштва преиспитају путем креативног стваралачког процеса. На

²¹⁰ “I was first bombed when I was five / The bombing went on till I was eleven / Later the army taught me ten ways to kill my enemy / And the community taught me a hundred ways to kill my neighbor / I saw there was no justice between one part of the community and another / An injustice is like a pebble dropped in the centre of the ocean / When the ripples reach the shores they have turned into tidal waves / That drown cities / Necessity rules our days by the law of cause-and-effect / Those who govern do not know what a person is / And the governed do not know what a government should be / (...) / The law of plays must be cause-and-use / To break necessity and show how there may be justice” (превод ауторке дисертације)

пример, Пинтер ће поводом уручења многобројних награда²¹¹ говорити и о мучењу и патњи које Америка и Велика Британија спроводе у име слободе, а исто или слично идеолошко оправдање драматизовати кроз Николаса у драми *Још једно пред одлазак* који тежи да овај свет одржи чистим за Бога или кроз Деза и Лајонела у *Новом светском поретку* који свет одржавају чистим зарад демократије. Истина је у драмској уметности неухватљива – она се мултиплицира на делове који изазивају, одражавају, игноришу једни друге (Пинтер 2007: 431) и као таква она иницира размишљање за разлику од политичке „истине“. Кејнова је, покушавајући да се одбрани од критика на рачун недостатка довољно јасног политичког контекста у *Разнесенима*, на сличан начин дефинисала разлику између уметности и политике – уметник је тај који поставља питања, политичар онај који се претвара да зна одговоре, а лош уметник је заправо политичар (Сондерс 2002: 27). Када су у питању сличности које проналазимо у употреби драмских средстава Саре Кејн и Харолда Пинтера, може се рећи да оба аутора вешто користе сопствену хиперсензибилност како би обрадили стимулусе из блиске околине и поставили их у далеко шири контекст. Дrame оба аутора изражавају отворено неслагање са поретком који је утемељио начине за постизање уређености засноване на било каквом облику изотропности и хомогености, испитују порекло ужаса и насиља проналазећи узроке у породици и међуљудским односима и указујући на повезаност личног и политичког.

Драмски сукоб између вишедимензионалних облика стварности који одражава кризу и осећање угрожености и структурира психолошку реалност, као и чињеница да се аутори кроз лично обраћају ширим деструктивним силама, се данас често тумачи кроз теорију трауме која је проширила примену искључиво медицинског дискурса и на књижевне и друштвене феномене. Валент (2012: xxvii) сматра да су књижевни текстови који се баве насиљем, силовањем, ратом, губитком, кривицом и издајом одувек покушавали да растумаче трауму и ухвате се у коштац са одјеком трауме у друштву. Уметност која се служи невербалним начином изражавања, симболима и нивоима прикривених значења постаје веома моћно средство за откривање трауматичних слика како у клиничким праксама тако и у теоријским. Бројна су књижевна дела која се могу сврстати у наративе трауме, а најчешће се истичу

²¹¹ в. Пинтеров говор „Уметност, истина и политика“ (“Art, Truth and Politics”) поводом уручења Нобелове награде у децембру 2005. године или говор поводом уручења награде „Вилфред Овен“ за поезију 18. марта 2005. <http://www.haroldpinter.org/home/wilfredowenprizespeech.html>

Хемингвејев роман *Збогом оружје*, Вонегатов *Кланица пет*, *Квака 22* Џозефа Хелера, романи Тони Морисон и Томаса Пинчона, као и сви документарни записи, попут дневника, сведочења и аутобиографија, који говоре о холокаусту, оружаним сукобима или тероризму. И клиничка и уметничка пракса се баве комуникацијом, начином изражавања, сукобима и стварањем значења и док уметник често може бити добар познавалац људске природе и психологије, аналитичару је поред прописне едукације у погледу теорије и праксе аналитичке психологије неопходно, према Јунговом мишљењу (Требјешанин 2011: 26) чија је пракса више уметност и вештина него строго научни поступак, и поседовање знања из митологије, религије, историје уметности и књижевности. Хоровиц (2000: 11) наводи да су развоју теорије трауме допринеле феминистичке теоретичарке које се баве психоанализом, посебно Лора С. Браун (Laura S. Brown), Кети Карут (Cathy Caruth), Шошана Фелман (Shoshana Felman), Џудит Херман (Judith Herman), Кали Тал (Kali Tal), и Елизабет Вејтс (Elizabeth Waites). Питер Бјус (2001: 173-174), који ће истаћи теорију Шошане Фелман као један од критичких приступа драмским текстовима и применити је у анализи *Разнесених*, наводи да се теорија трауме, обликована у раду Шошане Фелман, Кети Карут и Доминика Лакапре, најпре развила на америчком тлу, али да у великој мери дугује европским мислиоцима, посебно Фројду и његовом есеју из 1920. године „Изван принципа задовољства“ („Beyond the Pleasure Principle”). Теорија трауме се бави проблемом исказивања, обликовања и позиционирања трауматичног искуства у односу на субјекта и друштво и стога је усмерена ка истраживању везе између „трауме и књижевних и историјских питања као што су представљање, наратив и истина“ (ибид: 175), док поједини теоретичари, као Кристина Волд (2007: 3), сматрају да се под окриљем термина траума разматрају и најзначајнија питања културе, као што су искуство, сећање, тело и репрезентација.

Реч траума потиче од грчке речи која значи рана, повреда, продирање или убадање. Научно разумевање трауме је одувек било смештено у област медицине с тим што се медицина најпре бавила физичком траумом (повредом), а тек са утврђивањем посттрауматског стресног поремећаја током осамдесетих година проучавање трауме почиње да се шири и на друге дисциплине (Валент 2012а: xxvii). Психолошка траума је новијег датума и поклапа се са растом броја трауматизованих војника након великих ратова у скоријој историји. Ратне трауме су формулисане различитим терминима који се често везују за одређене ратове као на пример носталгија и Грађански рат у Америци, „шок од гранате“ (shell shock) и Први светски рат, „борбени умор“ (combat

fatigue) и Други светски рат, посттрауматски стресни поремећај и Вијетнамски рат (ибид). Тумачења трауме су касније проширивана кроз истраживање Холокауста и других трауматичних ситуација као што су физички напад, силовање, мучење, сексуално злостављање у детињству и природне непогоде (ибид: xxvii). Као и физичка, психолошке повреде могу варирати од мањих, преко озбиљнијих па све до смртоносних и готово увек остављају ожиљак који упућује на велике преокрете у животу, патњу, емотивну рањивост и психолошку осетљивост.

Концепт психолошке трауме су пре свега развили Бројер и Фројд и њихова тумачења се данас налазе у основи разматрања трауме било у области медицине или теорије културе (Волд 2007: 93). У поменутом есеју из 1920. године Фројд је дефинисао психолошки феномен принудног понављања (repetition compulsion) током којег се уочава поновно несвесно проживљавање трауматичног догађаја или околности (Бјус 2001: 174). Принудно понављање може указивати на природу трауматичног догађаја, а представља и подстицај да се догађај дешифрује и на крају савлада. Фројд је сматрао да је сваки трауматичан моменат изненадан и преплављујући и стога му се у том тренутку не може приступити са рационалног становишта нити се он може доживети као тоталитет (Волд 2007: 95). Симптоме трауме је Фројд описао као закаснелу реакцију – „трауматизација долази тек након догађаја“ и то обично онда када неки безначајан догађај постане окидач за сећање на то искуство (ибид). Кети Карут (1995а: 4) наводи да иако су спорне дефиниције посттрауматског стресног поремећаја теоретичари се углавном слажу да је у питању врста реакције на преплављујући догађај или догађаје која је понекад одложена и јавља се у облику репетитивних и узнемиравајућих халуцинација, снова, мисли и понашања који потичу из самог догађаја.²¹² Субјектова запоседнутост прошлости је постала средишња одлика искуства преживелог, а сама траума бележи жестину искуства којим субјекат још увек у потпуности не влада и не поседује га (Карут 1995б: 151). Пошто то искуство није интегрисано приликом самог догађаја, ни тај догађај не може постати „наративно сећање“ које је интегрисано у већ заокружену причу прошлости (ибид: 153). Као што можемо видети, дефиниције које излаже Кети Карут у великој мери одражавају Фројдово становиште. Кристина Волд исто примећује и на основу Фројдове теорије

²¹² “While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event.” (Карут 1995а: 4)

износи проблематику надоградње дефиниције трауме. Са једне стране се поимање трауме све чешће разилази од Фројдовог принципа закашњења приликом чега се истиче да трауматични догађај директно и моментално утиче на функционисање субјекта (Волд 2007: 96). Са друге стране, поједини теоретичари виде трауматично искуство као буквално враћање на доживљај реалности самог догађаја, док други у томе виде само репродукцију трауме која је готово увек искривљена (ибид). Посебан проблем у тумачењу трауме представља природа сећања коју карактеришу несталност, безобличност и недовољна прецизност, нарочито када је у питању застрашујуће искуство, што утиче и на процес утврђивања околности самог трауматичног догађаја и његове реконтекстуализације. Сури (2012: 674-675) систематизацијом различитих дефиниција долази до закључка да сваки узрок трауме, дакле природа догађаја, поседује три заједничка аспекта. Сматра се да узрок трауме готово увек мора бити екстерне природе јер особа не може сама себе иницијално трауматизовати. Трауму пре свега узрокује друга особа или ситуација и то на изненадан и непредвидив начин. Особа мора некога или нешто доживети као упадање и наметање, као физичку или психолошку инвазију што често изазива губитак контроле и осећај беспомоћности. Изненадност самог искуства не дозвољава рационално и емотивно проживљавање у том тренутку па отуда догађај губи узрочно-последичан след и не може се испричати на кохерентан и смислен начин.

Излагање трауматичном искуству представља озбиљну повреду и претњу по психички и физички интегритет и манифестује се као слом и губитак равнотеже који нас спречавају да наставимо уобичајеним токовима (Фигли 2012: xxiii). Пол Валент, психотерапеут који је рођен у Чехословачкој 1939, а након рата са родитељима отишао за Аустралију где живи и ради, је под утицајем личног искуства развио интересовање за бол, насиље, рат и холокауст и проширио уобичајену дефиницију трауме. Траума је узрок, а стресне реакције показују њене последице које се могу проценити једино узимањем у обзир духовне димензије јер након физичког бола увек остаје онај егзистенцијални (Фигли 2012: xxiv). Према његовом мишљењу, траума чини суштину људског искуства јер „напада душу“, ремети духовну димензију и наше претпоставке о љубави, доброты, опраштању, моралу, вредностима, принципима, идентитету, идеалима, религији, смислу и сврси (ибид). Како би означио озбиљност трауме, Валент прави разлику између стреса који се може решити и након којег се може поново успоставити равнотежа и трауме након које су равнотежа и даљи развој неповратно нарушени. Стога суочавање са трауматичним искуством увек претпоставља борбу и то

између компромиса и стварања начина за успостављање равнотеже и исцељења која се једино могу наћи у оквиру нових наратива (Валент 2012: ххviii). У узроке трауме се сврставају сексуално, емотивно, физичко, вербално, финансијско злостављање, емотивно запостављање, излагање великом сиромаштву, породично насиље, губитак вољене особе, ратне околности, насиље, инсомнија, конзумирање дроге и алкохола, и дијагноза озбиљног обољења (Сури 2012: 674). Психолошка траума утиче на начин на који особа прерађује и изражава емоције, доживљава ситуације и реагује на одређене околности и оставља физичке, психолошке и социјалне последице чији симптоми могу варирати под утицајем бројних фактора као што су рањивост и резилентност, адаптивне и маладаптивне реакције и како и где се сећања на трауму складиште (Валент 2012: ххviii). Трауматична искуства најчешће прате изражена осећања понижења, страха, губитка и бола, анксиозност, неверица, конфузија и дезоријентација, порицање, озлојеђеност, губитак наде, емоционална отупелост, обамрлост и појачана осетљивост на стимулусе који се везују за сам догађај па из тих разлога особа често избегава те стимулусе и одбија да поново емотивно проживи догађај што је, према Фиглијевом мишљењу, једини пут ка излечењу.²¹³

Шошана Фелман (2002: 1) 20. век назива веком трауме чији су почети забележени у Фројдовом есеју „Размишљања о рату и смрти у прикладна времена“ ("Thoughts for the Times on War and Death") из 1915, а последице потврђене кроз два светска и вијетнамски рат, кроз тоталитарне револуције у првој половини века и нове облике организованог поробљавања, масакра и бруталности и политичких, класних и расних прогањања. Суђења која су обележила 20. век као посебан вид суочавања са индивидуалном и колективном траумом су путем медија ширила наратив о трауми који је на тај начин као специфичан предмет интересовања правника преплавио и културу, књижевност, уметност, политику и јавни живот (ибид: 2). Своју студију о хистерији, меланхолији и трауми у драмској уметности Волд (2007: 1) започиње цитатом из Фарелове књиге из 1998. (*Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*) у којем се наводи да траума у савременој култури представља и клинички синдром и троп, то јест стратешку фикцију којом се друштво служи како би описало свет који се отео контроли. Према мишљењу Кети Карут, траума је постала централна категорија културе јер нас упуђује на ограничења нашег разумевања (ибид: 95). Како

²¹³ Charles Figley: Conversations from Penn State <https://www.youtube.com/watch?v=-PVbTORriEk> ; приступљено 20.06.2013.

онда можемо разумети трауму и изразити је на смислен начин? И теоретичари и психотерапеути, а нарочито особе које су преживеле трауматичан догађај, се слажу да се траума не може схватити чисто интелектуалним путем. Траума и фрагментарно искуство догађаја су супротстављени рационалном размишљању које тежи тоталитету разумевања и повезивања елемената на основу заједничког смисла (Левајн 2009: 17). Сама траума, како истиче Левајн (ибид), не значи ништа, она једноставно јесте. Она указује на жариште, расцеп и место конфликта и Фројд је управо у способности трауматичног искуства да опомиње и да се навраћа препознао могућност да се то искуство дефинише и на крају савлада (Бјус 2001: 174). Левајн у својој књизи *Траума, трагедија терапија: уметност и људска патња* предлаже *poiesis* као интегративан приступ трауми којим се тешкоће могу трансформисати, а искуство обликовати путем маште (2009: 19). Овај аутор узима *poiesis* у најширем смислу уметничког стварања, а затим и на линији хајдегеровског схватања у смислу откривања истине и скривеног и поставља га насупрот мимесису (ибид: 29). Понављање и навраћање трауматичног искуства се могу зауставити путем процеса трансформације (*poiesis*), стваралачког обликовања које може обухватити хаос, фрагментацију и контрадикције трауматичног искуства (ибид: 20). На исти начин аутори користе одређена изражајна и структурална средства како би обухватили и одразили исте те елементе који се суштински везују за природу и последице трауматичног искуства. Софер (2013: 119) сматра да савремени драмски писци одступају од Фројдовога модела према којем је траума повратак потиснутог садржаја. Поједине драме Ибзена, О’Нила и Шепарда могу представљати илустрацију Фројдовога модела и то у оним моментима када се тајна историја полако открива кроз радњу (ибид). Чињеница да потиснути садржај остаје испод прага свести, садржи нешто неодређено, незнано или скривено од нас, и да тај несвесни дух изражава себе кроз симболичне слике према Јунгу (1987: 23) подразумева постојање двају „субјеката“, две особности у истој јединици – „душу“ и свест и њен садржај. Жртва трауме се често описује као „пресечена на пола“ (Настих 2011: 75) те се она и мора повезати са емоцијама у ултрадубинским деловима психе и мора растумачити њихове симболичне представе, реконтекстуализовати их и инкорпорирати у завршен наратив. Софер (2013: 119) примећује да се савремени драмски писци суочавају са проблемом представљања трауме као „прошлости која никада није била присутна“, која је „одсуство“, „празнина“ и „црна рупа“ што им је омогућило да преиспитају постојеће конвенције приказивања видљиве ране, психолошког јединства, линеарних наратива и поузданог сећања. Гент (2012: 29) описује да током трауматичног догађаја

долази до дисоцијативног процеса који представља одбрамбени механизам. Осећаји и перцепције су одвојени од спознаје и стога и само искуство постаје фрагментарно јер вербални мождани део није свесно присутан. Из тог разлога материјал који чини трауматично искуство је сузбијен у невербално памћење без икаквог редоследа и организације. Особа која је искусила трауму мора приписати речи искуству чиме га организује и бележи чинећи од њега „историју“, а редослед тих детаља се може уређивати и распоређивати све док се од њега не начини кохерентна прича (ибид). Валент (2012б: 39) такође сматра да се неповезан материјал трауматичног догађаја и искуства налази у невербалном памћењу у десној хемисфери мозга, а пошто тај део не поседује свест о времену отуда и неповезаност самог материјала. Догађај и искуство се јављају кроз симптоме и то у виду трагова који за аналитичара и субјекта попримају облик криптограма који ремети узрочно-последичне везе, хронологију и просторне и временске одреднице.

Кристина Волд недостатак узрочно-последичних веза у драмском тексту посматра кроз категорије хистерије, трауме и меланхолије које не служе само као психијатријске категорије већ се на апстрактнијем нивоу користе и за објашњавање колективних и друштвено-културних феномена. Њена студија *Хистерија, траума, меланхолија: перформативне болести у савременој англофоној драми* (2007: 5) се бави истраживањем „драме хистерије“, „драме трауме“ и „драме меланхолије“ као посебних жанрова који су се развијали од касних осамдесетих. Драма трауме може исказивати различите видове трауматизације, као што су искуство током рата у драмама *Разнесени, Далеко (Far Away)* Керол Черчил или *Окрутно и нежно (Cruel and Tender)* Мартина Кримпа, затим геноцид у Пинтеровој драми *Пенео пепелу, Киндертранспорту (Kindertransport)* Дајане Самјуелс и *Трилогији холокауста (Holocaust Trilogy)* Џулије Паскал, насиље и масовна убиства као у драмама *Нормални Ентони Нилсона* или *Дух са савршеног места (Ghost from a Perfect Place)* Филипа Ридлија (ибид: 101). Сва три жанра се подударују са конвенцијама реализма јер се радња заснива на препознатљивом окружењу, али се и разилазе од тих конвенција јер привилегују унутрашњу стварност коју морају одразити другачијим стилистичким и структуралним средствима (ибид: 215). Комбинацијом реалистичних конвенција и хистеричних, трауматичних и меланхоличних облика изражавања ови жанрови стварају посебан облик који Волд назива реализмом перформативне болести који се даље може поделити на реализам хистерије, реализам трауме и реализам меланхолије

(ибид). У реализму трауме карактеризација и просторне и временске структуре драме одражавају трауматски облик дисоцијације (ибид: 216).

На основу представљених студија можемо видети да се теорија трауме тек почетком 21. века поставља као одговарајући оквир за тумачење појединих драмских облика. Ако трауматични догађаји ратних околности у *Разнесенима* представљају срж драме, као што је ауторка објаснила, теорија трауме са објашњењима која се ослањају на медицину, психотерапију и теорију културе постају неизоставни део у тумачењу форме и садржаја драме. Кејнова је тежила да створи форму која неће имати забележеног претходника, и то онакву да критичари неће бити у могућности да је опишу као „ово је добар пример социјалног реализма” или „ово је надреализам” и слично.²¹⁴ Из тог разлога је доста времена проводила читајући дела која се данас убрајају у класике светске драме, а за најутицајнија дела најпре наводи европске писце, а затим енглеске (Сондерс 2009: 38). Кејнова је издвојила ране радове Пинтера и Ибзена, а затим Бонда, Баркера и Бекета као кључне изворе током формирања драме *Разнесени* (ибид: 38-48). Ретроспективно сагледавајући *Разнесене* Кејнова сматра да би се утицај Пинтера и Ибзена могао препознати у првој трећини драме, Брехтов утицај у средишњем, а Бекетов у закључном делу драме (Сирз 2001: 102). Драма се уобичајено дели на два дела – први чине прве две сцене које су у строгим оквирима натуралистичких конвенција, док се преостале сцене које чине други део драме након експлозије претварају у читав сплет различитих конвенција. Ако други део представља само жариште рата, приказана зверства би онда била један „комад живота“ у ратним околностима и стога се у извесном смислу могу тумачити и као натуралистичка тежња за истином. Са друге стране, чинови насиља који су се одувек опирали реалистичном сценском приказу, али и начин на који их ауторка трансформисе у ноћну мору се поистовећују са конвенцијама експресионизма, симболизма и надреализма. Та два позоришна света, у оку критичара непомирљива, која ауторка насилним путем истовремено спаја и раздваја представљају велики изазов и за постављање драме и за њено тумачење. Друге драме које на сличан начин или сличном методом третирају трауматично искуство по форми пре одражавају испреплетаност реалистичних и нереалистичних конвенција док Кејнова показује како се свакодневно окружење може претворити у кошмарни доживљај реалности који ће изгледати нестварно, бизарно,

²¹⁴ <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 07. 2010.

надреално. Трауматично искуство у двама Пинтеровим драмама, *Време забаве* и *Пенео пепелу*, избија из неколико поднивоа драмског тренутка који је утемељен на реалистичном оквиру догађања. У драми *Време забаве* Пинтерови ликови у неколико наврата сугеришу да салонска отменост и забава којој присуствују одгађају бруталности које се одвијају на улицама града. Та бруталност повремено избија кроз присуство Дасти и њен вапај за несталим братом који Тери, њен супруг, покушава упорно да ућутка јер то питање није у домену ничијег интересовања. При крају драме се домаћин забаве, Гевин, обраћа присутнима и саопштава да ће проблеми и рације са којима су се сусрели приликом доласка ускоро бити решени и да нормално функционисање на којем он и представници „елите“ инсистирају бити убрзо успостављено. По завршетку забаве, док су актери у сенци, на светлост избија дуго призивани лик Цимија који ће потврдити осећај претње који се непрестано надвија над том групом богаташа који су потпуно „равнодушни по питању одлука које се доносе у њихово име“ (Билингтон 2007: 331). Виксон (2005: 78) поводом Билингтонове критике *Разнесених* уочава да је исти критичар Пинтерову драму *Време забаве* (1991), која на сличан начин експериментиса са драмским простором и временом, величао оценивши драму као параболу о изолованом буржоаском свету и њиховом саучесништву у округностима које спроводи власт. Међутим, експериментисање са драмским простором и временом код Пинтера је пажљиво надограђивано од почетка драме бројним вишезначним репликама које упућују на скривену реалност, тако да, када се та скривена реалност огласи у иреалном облику у закључној сцени, она има потпуну потпору у целокупном тексту. По експерименталном, нереалном модусу *Разнесени* поседују више сличности са Вијетнамском трилогијом Дејвида Рејба и то посебно прва два дела. Први чин *Темељне обуке Павла Хумела* (*The Basic Training of Pavlo Hummel*), прве драме по реду која чини трилогију, је у великој мери заснована на документарном реализму, док је други чин фрагментаран и импресионистички да је учинио било какав логичан и убедљив утисак реалности немогућим (Рејб 1993: xiii). О темељној обуци војника Павла Хумела, његовој дисфункционалној породици и учешћу у Вијетнамском рату сазнајемо након експлозије гранате која иницира ретроспективно, фантазмагорично приказивање. Целокупна радња је уоквирена истим тренутком – експлозијом на самом почетку драме и закључном сценом у којој се потврђује смрт војника Хумела. Средишњи део драме је заправо уоквирена ретроспективна прича о животу војника праћена аветињским присуством Афроамериканца и такође војника по имену Ардел. Рејб и сам повратник из Вијетнама када је одлучио да забележи ствари

које су окупирале његове мисли, увидео је да је позоришна форма извештачена онако као што су то и сви други механизми – неприродни насупрот неусиљеном универзуму (ибид). Док се бавио писањем током студија, тежио је да свету подари лекцију која ће га вратити истинитијем постојању. Међутим, сада пише са тежњом да открива, да формулише своја открића или најпре из потребе да провери да ли је дошао до неког открића (ибид: xi). „Сада“ из Рејбовог објашњења се односи на тренутак када одлучује да формулише своје искуство током Вијетнамског рата из чега ће израсти Вијетнамска трилогија. Са другом драмом *До голе коже (Sticks and Bones)* Рејб залази још дубље у фантазију и театралност како би кроз микрофелију друштва, породицу слепог повратника Дејвида, суочио америчку нацију са њеном сопственом природом. Главни сукоб између ликова израста из неслагања поводом природе света у којем живе (ибид: xx). Сукоб је наглашен непријатељском атмосфером породичног дома у који се Дејвид враћа са видним психолошким и физичким ранама. Драма се према драмским и позоришним конвенцијама налази између „реализма“ и „фантазије“ и иако је смештена у дневну собу она преваходно окупира позоришни простор (ибид: xxi-xxii). Експресионистички и фантастични сегменти драме, као што је појављивање неме утваре Вијетнамке са којом се Дејвид упустио у емотивну везу, више говоре о проблему суочавања ове породице и америчког друштва са последицама рата него што приказују Дејвидову трауму. То је додатно подвучено ироничним инсистирањем на визуелној еволуцији породице и њиховој усредсређености на визуелно – пројектовање породичних фотографија којим је уоквирена радња, фотоапарат којим се служи Дејвидов брат као и читава визуелна популарна култура на коју упућују имена родитеља које је Рејб преузео из тада популарне телевизијске комедије – што им онемогућава да се емотивно повежу са Дејвидом који је изгубио физички вид. Драма се завршава Дејвидовим ритуалним чином самоубиства на који га наводе чланови породице што је подједнако и Дејвидова и Озијева трагедија, према ауторовом мишљењу (Рејб 1989: 139) јер одражава Дејвидову екстремну тачку гледишта и Озијево екстремно узмицање од те исте тачке гледишта.

Док Пинтерове и Рејбове драме поседују структуралну и тематску везу са читавим друштвено-политичким контекстом који је у позадини, Сара Кејн постављајући сукцесивно два различита света, просторно и/или временски измештена, ствара апстрактнију верзију „рата у дневној соби“ и не пружа тематску, а још мање структуралну везу између та два света. Структурални конфликт *Разнесених*, у складу са релацијом интимно-политичко на којој је инсистирала Сара Кејн, пак представља

преобучену матрицу интимног рата у дневној соби. Џон Питер (1995) је у свом приказу истакао да су агресивне критике делом биле изазване естетиком комада која је подељена на реалистичан и симболичан део под утицајем ауторкиног виђења света. Мајкл Билингтон (2001), који је након неколико година преиначио првобитну критику *Разнесених* и почео Сару Кејн сврставати међу најоригиналније писце, је у чланку за *Гардијан* 2001. године поводом постхумног постављања аторкиних драма признао да је структура *Разнесених* одувек представљала тешкоћу приликом тумачења. Овај критичар је толико био истрајан у свом захтеву да се растумачи структурална веза између два непомирљива света – приватног и јавног насиља и натуралистичког првог дела и фантазмагоричног другог дела драме (в. Билингтон, 2001, 2005) – да је чак Сара Кејн скренула пажњу како је он вероватно писао о *Разнесенима* више него о било којој другој драми коју је гледао.²¹⁵ Сирз (2001: 102) намерну неуједначеност у структури драме тумачи на основу ауторкине одлучности да две приче пошто-пото инкорпорира у једну, а да је тек касније сам поступак рационализовала кроз тумачење да је рат конфузан и нелогичан и да стога не може имати предвидиву структуру. Мел Кенјон је у формалном поступку Саре Кејн препознала пре свега ауторкину потребу да се отргне од нормираних и ограничавајућих оквира „великих“ структура које пружају осећај уредног низања догађаја и сигурности што је ауторка сматрала неискреним (Сондерс 2002; 40). Ребека Причард, која и сама тежи експерименталној форми, у структури *Разнесених* није препознала само формалну вештину, већ средство којим ће се растргнути друштво и из тога указати ствари које не желимо да видимо (Литл, Меклофлин 2007: 308). Судаћи према реакцијама, то исто средство је растргло и публику и критичаре. Постало је очигледно да критичари, заслепљени екстремним графичким насиљем на сцени, нису успели да примете иновативан приступ драмској структури, а самим тим су и буквално схватили читаву другу половину драме у којој се већина тих насилних чинова и догађаја. Из критичких приказа можемо видети да је надовезивањем различитих оквира драмских конвенција сам материјал преображен тако да постаје стран. Драма показује, као што је Рејмонд Вилијамс (1979: 16) тврдио, да превелика свест о новини поступка може снажно спречити целовито саопштавање дела. Екстреман поступак онеобичавања садржаја кроз форму је преобразио могућност да се представљено искуство сагледа на другачији начин и рецепцију дела преиначио у

²¹⁵<http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 07. 2010.

врсту отуђености од самог дела, то јест онемогућио је његово разумевање. У случају *Разнесених* можемо говорити о својеврсном претварању поступка онеобичавања у процес отуђења који је наметнуо расправе о форми драме из којих се родила потреба за пажљивим тумачењем реплика и новим димензијама спознавања тек на основу којих се касније уочава матрица као везивно ткиво.

4.3.3. Садржај, форма и дидаскалија као реплика

Свим текстовима осим *Психозе у 4:48* Кејнова пре самог почетка додаје белешку у којој су дате прецизне инструкције за тумачење и изговарање у складу са интерпункцијом и додацима који формално не чине дијалог. Као и многи други аутори, Кејнова је овај вид нотације усвојила под утицајем Керол Черчил, али за разлику од Черчилове не наводи примере из самог текста који би показали како инструкције функционишу у пракси. Интерпункција у тексту не указује на формирање исказа у складу са граматичким правилима већ има функцију да истакне начин изговарања текста (Кејн 2001а: 2).²¹⁶ Ово је први у низу примера који показује да ауторка ствара текст са прецизном визијом његове сценске реализације, наиме да се од традиционално драмског приближава сценском тексту. Косом цртом „/“ се означава место прекида у репликама које се преклапају (ибид).²¹⁷ Означавање преклапања посебно доприноси стварању динамичног дијалога, живости разговорног за разлику од типично драмског и декламаторног. Иако се у тексту уочавају преклапања у репликама она нису назначена, као што је наведено, косом цртом већ повлаком „-“ која врло често упућује и само на застајкивање и паузе у говору. Речи које се налазе у четвртастим заградама „[]“ се не изговарају већ их ауторка укључује како би ближе појаснила значење које има на уму (ибид).²¹⁸ И последња инструкција, и најбитнија за тумачење садржаја, се односи на дидаскалије које су дате у заградама „()“ и које функционишу као реплике (ибид).²¹⁹ Међутим, то не значи да се те дидаскалије изговарају приликом извођења, мада су се неке сценске адаптације овог текста опробале и у том смислу, већ да се дата инструкција мора јасно показати на сцени и невербално допринети реализацији

²¹⁶ “Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.”

²¹⁷ “A stroke (/) marks the point of interruption in overlapping dialogue.”

²¹⁸ Words in square brackets [] are not spoken, but have been included in the text to clarify meaning.”

²¹⁹ “Stage directions in brackets () function as lines.”

садржаја. То се додатно потврђује и увођењем дидаскалија које су такође дате у курзиву, али нису издвојене заградама. Дидаскалије без заграда се углавном односе на сценско кретање, док су оне у заградама превасходно експресивног типа и служе за преношење мисли и емоција.

Разнесени су структурално расподељени у пет сцена. Драма почиње описом места дешавања након чега следи кратак опис два лика која ступају на сцену. Радња драме је смештена на северу Енглеске, у хотелској соби у Лидсу, једној од оних тако баснословно скупих да се може налазити било где у свету, а време дешавања није прецизно назначено. Поставка је натуралистичка и на први поглед одступа од „прљавог реализма“ и драме кухињског сливника на шта указују луксуз собе и минуциозно забележени реквизити: велики брачни кревет, мини бар, шампањац на леду, телефон, велики букет цвећа, двоја врата и то једна на која се улази у собу из ходника, а друга која воде у купатило. Текст не садржи, као што је уобичајено, списак лица и њихових карактерних и физичких особености пре почетка, већ се она наводе и описују редом у тренутку појављивања. На тај начин ауторка елиминише било какав контекст за њихово процењивање и оставља гледаоцу и читаоцу могућност да искључиво суде на основу њиховог делања. Кејт има двадесет и једну годину, муца када је под стресом, припада нижој средњој класи са југа земље, а у њеном изговору се уочава акценат јужног Лондона. Ијан је стар четредесет и пет година, рођењем Велшанин, али је већину живота провео у Лидсу и усвојио акценат тог дела Енглеске. Првобитне верзије драме су садржале детаљније описе ликова и њихову опширну експликацију ставова које заступају или догађаја који нису приказани на сцени, а чине битан контекст за развој радње. Један од примера који добро илуструје ауторкину праксу скраћивања таквих делова јесте моменат када се Кејт при крају драме враћа са храном коју је платила својим телом, а затим Ијану детаљно саопштава како се „трампа“ одвијала (Сондерс 2002: 50). Кејнова је у овом случају исекла опширно описивање догађаја и заменила га дидаскалијом – *Крв јој цури између ногу* (Кејн 2001а: 60) – то јест упечатљивом сликом која ће невербалним путем јасно саопштити контекст дешавања изван сцене. Слика за Кејнову представља битну карактеристику позоришног језика (Сондерс 2002: 50) па се отуда вербални сегменти често замењују визуелним као што су графички прикази насиља, телесне манифестације болести и киша и плускови који сугеришу протицање времена.

На основу уводног описа можемо видети да ни Ијан ни Кејт пореклом не припадају Лидсу и да су дефинисани у контексту просторних релација које се укрштају

у тачки неутралног, безличног простора. Контрасти између Кејт и Ијана постају очигледни већ приликом првог сусрета са хотелском собом. Кејт застаје на вратима, а њена задивљеност луксузом хотелске собе (Кејн 2001а: 3) је у великој мери ометена Ијановим ноншалантним уласком, спуштањем свежња новина на кревет како би се послужио пићем, и циничном констатацијом да је „боравио“ и на бољим местима²²⁰. Његова вулгарна констатација сугерише да се сигурност натуралистичког окружења може сваког часа урушити и упутити ка прљавом реализму, а исто тако представља и битну карику за тумачење трагова зазорности који се читавају кроз цео текст и кулминирају Ијановим невербалним деградирајућим секвенцама с краја драме.

Луксузна хотелска соба је подједнако локални и глобални феномен и у најширем смислу у драми служи као универзално место које би требало да обједини и повеже оне на први поглед сукобљене друштвено-политичке и географске одреднице. Као локални феномен соба постаје средишња тачка у коју се сливају миграторне линије Кејт и Ијана са југа и запада у северни део Енглеске што допушта ауторки да преиспита конституисање британског и енглеског идентитета који чине тематску окосницу такозване драме о стању нације. Конституисање тог идентита је у драми паралелно условљено упливом страних и неочекиваних елемената (Војник и грађански рат) који могу послужити за разматрање глобалних феномена и начина на који ти феномени утичу на конституисање британског и енглеског идентитета и специфичног виђења света. Хотелска соба као глобални феномен није крајње одредиште већ облик међупростора који у случају драме омогућава интерсекцију и сукоб различитости и дискурзивно мапирање различитости. Сондерс (2002: 51) препознаје да су комбинације односа Ијан-Кејт и Ијан-Војник организоване управо око проблема националности и национализма и да драма, доводећи грађански рат у хотелску собу у Лидсу, поставља неугодна питања о британском идентитету и повезаност Велике Британије са ширим европским контекстом. Друго, од подједнаке важности како за садржај тако и за структуру драме јесте уписивање глобалног кроз лични, заклонит и ограничен свет ликова који је само илузија уточишта и сигурности. Виксон (2005) у свом раду трасира радњу *Разнесених* кроз Ијанову опаску која се односи „на боља места“ (“in better places”) и поставља је у оквиру спацијалних промена и отуђења од околине. У том

²²⁰ Ијанова прва реплика у оригиналном тексту гласи: *I've shat in better places than this* (Кејн 2001: 3). Реч „shat“ коју Ијан употребљава је облик глагола „shit“ за прошло време који означава вулгарну варијанту глагола „дефецирати“.

контексту се најпре надовезује на Фукоове координате хетеротопијског простора, а затим на студију Уне Чадри која бележи окретање драмске уметности у 20. веку ка просторним одредницама и њиховом утицају на конституисање идентитета на линији Фредрика Џејмсона, Едварда Соуце и Анрија Лефевра. Чадри у својој студији на примеру кључних драмских остварења у 20. веку разматра формирање и губитак идентитета у односу на појмове дома, бескућништва, неукорењености, прогнанства, избеглиштва и наратива „неуспелог повратка кући“. Чадри (1997: 15) у основи драмске уметности од краја 19. до краја 20. века препознаје дијалог између дома и бескућништва, припадања и изгнанства и обележава га као једновековну борбу са значењем и контролом простора. Виксон (2005: 79) простор хотелске собе означава као простор отуђења позивајући се на фигуру дома из студије Уне Чадри који представља замену (сурогат) за [прави] дом који ће стабилно држати детериторијализовано сопство. Позоришне конвенције натурализма су у коренима везане за утицај околине – за друштвени, културни и геополитички простор који се кроз Ибзенов и Стриндбергов интрасубјективни модус интериоризује и постаје део процеса конституисања идентитета. Чадри (1997: 27) истиче да се континуитет између натурализма и околине читава на нивоу прикривеног дискурса дома и припадања и то кроз читав 20. век чак дотле да појам припадања и њему сродни као што су приватност, инклузија и учествовање чине идеолошку срж модерне драме. Припадност и одбацивање, поседовање и непоседовање се готово увек процењују у складу са просторним уговорима. Комади прве половине 20. века одражавају сукоб између жеље да се пронађе стабилно место и жеље да се сопство детериторијализује, или сукоб између идеје дома као препознатљивог места где се идентитет формира (ибид: 64), са којим се субјект може лако поистоветити и оне потребе да се субјект отргне од брижљиво чуваних граница и да их превазиђе. Та идеја се од средине века деконструираше под утицајем историјских дислокација, вољних и принудних миграција (ибид: 53). Промена се огледа у драмским и позоришним конвенцијама које се из дефинисаног окружења, собе-клопке, померају на апокалиптичне, апстрактне, мистериозне, претеће, недефинисане просторе и собе.

Драма *Хотел (Hotel)* савремене британске ауторке Поли Стенам (Polly Stenham) из 2014. године је са својом верзијом драматургије екстрема и шока допринела реконтекстуализацији простора у драми *Разнесени*. Поводом извођења драме *Хотел* у

Националном позоришту, Сирз се у свом критичком приказу²²¹ дотакао драме Саре Кејн и Ноела Каурда и његове драме *Приватни животи* и на основу тих примера извео закључак да су луксузни хотели ваљан избор за смештање радње јер изгледају импресивно, одају утисак страности и лако могу попримити клаустрофобични интензитет. Сирзово опажање на први поглед сумира карактеристике окружења које деле поменуте три драме, али у много чему на једноставан начин расветљава комбинаторне шеме које доприносе пуноћи доживљаја. На површини, луксуз може деловати отмено, модерно, са стилем, шик и софистицирано и у том смислу постаје беспримеран, несвакодневан, неуобичајен, вансеријски. Његовој неуобичајености доприноси и то што у стварности делује као позоришна поставка.²²² Кад се томе дода још и да сусрет са хотелском собом увек представља додир са непознатим простором који треба савладати, искуство се увек чини страним, туђинским, осамљеним. Иако се доживљај простора и утисак који производи простор, као и начин (ре)структурисања простора у другом делу *Разнесених* који кореспондира са трауматичним догађајем може тумачити у ширем смислу постмодерног стања као немогућности позиционирања субјекта у односу на спољашњи свет и свеукупног стварања ефекта измештености, изгубљености и беспомоћности према тумачењу Фредрика Џејмсона (1992: 44), пре се да наслутити да ауторка кроз херметичност простора критикује самодовољност енглеског друштва и његове фобичне поремећаје.

Први део драме је у том смислу мапиран пинтерескном поетиком, као што је и сама ауторка навела, која одражава стање панике и беспомоћности путем радње смештене у једној просторији у којој се непрестано спроводе игре моћи са узнемиравајућим учинком тишине док опасност истовремено прети и из спољашњег простора. Пинтерескна соба је ограничена, тескобна територија за коју се ликови непрестано боре, то јест место сукоба и борбе за надмоћ која се најчешће реализује кроз троугаоно постављене односе. Херметичан простор се непрестано сужава под сталним притиском спољашњег света од којег и покушава да се изолиује – претњу представља долазак непознатих лица, чланова породице, старих пријатеља и познаника, бескућника или је једноставно сугерисана куцањем на вратима. Већина

²²¹ Aleks Sierz, "Hotel, National Theatre" (review), 5 June 2014, доступно на: <http://www.sierz.co.uk/reviews/hotel-national-theatre/>; приступљено 20.8.2014.

²²² Aleks Sierz, "Hotel, National Theatre" (review), 5 June 2014, доступно на: <http://www.sierz.co.uk/reviews/hotel-national-theatre/>; приступљено 20.8.2014.

Пинтерових драма представља истраживање тензије између осамљености, повлачења и друштва и одговорности која произлази из чињенице да је човек део друштва (Билингтон 2007: 70). *Соба*, према речима Билингтона (ибид), прецизно бележи изолационизам и ксенофобију енглеског друштва током педесетих година који ће од тог тренутка попримати све веће размере. Одлике пинтереске поетике као и друштвене околности које су имале утицаја на њено обликовање у великој мери могу олакшати разумевање садржаја и форме *Разнесених* као и ауторкиног ангажмана. Иако у *Разнесенима* немамо типичан троугаони однос као код Пинтера путем којег се гради сукоб, он је надомештен цикличном природом насиља и улогама жртве и насилника које ликови наизменично преузимају. У том смислу лик Ијана постаје везивни елемент између садржаја и форме првог и другог дела драме. Ијан, хомофобични расиста сумњивог порекла и новинар, који не прави разлику између приоритетног и мање битног садржаја за извештавање, примењује своју надмоћ над инфантилном и психички лабилном Кејт, да би ту надмоћ у потпуности изгубио доласком безименог војника, који ће га као утвара грађанског рата, поставити у позицију Кејт и најсуровије физички мучити и осакатити. Претња која у првом делу драме долази из екстерног простора и то пре свега од туђинаца и сукоба који тиња на улицама је представљена кроз Ијанов однос према свету и друштву, тактично је наговештена куцањем послуге, телефонским позивом и праском аутомобила који прекидају разговор између Кејт и Ијана, да би добила и своје отелотворење у лику Војника који ће Ијанов локални анимозитет транспоновати у шире друштвено-политичке оквире.

Однос Ијана и Кејт кроз прве две сцене показује наизменично смењивање супериорности и подређености. Позиције и односи моћи су у великој мери узроковани Ијановим манипулацијама и расистичким опаскама. Његово нарушено здравствено стање, због којег му је извађено плућно крило које је у његовим очима изгледало као комад смрдљивог трулог меса (Кејн 2001а: 11), се у драми манифестује оштрим и болним кашљањем, испљувцима, задахом који долази од цигарета и алкохола, болним нападима који цепају његово срце, плућа, јетру (ибид: 24) и одражава његову моралну загађеност и смрад које покушава да спере купањем. Смрад се шири и од странаца – гаравих (енг. wog, coon, soot, погрдни називи за тамнопуте расе)²²³ и дођоша (енг. Pakis, превасходно се односи на Пакистанце, али се жаргонски употребљава да се

²²³ в. Кејн 2001а: 3, 4, 12, 16 – у овим случајевима називе углавном користи за чланове послуге који доносе храну у собу, а затим и уопштено за имигранте.

погрдно означе имигранти, посебно они муслиманске вероисповести), како их Ијан назива, који су преплавили земљу. Сирз (2001: 39) наводи да се на основу драматургије шока и екстрема може уочити како су се табуи изместили са сексуалних ка расистичким називима и да су расистичке увреде (речи као што су *nigger*, *Paki*, *Jew*) постале далеко увредљивије него што су то погрдни називи за жене (на пример, енглеска реч *tart*, проститутка, блудница). Иако се Ијан не служи погрдним називима за жене, он не пропушта прилику да омаловажава Кејт на рачун чланова њене породице и њене слабоумности:

Кејт: Не би требало да их зовеш тако.

Ијан: А зашто?

Кејт: Зато што то није лепо.

Ијан: Волиш црнчуге?

Кејт: Ијане, немој.

Ијан: Волиш нашу обојену браћу?

Кејт: Не сметају ми.

Ијан: Одрасти већ једном.

Кејт: У дневном боравку у који иде мој брат има и Индијаца. Веома су љубазни.

Ијан: И треба да буду.

Кејт: Са некима се и дружи.

Ијан: Баш је кретен, зар не?

Кејт: Није, он има тешкоће у учењу.

Ијан: Па да. Идиот.

Кејт: Није.

Ијан: Сва срећа па мој син није дебил.

Кејт: Не з-зови га тако.²²⁴ (Кејн 2001а: 5)

Наведена конверзација између Ијана и Кејт показује преламање карактерних особености и уверења из којих проистиче сукоб и постепено се гради мотивација ликова. Ијанов приступ одражава затвореност и одбијање да се призна постојање било каквих различитости почев од другачијих раса, култура, друштвених група и ставова

²²⁴ “**Cate:** You shouldn't call them that. / **Ian:** Why not? / **Cate:** It's not very nice. / **Ian:** You a nigger-lover? / **Cate:** Ian, don't. / **Ian:** You like our coloured brethren? / **Cate:** Don't mind them. / **Ian:** Grow up. / **Cate:** There's Indians at the day centre where my brother goes. They're really polite. / **Ian:** So they should be. / **Cate:** He's friends with some of them. / **Ian:** Retard, isn't he? / **Cate:** No he's got learning difficulties. / **Ian:** Aye. Spaz. / **Cate:** No, he's not. / **Ian:** Glad my son's not a Joey. / **Cate:** Don't c- call him that.” (Кејн 2001а: 5) (превод ауторке дисертације)

па све до оних индивидуа са посебним потребама и тешкоћама у развоју којима посебно оспорава постојање људских вредности. Његове реплике су обојене иронијом и цинизмом који су, према речима ауторке (Сирз 2001: 103), инспирисани моралном дилемом са којом се Кејнова суочила у присуству познаника који је умирао од канцера плућа и који је у том стању почео да препричава најстрашније расистичке вицеове које је икада чула. Ијан је свестан да за њега нема лека те се лако препушта интензивним обрасцима аутодеструктивног понашања:

Кејт: Молим те, престани да пушиш.

Ијан: То неће ништа променити.

Кејт: Зар не могу ништа да учине?

Ијан: Не. Није то као са твојим братом, ако га пазиш, њему ће бити добро.

Кејт: Они умиру млади.

Ијан: Са мном је готово.

Кејт: Зар не могу да ти ураде трансплатацију?

Ијан: Не буди глупа. То раде људима пред којима је живот. Деци.

Кејт: Али људи стално гину у несрећама. Мора да имају неки вишка.

Ијан: Зашто? Каква корист? Да ме одрже у животу да бих умро од цирозе за три месеца.²²⁵ (Кејн 2001а: 11)

Ијанов губитнички исход је у овом дијалогу изоштрен црним хумором који је подстакнут очајничком и наивном потребом Кејт да пронађе некакво решење. Фокусирајући се на комичне моменте ауторкине драматургије, Кен Урбан (2007: 150) сматра да јукстапозиција између патње и хумора одређује тон свих њених драма. На основу Кантове и Шопенхауерове теорије инконгруентности према којима је суштина смешног у перцепцији несклада између наших очекивања, нашег разумевања света и опажања Урбан закључује да је комедија уметност онеобичавања или дефамилијаризације (ибид: 151). Ијанов такозвани „хумор под вешалима“ којим покушава да потисне своју перспективу ужаса, страха и немоћи и стекне самопотврђивање и одржање може имати сазнајну функцију јер омогућава увид у његове емоције. Габријел Лауб (в. Бошковић 2008: 176) у књизи *Уметност смеха* сматра да је у случају хумора под вешалима на делу „комика ужаса“ у којој „претеже

²²⁵ “**Cate:** Please stop smoking. / **Ian:** Won’t make any difference. / **Cate:** Can’t they do something? / **Ian:** No. It’s not like your brother, look after him he’ll be all right. / **Cate:** They die young. / **Ian:** I’m fucked. / **Cate:** Can’t you get a transplant? / **Ian:** Don’t be stupid. They give them to people with a life. Kids. / **Cate:** People die in accidents all the time, they must have some spare. / **Ian:** Why? What for? Keep me alive to die of cirrhosis in three months’ time.” (Кејн 2001а: 11) (превод ауторке дисертације)

став свесног изазивања судбине, несреће, њених узрочника и извршитеља“ (ибид: 175). У психотерапијској пракси смех под вешалима се обесхрабрује јер готово увек показује позицију субјекта који хумором све више стеже омчу и појачава деструктивно понашање (в. Берн 1975: 337; Стајнер, *Healing Alcoholism*²²⁶). Ајбол (2008: 23) се у тумачењу Ијанове (ауто)деструктивности позива на студију Алфреда Алвареза о самоубиству у којој се наводи да се навике опасне по живот – у Ијановом случају то могу бити претерано конзумирање алкохола и цигарета, али чак послови који представљају ризик по његов живот – усвајају од стране хроничних самоубица како би остварили потребу за самоуништењем не преузимајући одговорност за своје поступке. Ијанова позиција је у много чему отежана и чињеницом да нема никог ко би могао бринути о њему – жена га је оставила због друге жене, док син не мари за њега (Кејн 2001а: 18). Из тих разлога се и Кејтине реакције непрестано колебају између саосећајности, љубави, и мржње према Ијану. Целокупна морална дилема у драми се заснива на вишезначној позицији Кејт јер Кејнова не ствара једнодимензионалне ликове који се могу поделити искључиво на добре и лоше, већ пре поставља питање о дуалности женске природе и о томе да ли Кејт треба схватити као беспомоћно дете и/или зрелу и способну заводницу.

Кејнова је истакла да је погрешно тумачити Кејт као ментално заосталу – она јесте наивна и у извесном смислу глупа јер је уопште пристала на састанак у хотелској соби (в. Сирз 2001: 103). На почетку драме видимо њено готово детиње усхићење луксузом хотелске собе – скривена од Ијановог погледа Кејт се упушта у истраживање собе, испробава кревет, мирише цвеће и целокупан угођај исказује дивљењем (Кејн 2001а: 4) и не слутећи да ће исти ти предмети касније бити злоупотребљени тако да искуство преобразе у ноћну мору. Одмах након тога је видимо у инфантилној позицији док сиса палац што је додатно подвучено Ијановим мачо имицом. Забринутост и саосећајност које испрва показује према Ијану се његовим расистичким опаскама потискују у други план и на површину избијају њена несигурност, застрашеност и емотивна нестабилност. Позитивне и искрене емоције које исказује Кејт се путем Ијанових избегавајућих реакција – сугерисана дидаскалијом у загради *Отвара шампањац и сипа себи и Кејт* (ибид) – премештају у поље малициозне и претеће комуникације која му даје осећај сигурности и супериорности. Кејт показује прве знаке

²²⁶ Књига је доступна у електронском облику на званичној интернет страници Клода Стајнера <http://www.emotional-literacy.com/hea1.htm>; приступљено 20.08.2014.

умереног стреса који се манифестују муцањем, а Ијан увидевши њену реакцију одлучује да промени тактику у правцу исказивања љубави. Њихова конверзација током прве две сцене је увек на самој граници између завођења и злостављања и подсећа на „ритуал парења“ који се огледа у наизменичном удварању и повлачењу (Ајбол 2008: 26). Ијанове манипулације Ајбол (2008: 18) тумачи као упорне покушаје да догађаје наведе на територију сексуалног општења да чак у једном тренутку сугерише и могућност брака коју Кејт себи ускраћује због очигледног осећаја инфериорности. Динамика разговора се затим поново преокреће доставом хране када сазнајемо да је Кејт вегетеријанац, а на основу њене констатације да се грози мртвог меса, животињског меса и крви (Кејн 2001: 7) Ијан који прождире исту ту храну одаје утисак крволочности. Он следећи напад усмерава ка сексуалној оријентацији називајући Кејт непривлачном лезбејком због њеног неатрактивног начина облачења. Пошто његов напад наилази на Кејтино супротстављање и исмејавање и завршава се још једним неуспелим покушајем „завођења“, он се обрушава на њу на рачун њене интелигенције, неспособности да пронађе посао и чињенице да још увек зависи од родитеља (ибид: 8). Овог пута ће Ијанови вербални напади узроковати већи ниво стреса код Кејт због чега почиње да дрхти, затим губи свест, буди се уз неприродан, хистеричан и неконтролисан смех, поново доживљава каталептичан напад и буди се мрмљајући: „Морам да јој кажем. Она је у опасности“ (ибид: 9). Из њеног образложења сазнајемо да су напади постали учесталији након повратка њеног оца, а на основу њене осетљивости на Ијаново вербално злостављање можемо закључити да Кејт добар део својих реакција дугује трауматичним догађајима из породичног окружења. Њен однос са Ијаном у том случају одражава понављање обрасца понашања које је усвојила у породици, а стресна реакција представља окидач за раније трауме и опомену да се то искуство превазиђе. У прилог тог тумачења говори и њена несувисла изјава и потреба да упозори женску особу да је у опасности – губљењем свести Кејт се измешта у другу раван у којој се може повезати са ранијим догађајима и емоцијама који јој лако могу сугерисати сличност са ситуацијом у којој се тренутно налази. Кејтин напад ће Ијана подсетити на сопствену смртност и престрашити га, а дијалог који следи и тиче се буђења, смрти и непостојања постаје кључан за тумачење завршне сцене драме:

Ијан: Мислио сам да си мртва.

Кејт: Претпостављам да тако изгледа.

Ијан: Немој то више да радиш, престравила си ме.

Кејт: Не знам тачно шта се дешава, једноставно одем. Понекад се чини као да нисам присутна неколико минута, а понекад неколико месеци, а онда се вратим баш тамо где сам и била.

Ијан: Ужас.

Кејт: Нисам отишла далеко.

Ијан: А шта да се ниси освестила?

Кејт: Не бих знала. Остала бих тамо.

Ијан: Не могу то да поднесем.

(Одлази до мини бара, сипа још једном повећу количину џина и пали цигарету.)

Кејт: Шта?

Ијан: Смрт. Непостојање.

Кејт: Заспиш, а онда се пробудиш.

Ијан: Како знаш?²²⁷ (Кејн 2001а: 10)

Кејтини напади су мистериозан и узнемиравајући феномен (Сондерс 2002: 48) и она своје искуство измештања и неприсуства пореди чак са фантазијом сексуалног самозадовољавања. Виксон (2005: 81) у њеним нападима види Ијанову верзију одласка на „боље место“ са почетка драме као и способност да разуме своју спацијалну другост. Само искуство такође наговештава њен нестанак из средишњег дела драме и измештање из објективне стварности првог дела драме у симболичне оквире другог дела драме.

Иако Кејт на почетку драме саопштава Ијану да је пристала да се види са њим само из разлога што је била забринута јер је звучао несрећно, одређене епизоде у драми показују комплексност њених осећања јер одговара на Ијаново удварање као љубавница (Ајбол 2008: 19) па на основу тога њен лик пре одражава вишедимензионалност него архетипску представу жене (ибид: 26). Сирз (2001: 104) примећује да Ијан контролише Кејт тако што у њој успева да побуди осећање кривице. Сирзов закључак се можда једино може применити на ситуацију када Ијану полази за руком да изнуди сексуалну стимулацију у првој сцени, док се у осталим случајевима

²²⁷ “**Ian:** Thought you were dead. / **Cate:** [I] Suppose that’s what it’s like. / **Ian:** Don’t do it again, fucking scared me. / **Cate:** Don’t know much about it, I just go. Feels like I’m away for minutes or months sometimes, then I come back just where I was. / **Ian:** It’s terrible. / **Cate:** I didn’t go far. / **Ian:** What if you didn’t come round? / **Cate:** Wouldn’t know. I’d stay there. / **Ian:** Can’t stand it. / *(He goes to the mini-bar and pours himself another large gin and lights a cigarette.)* / **Cate:** What? / **Ian:** Death. Not being. / **Cate:** You fall asleep and then you wake up. / **Ian:** How do you know?” (Кејн 2001а: 10) (превод ауторке дисертације)

може уочити да су реакције Кејт подстакнуте дубљом потребом за нежношћу, љубављу и прихватањем због чега злостављање и фрустрирање те њене покретачке снаге Кејт и чини трагичним ликом на првом месту. Кејт у једном тренутку одговара на Ијанове нежне пољупце (Кејн 2001а: 14), али постаје видно узнемирена оног тренутка када јој Ијан ставља до знања да пољупци могу водити сексуалном контакту. Динамика њиховог односа је у великој мери вођена Кејтиним унутрашњим сукобом – са једне стране сматра да њено присуство у хотелској соби значи и пристанак на сексуални однос, а са друге стране непрестано подсећа Ијана да више није његова девојка и да не може емотивно одговорити на његове потребе. Кејт га прекорава што се ужасно опходио према њој, што је престао да се јавља и да је воли и својим питањима попут „Да ли је то због тога што немам посао?“ и „Да ли је то због мог брата?“ (ибид) показује да узроке одбијања проналази код себе, а не код Ијана. Међутим, већ у наставку конверзације можемо приметити тематску цикличност и враћање на претходна „проблематична“ питања што ће се у другом делу драме одразити и на структуру и даљи развој догађаја. Ауторка као да у прве две сцене поставља одређене тезе које ће се у другом делу преиспитивати у присуству Војника, а које се тичу испреплетаности мушког аутодеструктивног нагона и реторике таблоида, сексуалне фантазије, националистичких аспирација, фудбалског трибализма, хомофобије, расизма, оружаног сукоба, наде и љубави (Сирз 2001: 104, в. Сондерс 2002: 51), хулиганизма, насиља у британском друштву и тачеризма (Ајбол 2008: 8-9) као и маскулинитета (Сондерс 2002: 29), психолошке реалности (ибид: 10), морала и насиља (ибид: 23). Ијан и Кејт ће се у још једном од сукоба вратити на тему сексуалне оријентације и Ијанових расистичких и насилних нагона. Вероватно подстакнут искуством са супругом, Ијан испитује Кејт да ли показује склоност ка женама, али не доводи у питање своју мушкост упућивањем на свет фаличких објеката. Сва ауторкина дела, сматра Сондерс (2002: 30) се баве загађеним и оболелим сопством мушкараца и облицима хетеросексуалних и хомосексуалних односа на које утичу такве болести и загађења. Манипулативни, злостављајући и насилни односи између мушкараца и жена функционишу као метафоре за друштво засновано на насиљу и које је под сталном претњом насиља (ибид). Међутим, исти ти мушки ликови поред тога што показују способност да нанесу психичку бол и физичке повреде поседују и крхку страну и скоро патетичну нежност која се помала иза округлости (ибид: 32). Са сексуалне оријентације Ијан олако прелази и на друге типове дискриминаторног понашања

показујући да то може бити нови облик фашизма који уместо Јевреја за циљну групу узима настране, црнчуге и хулигане:

Ијан: Хитлер није био у праву када су у питању Јевреји кога су они повредили на страни требао је да се окоми на тај шљам и на оне гараве и на оне фудбалске навијаче и да пошаље бомбардер на Еланд Роуд²²⁸ и да их све докрајичи.²²⁹ (Кејн 2001а: 19)

Ово је један од зачудних момената у тексту који ће читаоца навести да застане, размисли и подели реченицу на смисаоне јединице због недостатка интерпункције у Ијановом говору којим се сугерише навирање његових острашћених ставова. У овом случају Кејт показује способност да истакне ограниченост његове перспективе (Ајбол 2008: 24): „И ја понекад идем на Еланд Роуд? Да ли би и мене бомбардовао?“ (Кејн 2001: 21) коју он сам не увиђа и користи је како би утврдио надмоћ. Своју супериорност над другим људским бићем коју је раније исказивао једино поседовањем оружја сада вербално потврђује признањем да би лако могао убити човека (Кејн 2001: 20), али се не усуђује да да одговор да ли је то икада и учинио и са очигледне реторике насиља прави груб прелаз на реторику патетичне осетљивости и љубави: „Када сам са тобом не могу мислити ни о чему другом“ (Кејн 2001а: 22). Ајбол (2008: 27) добро примећује да у драми није у питању само једноставно свођење на секс и насиље, већ да и љубав и насиље насељавају комплексне односе између ликова. Са друге стране, Ијан као новинар је у потпуности фокусиран на односе између сексуалности и насиља. Први извештај који диктира путем телефона је прича о серијском убици и болесном, ритуалном убиству британске туристкиње која се нашла на Новом Зеланду (Кејн 2001а: 12). Ијаново сензационалистичко извештавање и његов једностран, неистраживачки и ограничени приступ новинарском позиву се могу видети на основу детаља²³⁰ приче којима износи претпоставке о профилу жртве и убице и чињенице да је у потпуности сконцентрисан само на једну од двадесет жртава пронађених у гробници, и то на ону пореклом из Лидса (Сондерс 2002: 52), док диктирање техникалија попут „тачка“, „зарез“, „нови параграф“, „велико слово“ указује и на његову дистанцу и немогућност

²²⁸ енг. Elland Road, фудбалски стадион у Лидсу.

²²⁹ “**Ian:** Hitler was wrong about the Jews who have they hurt the queers he should have gone for scum them and the wogs and fucking football fans send a bomber over Elland Road finish them off.” (Кејн 2001а: 19) (превод ауторке дисертације)

²³⁰ Живахна, лепа, црвенокоса деветнаестогодишња туристкиња која је сањала да постане модел је избодена више од двадесет пута, затим закопана заједно са осталим жртвама, а pepeo на месту злочина показује да се убица задржао неко време да би припремио оброк (в. Кејн 2001а: 12-13).

да покаже истинско зграђавање над догађајем (ибид). Другу причу коју је написао, Ијан чита Војнику не би ли му показао да он пише приче које људи желе да чују за разлику од Војникових стварни и застрашујућих прича (Кејн 2001: 48). У другој причи је реч о перверзном препродавцу аутомобила који је малтретирао две малолетне проститутке (ибид). Детаљи из обе приче нису никаква фикција осим можда неких убачених и измењених делова, већ их је ауторка преузела из једног од најпродаванијих енглеских таблоида *Сан (The Sun)* како би сугерисала повезаност између Ијановог лика и његове професије (Сондерс 2002: 52).

Борба за надмоћ и превирања око сексуалности и љубави у првој сцени се завршавају Ијановим покушајима да оствари сексуални контакт који би према његовим речима, био једини начин да га Кејт усрећи и промени његово стање због којег је на првом месту и била забринута (Кејн 2001а: 22). Пошто наилази на упорно одбијање и Кејтино први пут изговорено „не волим те“, он посеже за „сентименталним покушајем центлменског понашања“ (Ајбол 2008: 33) у облику невербалног геста „Угледа букет цвећа и узима га“, који је затим и вербално потврђен „Цвеће је за тебе“ (Кејн 2001а: 24). Даривање цвећа као симбола нежности и љубави одмах након његовог инсистирања на сексуалном чину доприноси утиску неодговарајућег геста у датом тренутку и сам букет ће управо послужити као структурална веза између прве и друге сцене у којој даље долази до изоштравања односа сексуалности и љубави. Његов гест је испраћен тишином са друге стране, замрачењем и звуком пролећне кише.

Друга сцена почиње рано изјутра и Кејт одмах након буђења својим понашањем сугерише да се између две сцене, у току ноћи, догодило нешто што у њој буди пркос и жељу да казни Ијана. Уместо несигурне, осетљиве и плашљиве Кејт за тренутак се указује нека друга која се Ијану кези у лице, дрско му одговара, разматра да ли да се лати оружја које јој је оставио док је у купатилу и цепа рукаве са његове кожне јакне. Ако се овај изненадан преокрет у њеном понашању посматра у светлу дидаскалије с почетка сцене „букет цвећа је сада искидан и разбацан по соби“ (Кејн 2001: 24) постаје јасно да је симбол љубави с краја прве сцене доживео насилан преображај који је ауторка одлучила само да наговести. Ајбол (2008: 33) наводи да искидано цвеће имплицира дефлорацију, али не у смислу раздевичавања, већ силовања и насилног испуњења Кејтине обавезе што потврђује и Ијанова безобзирна реплика „Сада смо једно, зар не?“ (Кејн 2001а: 26). Нестабилна структура прве сцене у великој мери дугује томе што Ијан користи Кејтину инфериорну позицију и допушта јој да за тренутак помисли да може преузети надмоћ. Његови кораци се могу описати у виду игре мачке и

миша која ће кулминирати силовањем које постаје огаван чин доминације и поседовања као јединог решења за немоћ коју иначе осећа. Многи критичари су се сложили са приказом Патрише Холанд (1995) у којем се наводи да силовање не представља само један, можемо рећи успутан, бруталан чин већ такав чин који се налази у сржи неравноправних односа. Силовање било као оружје рата или облик насиља од стране интимног партнера је одувек коришћено као средство за одржавање неуравнотежене моћи између мушкараца и жена (Џонсон 2012: 33). Насиље од стране интимног партнера може бити емоционално, физичко и сексуално, међутим сама природа односа у којем настаје чини сексуално насиље посебно контроверзним питањем. Ту проблематику је Андреа Дворкин (1993: 176) прецизно формулисала написавши да брак у патријархалном друштву представља легалну дозволу за силовање којом се потиру воља и интегритет жене. Опште прихваћен модел на основу кога се може видети да циклус интимног насиља пролази кроз три фазе може бити од помоћи приликом утврђивања веродостојности односа између Ијана и Кејт, а затим и одбацивања приговора одређених критичара на рачун незасноване потребе да се Кејт задржи у хотелској соби након силовања. У првој фази се тензија гради тако што се насилник служи емоционалним злостављањем, непредвидљивим и доминантним понашањем, претњама и променама у расположењу (Џонсон 2012: 34), док жртва у тим тренуцима на све начине покушава да удовољи насилнику и тиме избегне конфликт. Тензија се обично завршава озбиљним видом насиља који чини другу фазу у току које жртва покушава да заштити себе, може покушати да напусти партнера или да му се супротстави (ибид: 35). Истраживања показују да у просеку жртва напушта партнера осам пута пре него што заиста успе у томе из разлога што је друга фаза обично праћена фазом „меденог месеца“ током које насилник на све начине покушава да исправи учињену штету (ибид). Управо кроз ту трећу фазу, која ће све краће трајати како се буде понављала, се насиље утврђује као образац интимног односа. Додатној маргинализацији жртве, посебно када је у питању силовање жена, доприносе покушаји да се утврди повод за насиље приликом чега се кривица често приписује женама због одређеног начина понашања или облачења (Марота 2012: 52). Критичари који су се упуштали у таква и слична тумачења на рачун Кејт подупиру праксу окривљавања жртве, али њихово негативно просуђивање такође има задатак да потврди да су њихове вредности, погледи и претпоставке о свету стабилнији, рационалнији, а самим тим и оправдани.

Након покушаја да се физички обрачуна са Ијаном Кејт ће доживети још један напад. Овог пута пошто му је ситуација позната након Кејтиног објашњења Ијан није узнемирен нити уплашен и користи прилику да „злоупотреби њено измењено стање“ (Ајбол 2008: 19), „прислања јој пиштољ уз главу, леже између њених ногу и симулира секс“ (Кејн 2001а: 27). Ајбол (2008: 35) наводи да је ова сцена у два наврата код публике изазвала смех на рачун Ијанове симулације и закључује да је тај смех подрио његов наизглед моћан и експлоатацијски положај. Међутим, пример такође показује како инсценација самог чина, а онда и визуализација, могу истаћи аспекте драмског текста који се не би уочили током читања, наиме да начин на који злоупотребава несвесно стање Кејт сам по себи подрива његову надмоћну позицију. Док изливи љубави представљају само један део игара моћи, доминација мушкости се код Ијана готово увек спроводи путем вербалног или физичког насиља. Његови деструктивни нагони често избијају и као психолошка стимулација потенције и током једне такве ситуације се открива и други аспект Ијанове насилне личности којим се могу објаснити његови страхови за сопствени живот и бирање хотелске собе за место пребивалишта. Овог пута, насиље које наводи – да је био задужен да прислушкује људе и потказује, да их хапси, отима и уклања њихова тела (Кејн 2001а: 30) – је спровођено под окриљем тајне службе за коју је морао да потпише уговор о чувању службених тајни које се углавном везују за националну безбедност, а самим тим је и рационализовано патриотским изговорима. Кејтино успутно опажање да јој се чини да је на улицама избио рат (ибид: 33) баш у тренутку када Ијан објашњава да је задатак чувања земље који му је поверен од велике важности, више него очигледно повезује Ијанов национализам и расизам са ескалацијом насиља на улицама које он приписује гаравима који су окупирали земљу. Њена констатација постаје битна и за тумачење собе као лиминалног феномена и антиструктуре у тарнеровском смислу. Соба се у овом тренутку може описати специфичном лиминалном фазом, антиструктуром, која привремено обуставља објективну друштвену структуру али истовремено задржава и њена правила, и упућује субјекте у сопствени вид спознавања. У временском и просторном смислу су ликови издвојени, готово изоловани, од свакодневног света. Ијан и Кејт се својим биполарним осцилацијама у расположењу, понашању и ставовима такође могу тумачити као конструкције неодређености и парадокса које указују на граничне феномене идентитета. Као и обредни субјекти у лиминалној фази према Тарнеровој теорији (1985: 295), Ијан и Кејт се симболично стапају са супротностима живот и смрт, мушко и женско (ово стапање је у овој драми, за разлику

од ауторкиних осталих, само наговештено), а затим људско и животињско што се читава у Ијановим и Војниковим поступцима обележавања територије, али можда и у Кејтиним каталептичним нападима који је уводе у стање непомичности и смираја као специфичног механизма одбране. Иако добијају статус не-положаја који кореспондира простору између хаоса и реда, ликови у драми нису подвргнути уједначавајућем процесу из кога би требало да проистекне осећај заједништва (комунитас). Драма истовремено може представљати реализацију и укидање Тарнерове антиструктуре. Просторне одреднице и изолованост ликова од екстерне реалности, дешавања на улицама, им омогућавају да се ослободе нормативних присила, али се они уводе у поље сопственог начина спознаје тек са надирањем спољашњих елеманата у ограничену структуру. Поред тога изолован свет показује, за разлику од Тарнерове антиструктуре која омогућава једнакост по статусу, да су нормативне присиле друштвене структуре очуване на личном плану и да разлике, које би се у супротном укинуле, постају изазов за дискриминаторна понашања.

Њихова изолованост ће бити насилно прекинута уласком Војника, који ће својом снагом, наступом и чињеницом да носи снајперску пушку, у поређењу са Ијановим оружјем, учинити да Ијан изгледа безазлено ситан и успети да заузме његову територију и обележи је животињским гестом – уринирањем по кревету (Кејн 2001а: 39). Ауторка, према мишљењу Виксона (2005: 77), користи моменат уринирања Војника и вербалног присвајања територије, којим се завршава сцена, да реорганизује простор и путем експлозије га премести на симболичну територију која припада ратнику. Иако је између прве и друге сцене протекла свега једна ноћ у току које се чуо звук пролећне кише, друга сцена се завршава летњом кишом и експлозијом која ће урушити собу, прекрити је прашином и изменити окружење на почетку треће сцене. Мењање Ијанове позиције из насилника у првом делу драме у жртву у другом делу је сугерисано на самом почетку сцене као логична последица губљења моћи које је симболично представљено његовим разоружавањем:

Војник: Дај ми цигару.

Ијан: Зашто?

Војник: Зато што ја имам пушку, а ти немаш.

Ијан *разматра ту логику.*

Затим вади последњу цигарету из паклице и баца је **Војнику**.²³¹ (Кејн 2001а: 40)

Ијанова раније дефинисана патриотска позиција полако почиње да се замагљује у присуству Војника. Строге границе између Велса и Енглеске се симболично губе у његовој свести под притиском Војникових покушаја да га декларише као странца, а затим и покушаја да преиспита позицију једног новинара или војника. У првом случају постаје згодно да се Велс и Енглеска обједине британским идентитетом како Ијан не би и сам постао имигрант у Војниковим очима, а у другом не увиђа да се у његовом случају новинар и војник служе истим оружјем. Ијан заправо и не препознаје иронију сопствене имиграције у Јоркшир, наводи Ајбол (2008: 24), што се може видети из његових расистичких опаски у првој сцени, а најочигледније постаје са колебањем „између тога да ли да се поистовети са Велшанином или Енглецом“ (ибид) у зависности од тога шта је повољније по њега у датим околностима. Војник, препричавајући своја искуства из рата, полако уводи Ијана у веома нестабилну позицију преиспитивања његових једностраних перспектива на делу. Прва се тиче Ијанове улоге насилника, мучитеља, војника спремног да убија и чини злодела за своју земљу. Војник је на ратишту присуствовао безразложном убиству дечака, а затим учествовао у мучењу његових укућана: силовао је жене од којих је најмлађа имала дванаест година, убио је њеног оца, а браћу обесио (Кејн 2001а: 43). Војник, затим, као да поприма облик Ијанове прогањајуће савести и почиње да испитује у којој мери и да ли се исти злочини могу приписати и Ијану:

Војник: Никада то ниси радио?

Ијан: Не.

Војник: Јеси сигуран?

Ијан: Не бих то могао да заборавим.

Војник: Заборавио би.²³² (Кејн 2001а: 43)

У овом тренутку почињу да се нижу паралеле са првим делом драме, где Војник готово поприма улогу оног који ће Ијану судити и пресудити у односу на ставове које је сматрао оправданим у присуству Кејт. Ијан одбија да се поистовети са Војником

²³¹ “**Soldier:** Give us a cig. / **Ian:** Why? / **Soldier:** ‘Cause I’ve got a gun and you haven’t. / **Ian** considers the logic. / Then takes a single cigarette out of the packet and tosses it at the **Soldier.**” (Кејн 2001а: 40) (превод ауторке дисертације)

²³² “**Soldier:** Never done that? / **Ian:** No. / **Soldier:** Sure? / **Ian:** I wouldn’t forget. / **Soldier:** You would.” (Кејн 2001а: 43) (превод ауторке дисертације)

који је починио злочине на најгнуснији начин и стално се колеба између тога да никада није починио убиство и тога да није убијао на зверски начин (Кејн 2001а: 46). Војник подрива Ијанове одговоре и тврди да се и он може сматрати садистом – у виду безличне реплике „пиштољ уперен у главу“ (ибид) сугерише да поседује некакав увид у Ијаново опхођење према Кејт што би требало да потврди Ијанове садистичке склоности. Затим преиспитује Ијанову улогу новинара, јер како Ијан тврди он никада није имао прилике да види злочине које Војник описује чак ни на фотографијама (ибид: 47), подсећајући га да је његова обавеза да докаже шта се догађа и да то пренесе људима. Ијанов одговор „нико није заинтересован за то“ (ибид: 47) сумира целокупну ауторкину визију британског друштва која ју је подстакла да напише драму. Ијан каже да једноставно покрива приче које се тичу његове земље и региона, а не инострана догађања и међународне односе (ибид: 48). Војников одговор расветљава саму спацијално-темпоралну структуру драме:

Војник: Инострана догађања, а шта онда радиш овде?²³³ (Кејн 2001а: 48)

На основу тога можемо закључити да је првобитно место радње, Лидс, заправо измештено у средиште самог ратишта док је време, иако неназначено, остало исто. Са друге стране, интерпретација ауторке је јасно показала да грађански рат насилно упада у свет Лидса чиме хотелска соба добија статус универзалног места. Кејнова је имала одређене недоумице поводом јединства места, времена и радње, које је делом решила у разговору са Дејвидом Грегом што је забележено у Сирзовој студији. Ауторка је понудила две опције посматрања реструктурисања драме: идеја је била или да задржи исто место, а промени време и радњу или да време и радња остану исти, а да се промени место (Сирз 2001: 107). Сирз (ибид) наводи да се слични поступци проналазе и код Керол Черчил и код Хауарда Brentона, али да је могућност тумачења дислокације *Разнесених* на два начина управо оно што драму и чини јединственом – радња може остати у Лидсу и на тај начин упозоравати на самодовољност и самозадовољство у Британији или може бити измештена у Босну и „суочити нас са реалношћу рата рушећи дистанцу коју постављају географија и равнодушност“ (ибид). На сличан начин и Пинтер третира улогу места и времена у својој драми *Пенео пепелу* (1996). Настић (2001: 78) прецизно наводи да се драмске технике ове Пинтерове драме крећу између крајњег реализма и крајњег надреализма и прилагођене су

²³³ “**Soldier:** Foreign affairs, what you doing here?” (Кејн 2001а: 48) (превод ауторке дисертације)

природи искуства којег приказују: оно је укореењено у стварни свет и у садашње историјско време, али се дотиче архетипских слика зла и насиља које прогањају сваког од нас. (ибид)

Јединство та два света склопљено путем разноврсних драмских техника је сугерисано смештањем радње у „сада“ (now) – радња се поклапа са садашњим тренутком читања кад год се оно одвијало чиме Пинтер акцентује непроменљивост друштвених, посебно политичких пракси – и то у средиште традиционалне Енглеске испитијући основе трансгенерацијских уверења на којима је то друштво грађено.

Ијан се на том поднебљу, било оно реално или симболично, бави причама које према његовом мишљењу морају бити личне – убиства, силовања и искоришћавања деце од стране настраних свештеника и учитеља (Кејн 2001а: 48). Војникова девојка која је на крвнички начин мучена и убијена – пресекли су јој гркљан, а уши и нос одсекли и закуцали на врата (ибид: 47) – би била права прича за Ијана, а не војници који се убијају око парчета земље. Ијанова изјава постаје окидач за Војника да покаже Ијану на делу на који начин је његов некада нормалан и емотиван живот разорен насиљем које је видео и сам починио. Следи низ насилних чинова у којим Војник прилази Ијану, нежно га љуби уз коментар: „Миришеш на њу. Исте цигарете“ (ибид: 49), упира му пиштољ у главу, као што је Ијан то раније чинио Кејт, силује га затворених очију миришући његову косу, а затим неутешно плаче. Војник ће се убрзо дистанцирати од самог догађаја и наставити да преиспитује Ијанову сексуалну оријентацију чиме се поново тематски надовезује на конверзацију између Ијана и Кејт као и ритуале који се одвијају око хране у првом делу драме и који показују Ијанову потребу да задовољи своје основне нагоне. Сцена се завршава Ијановим ослепљивањем које као физички облик трауме постаје графичка потврда последица сукоба и Ијанове менталне кастрације.

У поређењу са првом и другом сценом које верно прате конвенције натуралистичке драматургије и у складу са тим постављају основу за тумачење остатка драме, трећа сцена која одудара од конвенција натурализма структурално и садржајно представља средишњи део, чак кулминацију теза постављених у првом делу драме, да би се након тога уочило опадање које неће водити коначном разрешењу, али ће у виду све краћих епизода представити консеквенце претходних делова. Кејт се враћа у разрушену собу и том приликом прескаче тело Војника, који је у међувремену извршио самоубиство, летимично га погледавши (Кејн 2008: 50). Њена реакција, као и извесна равнодушност са којом третира Ијаново стање, показују да су друга трауматична

искуства са којима се, претпостављамо, срела на улицама произвела емоционалну отупелост. Док Ијан у мукотрпном стању завиди мртвом детету којем су изненада прекинуте муке, Кејт почиње да се смеје неприродно и хистерично и „смеје се и смеје се и смеје се и смеје се и смеје се“ (Кејн 2001а: 57) и четврта сцена се завршава зимском кишом. У последњој сцени Кејт доказује Ијану да је способна да брине о себи (ибид: 21) у шта је безуспешно покушавала да га убеди у првој сцени и враћа се на улицу да потражи храну. Драма се у извесном смислу може тумачити и као врста путовања, и то Кејтиног искуственог путовања, од немоћне и наивне позиције у првим сценама до очвршћивања у последњој сцени (Ајбол 2008: 23) и суочавања са последицама сукоба који тињају испод објективне друштвене стварности. Кејтино смејање које се протеже и одјекује, као реакција на смрт бебе, није праћено још једним нападом као што су то раније изазивале стресне ситуације, већ се смеје са свешћу да се смеје што Урбан (2007: 165) тумачи као реакцију на губитак и на њен положај у свету. У кратком интервалу између Кејтиног одласка и повратка Ијан изводи низ радњи које су означене смењивањем светлости и таме. Чин мастурбације је праћен Ијановим понављањем вулгарне речи за женске гениталије. Реч понавља једанаест пута што Сирз (2001: 26) пореди са готово истоветном ситуацијом у драми Стивена Беркофа *Исток (East)* која је имала функцију да истроши шок и да се процесом убијања табуа (средином седамдесетих година, када је написана драма, било је незамисливо изговорити ту реч пред публиком) ослаби његова моћ. Ајбол (2008: 34) у самом понављању препознаје искључиво упрошћену сексуалну фантазију мушкарца што се поклапа са Ијановим ранијим тенденцијама ка сексуалном општењу. Исто тако, понављање речи може имати и једну одлучујућу улогу у Ијановој тежњи потврђивања маскулинитета које је у потпуности нарушено доласком Војника и чином силовања. Након дефецирања, Ијан ће телесне излучевине покушати да обрише новинама (Кејн 2001а: 59). Тим моментом се драма делимично заокружује са првом Ијановом репликом, а затим показује и оправданост реквизита на којима је Кејнова инсистирала када је у питању постављање драме. У овом случају се значај реквизита огледа у Ијановом уношењу свежња новина у хотелску собу које садрже његове приче пуне истих глупости и стога добијају оправдану функцију у последњој сцени (Сондерс 2002: 42). Након што ће подлећи канибалистичком пориву Ијан умире са олакшањем. Кејт се враћа са кобасицом и цином, храни Ијана, а затим и сама, иако је вегетеријанац једе свој део кобасице показујући да је појединац принуђен да се одрекне принципа и стила живота у ратним околностима ма колико се они испрва чинили значајним.

Ређање кондензованих слика Ијанове деградације у последњој сцени се често тумачи као видно испољавање спорадичних трагова зазорности који се уочавају у претходним сценама. Мастурбација, дефецирање и канибализам упућују на телесне функције, телесно просипање и телесне апетите од којих се зазире (Ајбол 2008: 43), а у целокупном тексту су поједине радње често обележене чулима мириса, додира, вида, слуха и укуса (ибид: 48). Ијан и његово тело као средишњи елемент текста који повезује први и други део се могу на дубинском нивоу посматрати као метафоре или могућности односа моћи, уписивања дисциплинских и корективних мера и стереотипа који конституишу расну, полну, сексуалну и етничку специфичност, а на површинском и као отеловљење наведених могућности. Како бисмо посматрали та два испреплетана плана, ослањајући се на ауторкино тумачење којим се указује на њихову међузависност, послужићемо се метафором Мебијусове траке, или прецизније речено моделом Мебијусове траке који има за циљ, према речима Елизабет Грос (2005), да превазиђе дуализам дух/тело и покаже да се тело конституише путем физичких и психичких инскрипција. Путем модела Мебијусове траке Грос (2005: 259) инсистира на посматрању интеракције две површине која подразумева кретање од спољашњости ка унутрашњости и обрнуто. Оквир којим се служи у својој студији јесте оквир који подједнако „потврђује психичку димензију субјективности“ и „површинску телесну изложеност субјекта друштвеном упису“ (ибид: 261) и у том смислу га гради полазећи од картезијанског дуализма у „Уводу“ студије, преко Фројда, Лакана и Мерло-Понтија и њихових претпоставки о телу као спољашњој репрезентацији сопства, Ничеа, Лингиса, Фукоа и Делеза и Гатарија и тела као површине уписа, до полне разлике, сексуализованих тела и појма зазорног²³⁴ Јулије Кристеве које се не може свести на опозиције субјект/објект и унутрашње/спољашње (ибид: 266).

Ијаново тело се пре свега може читати и интерпретирати као спољашњи израз унутрашњости, то јест као симптом и начин комуницирања скривене дубине (Грос 2005: 170). У Ијановом случају, дубина је дефинисана изоштреним расистичким и сексистичким убеђењима која се одају у специфичним околностима које је ауторка поставила као оквири драмског збивања. Његове поједностављене и искривљене

²³⁴ Термин Јулије Кристеве у српском преводу студије Елизабет Грос *Променљива тела: ка телесном феминизму* (2005) проналазимо у облику „абјекција“ и „абјект“. У дисертацији ћемо се служити термином „зазорно“ према преводу Кристевине студије на хрватски језик *Моћи ужаса: оглед о зазорности* (1989).

менталне слике представљају основу загађења које се шири на његову душу, органе и спољашњу околину. Та врста загађења се манифестује у виду телесних излучевина, пре свега зноја који утире траг путу уласка и изласка, „рутама међусобне размене“ (ибид: 270) – његова одећа упија зној и смрад (Кејн 2001а: 6), загађује ваздух (ибид: 4) и прелази и на Кејт (ибид: 33), али исто тако одликује и његове извађене органе указујући на трулеж и телесно распадање. Зазорни траг се у овом случају читава као нешто изузетно непријатно, деградирајуће и одбојно које је на самој граници субјекта – више му не припада, „налази се вани, изван целине“ (Кристева 1989: 8), оно отпада од тела и својом изопштеношћу га непрестано изазива. У студији *Моћи ужаса: оглед о зазорности* Кристева испитује под којим условима се појављује чисто и одговарајуће тело (Грос 2005: 265) и расправља о три широке категорије зазорности:

зазорност према храни и отуда према телесном инкорпорисању, зазорност према телесном отпаду, која свој врхунац достиже у ужасима леша и зазорност према знацима полне разлике (ибид: 267).

Кристева (1989: 9) наводи да је гађење због јела, неке хране, можда „најелементарнији и најархаичнији облик зазорности“. Зазорност коју Кејт осећа према животињском месу и према крви изазива одбојност и мучнину која би требало да је ограда од онога што је „не-ја“ и да је заштити. То нечисто од чега она зазире, као што смо раније објаснили, јесте могућност прождирања туђе крволочности и способности касапљења, разарања, па чак и конзумирања страха животиње, како то Летс сликовито представља у драми *Август у округу Осеји* (2008: 123-124), и инкорпорирања у сопствену телесност. Са друге стране, Ијан у последњој сцени ће своју глад утолити прождирањем бебе која пре тога умире. С обзиром на то да је идентитет бебе непознат доприноси универзалности самог чина, а чињенице да пол детета није наведен и да његово беживотно тело постаје објекат прождирања свеукупно доприносе тумачењу у правцу ширих друштвених и културних импликација. Канибализам се у драми, у најширем смислу, може тумачити као још једна симболична стратегија која има улогу да подрије значај табуа и категорија на основу којих се одређена друштва могу класификовати на варварска или цивилизована. Јан Кот (1974: 199) се у више наврата током анализе обрасца жртвовања у античким трагедијама позива на Мирчу Елијадеа који наводи да „канибализам није ‘природна’ изопаченост примитивног човека“, већ вид жртвовања неопходног за рађање и стварање, то јест „један облик културног

понашања које се заснива на религиозној визији живота“.²³⁵ Свако приношење жртве би било заправо понављање првобитног жртвовања (ибид: 194) које према орфичкој традицији увек подразумева дете мушког пола (ибид: 199) чиме би требало да се осигура обиље, плодност, обнављање и спасење (ибид). Међутим, чин канибализма у драми се из више разлога може тумачити као иронично преокретање наведеног обрасца. Архетип детета, према Јунговој аналитичкој психологији, јесте урођена „предиспозиција за сложени доживљај Почетка, заметка, будућег развоја и нових могућности“ (Требјешанин 2011: 46) – дете представља универзални симбол „антиципације стања које тек долази“ (ибид). За дете се готово увек везују приче о мистериозном и чудесном рођењу, а његов пут почиње напуштањем – дете се одваја или је изоловано од свог окружења (мајке), након чега постаје изложено опасностима и ризицима, а упркос свим препрекама оно стреми ка будућности (Јунг 1991: 167-168). Мотив детета може упућивати на давну прошлост, на име да сâмо човечанство увек долази у конфликт са својим зачетком, стањем детињства – првобитним, несвесним и инстинктивним стањем (ибид: 162). Исто тако се мотив односи и на „садашње“, оно што постоји у садашњем тренутку, са циљем да надомести и исправи на смислен начин једностраност свесног ума (ибид). Та једностраност се може односити на читаво друштво, будућност човечанства. У том смислу, Кејт преузима одговорност и бригу за дете које не успева да сачува тако да оно не може бити ни адекватно жртвовано за искупљење човечанства. У бити, ритуализован канибализам је само један испразан чин, као уосталом и сви ритуали у савременом друштву, који не може омогућити прочишћење и обнављање животног циклуса. Сем тога, митолошко, херојско дете, дете спаситељ у драми је означено искључиво средњим родом, које у миту има хермафродитске одлике и представља симбол спајања супротности мушко/женско, разум/осећање, свесно/несвесно, мало/велико, немоћно/моћно, телесно/духовно (Требјешанин 2011: 49). Ако и у том смислу не представља Божије дете које ће искупити људски род, оно се може тумачити и као лиминални, хибридни феномен пун парадокса и противречности и као погодан симбол Сопства, Јаства, или архетипа целовитости (ибид: 46). Пошто је живот у сталном кретању ка будућности, тако и дете утире пут индивидуацији, оно је посредник, доносилац исцељења, трансформације и целовитости која превазилази свесност а коју је Јунг означио сопством (Јунг 1991:

²³⁵ “Cannibalism is not a ‘natural’ depravity of primitive man...but a kind of cultural behavior based upon a religious vision of life.” (Кот 1974: 199)

164). Било да дете треба да укаже на развој човечанства или сопства, његова смрт антиципира стагнацију и немогућност увођења у постлиминалну фазу. И ту долазимо до другог персонализованог ужаса који наводи Кристева (1989: 9-10), а то је гађење од леша и одбацивање оног што је неповратно пропало као гранично искуство (borderline) и механизам којим ће се потврдити живот. Трулеж, зараза, болест, леш су еквиваленти измета који „представљају опасност која долази изван идентитета“ (ибид: 85). Прљавштина представља недостатак реда (Даглас 1984: 2)²³⁶, „оно што није на свом одговарајућем месту, оно што ремети и збуњује поредак“ (Грос 2005: 266) тако да се елиминисање прљавштине може схватити као „позитиван напор да се организује околина“ (Даглас 1984: 2) и одржи устројство. Гранична стања, све што се одстрањује, изолује и у том смислу постаје абнормално, а самим тим и неподношљиво и маргинално, представљају опасна места загађења и заразе. Посматрању собе као лиминалног феномена који ремети поредак доприноси чињеница да су радње које спадају у домен друштвене приватности, а исто тако непримерене и за сценски приказ (сексуални чин, дефецирање, насиље) премештене из „изван сценског простора“ који им је дотада био намењен у само средиште сцене, али и собе као места у којем се одвија радња. На тај начин представљају и елементе Тарнерове антиструктуре путем којих се испитују могућности хибридних идентитета, њиховог искуства и могућности уочавања нових образаца и инкорпорирања у друштвени поредак. Кејт је једина која прелази праг собе и повезује изолован простор са ширим друштвеним дешавањима – она из интимног хаоса одлази на улице где се одвијају сукоби, бива прогутана и пропада у непознато, наизглед мртва (в. Кембел 2004: 83), а затим се враћа на крају драме чиме се заокружује њен циклус иницијације и спознаје. Ијан је једини који остаје заточен у соби и пролази кроз низ ситуација којима се испитују границе сопства – где се завршава „ја“, а почиње Друго. Његова позиција у драми се не мора обавезно означити оном која се завршава недостатком увида, већ пре представља драматизацију истинског лиминалног искуства – недаћа и страхова са којима се суочава не би ли утврдио границе сопства. Кејтини каталептични напади су први у низу извора Ијанових страхова са којима се срећемо јер га подсећају на његову смртност и пропадљивост тела којима се неминовно приближава. Зазорно непрестано доводи у питање његово поуздано „ја“, над-ја (Кристева 1989: 8) и он га осећа тек када се „неки

²³⁶ “As we know it, dirt is essentially disorder. (...) Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organize the environment.” (Даглас 1984: 2)

Други поставио на мјесто и у име онога што ће постати ‘ја’“ (ибид: 17). Као што је случај са Кејтиним нападима, мртво дете га враћа на изворе нагона и смрти, само што овог пута, након тешких искушења, он прижељкује физичко стање смрти и не пружа отпор инкорпорирању страха и леша у сопствену телесност. Овај преокрет се може приписати Војнику и његовим процедурама кажњавања Ијановог тела. Према Фукоу тело је објект, мета и инструмент моћи (Грос 2005: 208) на којем се одражавају односи моћи. Под влашћу Фуко не подразумева регулационе установе и апарате – они се могу сматрати само њеним завршним облицима (Фуко 2008: 179). Он је најпре заинтересован за начине на које се она дистрибуира у свим друштвеним односима. Власт долази из микросегмената друштва, „узима микроформе или капиларне форме“ (Грос 2005: 209) и може се тумачити посматрањем односа у којима увек ствара другачије низове повезивања – то су многоструки односи силе иманентни подручју на којем се спроводе (Фуко 2008: 179). Али власт треба схватити и као игру односа неједнакости, покретљивости и неуравнотежених снага и то игру која „путем непрестаних борби и сучељавања преображава“ многострукост односа силе (ибид). Игра неједнакости и преображаји односа моћи на интрасубјективним и интерсубјективним плановима у драми се могу сагледати на основу троугаоне динамике злочинац–жртва–посматрач.. Дејвид Грег (2001: xvii) је уочио поделу улога на жртву, насилника и посматрача пре свега на примеру постхумног извођења текста *Психоза у 4:48* и на основу тога констатовао да се иста динамика може приметити и у осталим драмама Саре Кејн.

Амерички историчар аустријског порекла Раул Хилберг је својом студијом из 1966. године под називом *Злочинци, жртве, посматрачи: јеврејска катастрофа 1933–1945.* поставио тријаду злочинац–жртва–посматрач²³⁷ за основу посматрања механизма уништења и холокауста. Те улоге се, у најширем смислу, приписују онима који су узроковали, искусили и посматрали катастрофична дешавања. У злочинце се убрајају људи који су имали посебну улогу у формулисању и имплементацији антисемитистичких мера које су спроводили под окриљем приписаних дужности (Хилберг 1992: ix). На тај начин се власт и насиље представљају као безлични, објективно дати и наметнути тако да се ни одговорност не може приписати само

²³⁷ Енг. perpetrator, victim, bystander: када су у питању студије холокауста енглеска реч *perpetrator* се преводи као злочинац, у индивидуалним случајевима насиља као насилник, док се у психолошким играма ова категорија најчешће посматра као прогонилац (persecutor).

једном човеку или организацији или тај појединац себе неће сматрати злочинцем. Хилберг затим дефинише механизам уништења као „делатност која се ширила путем распрострањене бирократије тако да је сваки човек могао осетити да је његов допринос само делић великог подухвата“ (ибид) што се уклапа у његову идеју масовног уништења Јевреја као програму који је систематично спровођен „корак по корак“ (ибид: 46). Други део књиге Хилберг посвећује категорији жртве и наводи да су жртве у великој мери претрпеле исту судбину и остале аморфна маса (ибид: 105). Међутим, Јевреје као жртве посматра у оквиру посебних целина на основу којих се разматра судбина јеврејских лидера, избеглица, оних из мешовитих бракова, привилегованих група Јевреја до оних који су преживели холокауст, да би на основу тога испитао и њихову пасивност у пружању отпора. Већ на основу анализе жртава почиње полако да се издваја категорија посматрача која је најбројнија и која се, према претходним дефиницијама, не уклапа ни у злочинце ни у жртве. Посматрачи су пре свега они који нису активно учествовали у холокаусту – нису желели да учествују у повређивању жртава нити су желели да сами буду повређени од стране злочинаца (ибид: xi). Међутим, такво одређење је у суштини оно што и чини ову категорију проблематичном. У ту групу спадају сви они, од појединаца до других земаља, који су знали шта се догађа у концентрационим логорима, а нису ништа учинили да то спрече. Хилберг (ибид) наводи да су и такви посматрачи најчешће себе сматрали жртвама било рата, прогона или судбине иако нису директно искусили трауму. Занемаривање застрашујућег садржаја се често оправдавало тиме да нико није могао да прихвати могућност да су се у концентрационим логорима свакодневно систематски уништавали људи који су проглашени претњом по одржање нације само на основу етничке и религиозне припадности, преко сексуалне оријентације до менталне неподобности. Примо Леви је на питање да ли су Немци били упућени у то што се догађало одговорио следећим питањем „Како је могуће да се уништавање људских бића могло спроводити у самом средишту Европе, а да нико о томе није ништа знао?“²³⁸, да би затим дао увид и у механизме који се крију иза улоге посматрача:

Већина Немаца није знала јер нису желели да знају. Они су, заправо, желели да не знају. Сасвим је сигурно да немачка нација, као целина, није чак ни покушавала да пружи отпор. У Хитлеровој Немачкој један посебан пропис је нашироко примењиван –

²³⁸ Примо Леви – Primo Levi's Heartbreaking, Heroic Answers to the Most Common Questions He Was Asked About "Survival in Auschwitz" <http://www.newrepublic.com/article/119959/interview-primo-levi-survival-auschwitz>; приступљено 20. јануара 2015.

они који су знали нису о томе говорили; они који нису знали, нису постављали питања; они који су постављали питања нису добијали одговоре. Запечативши уста, очи и уши, немачки грађанин је за себе изградио илузију да не зна, а одатле и да није саучесник у стварима које се дешавају пред његовим очима.²³⁹

Наведено одређење посматрача је оно што у бити карактерише Ијана у драми. Док Кејт на све начине покушава да поремети његове ограничене перспективе, она постаје жртва његових убеђења, а Ијан у већем делу драме остаје без икаквог увида све до појаве Војника који ће му силом отворити очи. У улози новинара Ијан је тај који занемарује застрашујућа дешавања, а себе види као потенцијалну жртву тајне организације за коју је био везан, у интимном односу са Кејт носи улогу насилника, да би на крају и сам постао жртва. На основу тога можемо извести и закључак да је Ијанов пут стицања увида веома болно обележен преласком из улоге насилника у улогу жртве. У драми и Ијан и Војник пролазе кроз све три улоге које су карактеристичне за психолошке игре успостављања моћи према Карпмановом троуглу (в. Карпман 2014: 33-39). Према теорији трауме, Војник и сам спада у категорију жртве која је трауматизована кроз околности у којима непрестано страхује за сопствени живот и посматра друге људе и своје најближе који пролазе кроз застрашујућа искуства. Трауматизовани војници и сами постају насилници, као што су показале студије обављане по завршетку Вијетнамског рата, а понижавање и уништење противника постаје изопачен облик избегавања сопствене трауме (Макфарлан 2012: 798) чиме се и одржава циклична природа насиља. Једино Кејт која у друштвеном контексту јесте жртва Ијановог насилног понашања, у психолошком смислу не показује одлике жртве која се класификује на основу тога што себе сматра особом која је беспомоћна и неспособна (Карпман 2014: 35). Напротив, Кејт показује своју рањивост са свешћу да то не значи и беспомоћност, а затим остаје уз Ијана на самом крају не показујући потребу за његовом даљом виктимизацијом. Хоровиц (2000: 132) се упушта, како и сама каже у једну врсту генерализације на тему рода и мазохизма до

²³⁹ “But most Germans didn’t know because they didn’t want to know. Because, indeed, they wanted not to know. It is certainly true that the German people, as a whole, did not even try to resist. In Hitler’s Germany a particular code was widespread—those who knew did not talk; those who did not know did not ask questions; those who did ask questions received no answers. Shutting his mouth, his eyes, and his ears, the typical German citizen built for himself the illusion of not knowing, hence of not being an accomplice to the things taking place in front of his very door.” <http://www.newrepublic.com/article/119959/interview-primo-levi-survival-auschwitz>; приступљено 20. јануара 2015.

које је дошла проучавајући трауматично искуство, сећање и насиље на примеру књижевних дела женских аутора попут Лезли Мармон Силко и Маргарет Атвуд, која се може испитати и на примеру *Разнесених* и сценарија *Скин* који је у целости изграђен на динамици насилник–жртва. Њена генерализација се односи на то да се силе политичког и културног садомазохизма у женској психи не стапају у динамику личног или психолошког садомазохизма, то јест да жене „*осећају* агресивност, али не *поступају* агресивно према мушкарцима“ (ибид). Њихов бес се усмерава ка одређеним мушкарцима одговорним за њихово угњетавање и не поприма облик генерализације који би водио дискриминаторном понашању. За разлику од *Разнесених* где Кејт показује потребу да се обрачуна са Ијаном, али не наставља ланац насиља, у сценарију *Скин*²⁴⁰ налазимо ипак другачију динамику односа насилник-жртва. Били и његови пријатељи су, у складу са супкултуром скинхеда којој припадају, приказани у домену девијантног понашања, насиља и расистичких ставова. Њихова мржња је посебно уперена ка припадницима мешовитих раса која се исказује вербално, док једна подужа епизода обухвата њихов физички обрачун са црнцима који присуствују венчању црнкиње и белца. У том тренутку до изражаја долази Билијева егзалтација насиљем која се огледа у неконтролисаним, узастопним и силовитим обијањем цигле о главу једног од црнаца (Кејн 2001б: 255). Након те сцене, Били се упушта у кратак сексуални однос са црнкињом Маршом када постаје жртва њеног садистичког поступања са очигледном намером да му покаже учинке злостављања (ибид: 261). Сврха екстремног графичког насиља у *Разнесенима*, као и у другим драмама Саре Кејн, постаје очигледнија ако се посматра у оквирима динамике насилник-жртва и ако се та динамика упореди са функцијом насиља које израста из односа целата и жртве у праксама Гротовског, Ливинг театра и Артоа. Код Гротовског садомазохизам жртве је кадар да зарази целата, док је код Ливинговаца акценат на садизму целата који је у стању да „мучењем, садистичким обрасцем зарази саму жртву“ (Миочиновић 1993: 405). Ако драму и сценарио Саре Кејн осмотримо у односу на наведена одређења Гротовског и Ливинговаца постаје јасно да ауторка показује веће интересовање за другачији вид цикличног насиља, за онај који поред тога што омогућава увид у заразну природу насиља истовремено шаље и поруку да се свака позиција моћи може довести у

²⁴⁰ Еквивалентан превод наслова би гласио *Кожа*, али пошто енглеска реч *skin* истовремено упућује на супкултуру скинхеда (*skinhead*), на боју коже која је повод за дискриминаторна понашања те супкултуре, а тек онда и на кожу уопште као површину уписа дисциплинских мера, одлучили смо да наслов транскрибујемо како бисмо задржали вишезначност и испреплетаност наведених перспектива.

питање. Као што је приметио Кени Милер, који је радио на поставци *Разнесених* у Глазгову, ако се из текста одстране сви детаљи графичког насиља, на површину избија јака троугаона драмска структура која говори о једном односу (Макмилан, 2002). Међутим, оно што повезује Гротовског и Ливинговце са Артоом, а у чему се Сара Кејн надовезује на њихове поетике, јесте употреба суровости у егзорцистичке сврхе уз помоћ ритуала насиља као „јединог облика ритуала, према Бруковом мишљењу, који може имати извесног дејства на гледаоце“ (Миочиновић 1993: 405).

Содомизирање Ијана и насилно одузимање његовог вида поседује вишеструке функције које обједињују тематске, симболичне и структуралне аспекте драме. Начин на који Војник злоставља Ијана, комбинујући нежност и суровост, директно призива динамику односа између Кејт и Ијана који је обележен наизменичним смеђивањем љубави и насиља. Током силовања Ијана Војник обнавља и доживљај вођења љубави са својом девојком, а његове речи „Јадно копиле. Јадна љубав“ (Кејн 2001а: 51) показују да сам чин истовремено сједињава и његову девојку Кол и њеног напасника (Ајбол 2008: 21) – Војник једним делом пројектује Кол у Ијана не само као знак одмазде тако што понавља злочине који су почињени над његовом девојком, већ и као чин љубави и нежности према њој самој. Комбинација нежности и насиља је оно што повлачи ужасавајући ефекат призора. Војник очајнички покушава да пренесе Ијану „садржај“ који овај не само да никад није искусио већ је и свесно занемаривао у свом раду. У самом чину се препознаје и техника Брехтовог ефекта зачудности како би се, као што је Елин Дајмонд (Ајбол 2008: 31) приметила, подрило уобичајено поистовећивање између тела извођача и лика које се увек намеће инсценацијом. Чин ослепљивања Ијана доводи до усложњавања тумачења путем успостављених интертекстуалних веза о којима је говорила сама ауторка. У крупном плану насловне стране првог издања драме се налазила слика човека ископаних очију која је призивала већ свима добро познате ликове Едипа, Глостера или Бекетовог Хама (Сирз 2001: 10). Сара Кејн је истакла да је паралелу са Шекспровим *Краљем Лиром* тек накнадно уочила поновним ишчитавањем драме током прерађивања *Разнесених* (Сондерс 2002: 58) и то превасходно у контексту очинства којим се обе драме, једна у већој друга у мањој мери, баве (Сирз 2001: 102). Међутим, очигледнија паралела између *Краља Лири* и *Разнесених* се огледа у присуству слепила које је, како је Бонд објаснио у „Предговору“ свог *Лири*, драмска метафора за увид и да су зато Глостер, Едип и Тиресије слепи (1989: xiii). У једном од бројних радова у којима анализира метафору слепила кроз имитацију кретања ка самоспознаји, и то како на примеру класичне

трагедије тако и на примеру савремене неаристотеловске драме, Радмила Настић (2015: 44) наводи да „човек [Едип] који је решио загонетку природе није знао одговор на основно питање *Ко сам ја?*“. Идентичан болан пут спознаје се може уочити и у Ијановој агонији с тим што се у његовом крају не може јасно препознати врста увида који он стиче. Начин на који Војник ослепљује Ијана је укорењен у стварном догађају који је забележен у књизи *Међу силецијама (Among the Thugs: The Experience, and the Seduction, of Crowd Violence)* из 1990. године коју је ауторка читала током писања драме. Књига Била Бјуфорда бележи психологију масе и природу фудбалског хулиганизма из перспективе новинара који је забележио инцидент у једном пабу када је, како наводи Кејнова (Сирз 2001: 103), навијач Манчестер Јунајтеда напао полицајца на тајном задатку и исисао му око. Међутим, овај пример је управо један од разлога због којег Сирз апелује да се одређени извори увек морају вишеструко проверити. Кејнова је добро забележила сам чин насиља, али је детаље који су довели до инцидента погрешно саопштила²⁴¹ – прича се заправо тиче навијача фудбалског клуба Челзи који је претукао полицајца на дужности и на исти начин му исисао око (в. Бјуфорд 2001: 137). Трећи утицај који ауторка наводи је Бондова драма *Спасени* која ју је и навела да преиспита позоришне нормативе којима се одређује адекватан садржај за приказивање. Кејнова је сматрала да уврежен став да се нешто не може приказати на сцени уједно значи и да се о томе не сме говорити и да се не признаје његово присуство што је у основи незнања и чина занемаривања (Сондерс 2002: 24). Њена констатација да људи нису способни да направе разлику између дела које говори о насиљу и нечега што је насилно је навела поједине критичаре да ревалоризују и Бондову драму и закључе да драме и Бонда и Саре Кејн нису бруталне већ да се баве бруталношћу (ибид). Према Бондовим речима (1989: xi) насиље обликује и опседа друштво и стога он о тој теми пише готово исто тако природно и неусиљено као што је Џејн Остин писала о манирима, а његова даља образложења поводом исте теме сумирају извесну хипокризију и то не само медија, на коју указује Кејнова, већ целокупног друштва, цивилизације – агресија је постала морализована, док је морал постао облик насиља (Бонд 1989: vii). Инцидент са бебом из Бондових *Спасених* као и у *Разнесенима* је управо продукт једне такве цивилизације која затире себи пут

²⁴¹ в. Сирз: Interviews with writers and directors <http://www.inyerfacetheatre.com/archive11.html>; приступљено 9.11.2011.

препорода. Драма *Разнесени*, Пинтерова драма *Пенео пепелу*²⁴² и још једна Бондова драма *На унутрашњем мору* (*At the Inland Sea*), сукцесивно 1995, 1996, 1997, кроз мотив детета призивају слике нацистичког режима не само да би подсетиле на историјска збивања већ да би показале да се исте праксе примењују и у савременом друштву у нешто измењеном облику. У интервјуу који је дао у Барселони у децембру 1996. године након извођења драме *Пенео пепелу*, Пинтер објашњава да драма не говори о нацизму, већ је реч о „сликама“ нацистичке Немачке (Билингтон 2007: 385), о нацистичким цртама које је уочио у земљама западних демократија, а које су уграђене у систем (Настих 2011: 69) те и не представљају само производ датог тренутка. У одређеном смислу ова драма сједињава Пинтеров стил раних драма – претњу, ривалство и преокрете у супериорности, и стил позних драма које карактеришу отворени сукоби и тортура, чиме се сугерише да се клица насиља готово увек и свуда проналази већ у најближем окружењу, пре свега у породици. Стављајући нови светски поредак тик уз Хитлеров поредак, Пинтер закључује да „и у једном и у другом поретку главну реч воде људи који осећају перверзну еротичност у насиљу“ (Настих 2011: 88).

Ијанов обрт из смрти у живот у последњој сцени се може тумачити као његово васкрснуће након којег је једино способан да покаже захвалност (Ајбол 2008: 22). Сирз (2001: 100) у истом обрту, који се огледа и у томе да Ијан сада зависи од Кејт која показује способност да преживи, види да драма истиче могућност да се из потпуног очаја развије нешто лепо што би било и у складу са Урбановим тумачењем драме које је насловио „етиком катастрофе“. Урбан (2001: 37) се приликом тумачења наставио на тезе Хаурда Баркера и Жила Делеза закључујући да се у драми не уочава подељеност на добро и зло, већ да Кејнова, флертујући са циничном аморалношћу, драматизује потрагу за моралом. Њено позориште, као и Баркерovo, не нуди решења нити спас већ

²⁴² Бројне су сличности између *Разнесених* и драме *Пенео пепелу* од којих смо навели неке и то углавном оне које се тичу спацијално-темпоралне структуре и утицаја те структуре на садржај. Постоји још једна сличност која може допринети бољем разумевању извесних недоследности у грађењу Ијановог лика на којима су критичари замерали Кејновој. Непознати мушкарац око кога се одвија дијалог између Девлина и Ребеке у драми *Пенео пепелу* је, као и Ијан у *Разнесенима*, мистериозна фигура која у једном тренутку има статус Ребекиног љубавника, у другом статус напасника, затим улогу туристичког водича који људе води ка ивици обале, у неповрат, улогу управника фабрике коју води на ауторативан начин, а затим и улогу злочинца који одлази на железничке станице и отима децу из наручја мајки.

показује могућност да етика може постојати између трауматизованих²⁴³ тела и да након разарања добро остаје као могућност. Билингтон је, упркос свим њему неразјашњеним питањима структуре, закључио 2005. да драма неће опстати само као предзнак политичких догађања већ ће опстати као облик очајничке потребе за људским контактом.²⁴⁴ У другом есеју који се бави комичним, циничним и трагикомичним елементима у драматургији Саре Кејн, Урбан у Ијановом обрту из смрти у живот препознаје још један виц који је преостао, а Сирз (2001: 100) га види као пример ауторкиног црног хумора. Ијанов смирај је ометен пљуштањем кише која ће као и у *Пустој земљи* ускомешати замрло корење и сам моменат између живота и смрти учинити неизвесним: у зависности од тога да ли је Ијан жив или мртав зависи и позиција Кејт која остаје уз њега. Урбан (ибид: 160) такође констатује да Ијан никада не може пронаћи мир што је можда најизвеснија ствар у целој драми ако се узме у обзир и то да он са нарушеним психо-физичким стањем и стереотипним перспективама које ограничавају његово видно поље и подривају сваку могућност за искупљење одражава од самог почетка идеју живог мртваца. Укопан до главе са зјапећим очним дупљама, Ијан у великој мери подсећа на Бекетове трагикомичне јунаке, такође заробљене, оковане, затрпане, који вине из урни или канти за отпатке, али и са друге стране на Арона из Шекспировог *Тита Андроника* који је за своја злодела и интриге кажњен тако што је закопан до врата и осуђен на изгладњивање. Сондерс (2002: 55) сматра да паралела са Бекетом прожима целокупну драму управо кроз мотив заробљености, као и кроз то да Ијан и Кејт показују узајамну зависност као и ликови у драми *Чекајући Годоа*. Континуитет живота који се гаси је имплициран различитим стилским средствима којима се Кејнова служи да нагласи трајање. Иако временски оквири нису прецизно дефинисани, они се на основу прве две сцене могу сместити у два дана. Међутим, могућност да трајање радње превазилази оквири натуралистичке поставке је наглашено смењивањем пролећне, летње, јесење и зимске кише на крају сваке сцене, а затим и наизменичним пљусковима који обележавају завршну сцену. Наизменично смењивање светлости и таме има функцију да појача напетост и

²⁴³ Урбан се овде служи речју која превасходно указује на повређена, рањена тела (енг. wounded), али пошто се у медицини траума односи како на физичку тако и на психолошку повреду овде се одлучујемо да енглеску реч *wounded* преведемо као трауматизована.

²⁴⁴ "If her play survives, it is not simply as a political prophecy but as a vision of the desperate need for human contact. The whole play drives inexorably to the strangely moving moment when the blinded and entombed Ian is fed and nourished by Cate, and he utters the simple words: Thank you."

издиригује секвенце Ијанове патње тако да оне одају утисак протезања на дуже временске периоде (Ајбол 2008: 43). Интензитет кише којим се прави разлика између оне пролећне, летње, јесење и зимске, је једини детаљ који усред апокалиптичног, разрушеног и обезличеног призора може Ијану послужити као оријентир. Киша и годишња доба, поред тога што су употребљена као средства за структурирање времена, поседују и архетипску симболику која је изокренута као и код Елиота – радња прве сцене се завршава пролећном кишом која, што је и више него очигледно, неће донети ревитализацију нити ритуално чишћење од греха. Ауторка је у већини интервјуа одбијала да да прецизнија тумачења драме остављајући публици и читаоцима „одговорност“ тумачења, али јесте понудила једно, и то најопштије према којем драма говори о животној кризи као и о начинима да се настави са животом онда када исти постаје неподношљив и болан (Сирз 2001: 106). Последња сцена у којој видимо како се Ијаново повређено тело и разрушена соба стапају у слици његовог ослепљеног лица које вири изнад дасака пода (Ајбол 2008: 49) можда најбоље говори у прилог тумачења Саре Кејн и значења наслова – околина, ликови, језик и структура су руинирани, дотучени, ојађени, сатрвени, заробљени и девастирани путем експлозије која може имати улогу Божијег гнева, небеске клетве, проклетства (Сингер 2004: 142), али најпре означава претњу која долази из сопственог тела као оспољавања унутрушњости и обрнуто, од разорних снага спољашњег света и интерсубјективних односа.

4.3.4. Натуралистичка и конструктивистичка форма

На основу посматрања експерименталне форме као активног процеса проналажења естетичке визуре којом ће аутор обликовати специфично виђење света, која ће представљати живи пример за разлику од постојећих система и образаца, Слободан Селенић у студији *Ангажман у драмској форми* (1965) износи и поделу на натуралистичку и конструктивистичку форму драме која је кључна за разматрање „једностраних перспектива“ такозване неаристотеловске драме. Натуралистичком типу, наиме делима „чији је затворен свет сличан непосредно појавном свету“ (ибид: 61), што не мора да значи да тиме одражава суштину објективне стварности, супротставља конструктивистички тип, или дела која не конструишу илузију реалности, већ осмишљавају конструкцију која открива дубљу реалност скривену иза њеног непосредног појавног вида (ибид: 61-63). Финална мутација натуралистичке

драме конкретно-апстрактно-конкретно тежи да делује као непосредно појавна реалност, док у мутацији конкретно-апстрактно-конкретно-апстрактно конструктивистичка драма тежи потпуно супротном циљу: она чак у тежњи да анализира *суштину* објективне стварности, зазире од било какве уверљивости и доследности са појавним. Коначни резултат мутације натуралистичког типа, на пример конкретна ситуација или радња, се у конструктивистичком типу преко апстрактног мишљења мутира даље у апстракцију која само номинално задржава особине појединачног. Код конструктивистичке драме исход натуралистичке мутације за степен више прелази у апстракцију и анализира персонифицирану суштину објективне стварности. Постоји читав низ дела у савременој и класичној литератури у којима коначан резултат мутације води ка конкретном, а затим се још једном преображава у апстракцију која само *номинално задржава особине појединачног* (ибид: 55). Такав процес Селенић уочава у Брехтовим драмама јер Брехт уопштавајући конкретно ствара симболе (мајка, рат) или апстракције „отуђене“ индивидуалности који су тек *другостепени конкретни ликови и ситуације*. На први поглед би се драме Есхила и Софокла могле сврстати у натуралистички тип, али Селенић и у њима препознаје одређену конструкцију којој је намера да прикаже дубљу реалност, скривену иза њеног непосредног појавног вида (ибид: 64). Прави смисао *Цара Едипа* није налажење Лајевог убице (ибид: 56), али у Фергасоновом појму трагичног ритма радње јесте први од три момента Намера– Патос–Сазнање. Та намера је уједно и оно конкретно од чега полази конструктивистичка мутација, која затим наилази на „непредвидиве тешкоће“ због чега личности „пате од жалосног осећања тајновитости људског живота“ (Фергасон 1979: 37). Патос одговара другој фази мутације у апстрактно (још увек несазнатљиво), а из те патње се јавља *ново* схватање живота – конкретан одговор, на коме се даље може уобличити намера и отпочети ново кретање. Пошто је по Селенићевом мишљењу *Цар Едип* драма човека који мора да тражи, а прави смисао налажење кривице, можемо претпоставити, а слично показује на примеру Брехтових драма, да је последња фаза у конструктивистичкој мутацији заправо другостепена ситуација или радња као „аналогски појам који се може схватити само у односу према појединачним акцијама“ (Фергасон 1979: 300). Било да је то у драми наглашено или не, потрагу или пут ка (само)спознаји можемо издвојити као суштину сваке драме (па и анти-драме) што можда најбоље илуструје Креонтов одговор у другој појави *Цара Едипа* (Софокле 1978: 20):

Едип: Где се може открити кривици давној тај већ изгубљени траг?

Креонт: У овој, каже [извештава шта бог поручује] земљи. Што ко потражи, то наћи ће, што напусти, изгубиће.

Оно што је у грчкој трагедији дато као судбина и воља богова или могућност да се решење или коначан одговор потражи од пророчишта, у савременој драми је то живот сам, несхватљив и пун парадокса. Кретање радње *Разнесених* између натуралистичких и симболичних крајности се најбоље може сагледати у контексту Селенићеве конструктивистичке драме: финална мутација представља високо стилизовану апстрактну форму у којој је тешко уочити логичан след јер се Намера и Сазнање сливају у једно кроз потрагу, а Патос излази у први план кроз неразрешив парадокс потраге. Ден Ребелато у својој књизи *Позориште и глобализација* (2009) се противи многим облицима глобализације и искључиво је узима за економски феномен са негативним предзнаком који тежи хомогенизацији, а за разматрање преплитања утицаја у сфери уметности предлаже принцип космополитанизма који претпоставља да су сви људи чланови једне заједнице засноване на етичким принципима (Ребелато 2009: 64). Стога се оно што у позоришту *видимо* везује за партикуларно, конкретно и специфично – за локално, али оно што *замисљамо* као присталице позоришне конвенције „превазилази границе нације“ (ибид:74) и локалног, и постаје универзално. Ребелатова констатација призива Селенићеву релацију конкретно-апстрактно-конкретно/апстрактно као формалну сложеност позоришта која га чини нарочито подесним за одржавање онога што он назива етичком имагинацијом. Другачије речено, позоришна визура (би требало да) тежи космополитанизму.

Без обзира на богато искуство и стручност критичара који су присуствовали премијерном извођењу *Разнесених*, та позоришна имагинација се показала универзалном једино у смислу неразумевања садржаја и форме и спремности да се покрене хајка на позориште и ауторку. Међутим, постоји и неколико других околности које су битно допринеле стварању афере око *Разнесених*. Кејнова наводи да ни сам Ројал Корт није знао шта му је чинити са драмом која поседује контроверзан садржај, али пошто се сматрало да је вредна приказивања они су је сместили у период након Божића током којег је позориште најслабије посећено (Сирз 2001: 94). Представа је такође, као и многе друге, претрпела лоше критике због финансијске кризе Ројал Корта која је утицала на квалитет позоришних продукција (ибид: 246). Луксузна хотелска соба је, због недостатка средстава, деловала као јефтин хостел тако да је Ијанова прва реплика могла бити схваћена у буквалном смислу што је у великој мери померило значење и тон радње, објаснила је Мел Кејнон у разговору са Сондерсом (2002: 146-

147). Студио „црна кутија“ у Ројал Корту, где се драма изводила, примао је свега шездесет људи тако да је било уобичајено да се организују две вечери за новинаре за које су одредили 18. и 19. јануар. Пошто је за 19. јануар било заказано још једно премијерно извођење у Алмеида Театру, критичари су углавном дошли претходне вечери па су самим тим чинили и већину публике што је, према ауторкином мишљењу, био један од разлога хистеричне рецепције драме.²⁴⁵ Настанку хистерије је допринела и тадашња пракса критичара да диктирају приказе исте вечери, одмах по завршетку представе, и то из телефонских говорница што се може посматрати и као један вид њиховог перформанса или активности које прате уметничко извођење. Поред тога што је сматрала да је неразумевање њене драме произлазило из недостатка адекватног језика за анализирање драме (што су критичари показали искључиво препричавањем садржаја) која је искуственог, а не спекулативног типа, Кејнова је додала да су фуриозне реакције настале и због тога што су већину публике чинили средовечни критичари који припадају средњој класи и белој раси (Сирз 2001: 98). Алекс Сирз (ибид) и Лин Гарднер (2015) сматрају да су године Саре Кејн, њена недораслост теми како су то поједини критичари истакли, и чињеница да је у питању ауторка која пише о сексу и насиљу и тиме залази у домен који је раније био резервисан углавном за мушкарце, такође представљали повод за негативне реакције. Кејнова је очекивала оштрије критике, али није очекивала да ће њена драма постати средишњи предмет извештавања новинара (Бенедикт, 1995). Таблоиди су далеко више места посветили њеној драми него петнаестогодишњој девојци која је силована или земљотресу у Јапану у којем је хиљаде људи изгубило живот, а критичари су више били заокупљени начином приказивања насиља, а не самим насиљем (в. Бенедикт, 1995, Бејли, 1995). То је типична кејновска иронија, која ће ауторку пратити до краја живота, јер је драма ушла у отворен сукоб са критичарима и новинарима који су својим приказима одражавали управо оно што је драма кроз Ијанов лик и критиковала.

²⁴⁵ Opening dates <http://www.inyerfacetheatre.com/archive11.html>; приступљено 19.04.2010.

4.4. Федрина љубав: онеобичавање митског садржаја

Не постоје повести о срећној љубави. Постоје само романи о смртној љубави, односно о љубави коју сâм живот излаже опасности и осуђује на погибелъ. Западњачко песништво не велича чулна уживања ни плодну брачну слогу. Оно пева више о љубавној *страсти* него о узвраћеној љубави. А *страст* значи страдање. У томе је суштина.

Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*

4.4.1. Сара Кејн и адаптација једног класичног дела

Шеснаест месеци након премијерног извођења *Разнесених* изведена је ауторкина друга драма на веома малој, али флексибилној сцени лондонског Гејт театра. Скандал који је уследио након извођења *Разнесених* је оставио дубок траг на Сару Кејн, али није успео да је преобрати у намери да следи теме и обележја искуственог театра које је покренула својом првом драмом. Тадашњи уметнички директор Гејт театра, двадесетпетогодишњи Дејвид Фар (David Farr), је одлучио да затражи од Саре Кејн адаптацију једног класичног текста за Гејт које би, као позориште мањег обима, уједно било безбедније, заклонито, место где би ауторка могла да настави своје стваралаштво (Фар, 2005). Кејнова је сама описала како је текао процес утврђивања тога шта је Фар подразумевао под класичним текстом (в. Сондерс 2002: 72): њен први избор је био Бихнеров *Војцек*, што је било довољно класично за Сару Кејн с обзиром на годину настанка (драма највероватније написана 1836) и значај драме, али како је Гејт већ имао у плану читаву сезону посвећену Бихнеру²⁴⁶, ауторка је предложила Брехтову драму *Баал* која се делимично заснива на *Војцеку*, што је такође одбијено јер је Гејт заправо имао на уму класичну, грчку или римску, трагедију. Ауторка није била посебно одушевљена том идејом јер се у тим трагедијама, како је истакла (ибид) мислећи на сцене насиља, све догађа иза сцене. На крају је ипак одлучила да размисли о Сенекиним текстовима као евентуалној подлози јер јој се јако допала његова драма *Тијест* коју је превела Керол Черчил 1994. године за потребе Ројал Корта, а режирао Џејмс Макдоналд. Две недеље након првог разговора, ауторка је јавила Дејвиду Фару да се определила за Сенекину драму *Федра* (Фар, 2005) коју је одлучила да адаптира

²⁴⁶ Бихнеров *Војцек* је изведен у Гејт театру у октобру 1997. године у режији Саре Кејн.

искључиво на основу свеукупног утиска који ће добити након првог и јединог читања текста како би сачинила дело које ће моћи да стоји сâмо за себе, то јест за чије разумевање неће бити неопходно познавање извора адаптације (Сондерс 2002: 72). Приликом састављања драме под називом *Федрина љубав* Кејнова задржава идејну серж мита, Федрину неконтролисану, родоскрвну страст према Хиполиту, и склоност римског позоришта ка експлицитној бруталности, али развија другачије психолошке профиле ликова у односу на Сенекину трагедију. Према мишљењу Христића (2006: 36), прича о Федри и Хиполиту не спада у велике митове Антике јер је у питању затворена породична прича која не покреће шири круг питања о људским вредностима. У прилог томе Христић наводи и чињеницу да се мали број античких трагедија бави баш том причом: од три познате, једна Софоклова и две Еурипидове, сачувана је само једна и то Еурипидов *Хиполит*, док су други преобликовани митови, о Едипу, Оресту, Електри, сачувани у далеко већем броју (ибид). Интересовање за заплет који почива на љубавним интригама расте у 16. и 17. веку током којих је написано *девет драма са овом причом*, у 18. веку проналазимо свега две драме, а у 20. веку шест (ибид). Иако је британско позориште 1975. године обележило извођење адаптације Расинове *Федре* под називом *Федра Британика (Phaedra Britannica)* коју је саставио Тони Харисон (Tony Harrison), Кејнова не узима у обзир ту британску, савремену верзију мита већ поред Сенеке спомиње друга два ремек дела и истиче да је Еурипидову трагедију *Хиполит* на којој се заснива Сенекина *Федра* прочитала тек по завршетку *Федрине љубави*, а да Расинову *Федру* није уопште ни читала (ибид). Међутим, драматуршка функција коју додељује споредном лику Федрине ћерке може ићи у прилог и Еурипидовом утицају, па чак и Расиновом индиректном утицају с обзиром на то да се у његовој трагедији могу уочити утицаји и Еурипида и Сенеке. Како бисмо расветлили начин на који Кејнова одступа од традиционално драмског текста и преображава мит о Федри и Хиполиту у складу са токовима савременог театра и сопственом визијом искуственог театра, за предмет анализе узимамо и Сенекину, Еурипидову и Расинову трагедију које ће показати како је текао развој те приче кроз конвенције класичног грчког и римског до француског класицистичког театра.

4.4.2. Мит о Федри и Хиполиту

Мит о Федри и Хиполиту према Роберту Грејвсу, који је у двотомном издању грчких митова настојао да прикупи расуте елементе познатих варијанти сваког мита и обједини их у хармоничну целину (Гревс 1974: 19), обухвата зачетак Федрине страсти према Хиполиту, притајено, чежњиво посматрање његових активности, Федрину обамрлост и безнађе и откривање снажних емоција Хиполиту након чега се обоје сусрећу са трагичним крајем. Ради бољег разумевања целокупног заплета, односа између Тезеја, Федре и Хиполита и трагичног исхода неопходно је ослонити се и на појединости других митова и то оних који говоре о Минојевим љубавима, Пасифајиној деци и њеном неверству, Тезејевом рођењу, његовом боравку на Криту и сусрету са Амазонкама.

Ајгеј (Егеј), краљ Атине, који није имао породе са своје две жене, обратио се пророчишту у Делфима за помоћ и добио савет да „не развезује своју набреклу мешину вина док не стигне на највиши врх у Атени, јер ће у противном умрети од жалости“ (Гревс 1974: 326). На путу ка Атини Ајгеј ће посетити пријатеља Питеја у Тројзену који ће га поднапити и послати својој ћерки Ајтри у постељу (ибид: 327). Исте ноћи ће и Посејдон савладати и обележити Ајтру, али ће очинство детета препустити Ајгеју (ибид). Као што је случај и са другим митским херојима, то дете по имену Тезеј је морало имати брата близанца јер се Ајтра исте ноћи „препустила и богу и смртном човеку“ (ибид: 328). Међутим, у митовима је Тезеј представљен као Атињанин, Ајгејев син и смртник који се по потреби може позвати на Посејдона као свог оца (ибид: 329).²⁴⁷ Као што је био обичај, Тезеј ће од рођења морати да се избори са различитим изазовима и да се упуту у бројне походе не би ли доказао свој херојски статус, а кроз његове подвиге ће се открити његов прави идентитет²⁴⁸ и успоставити трајна веза између Атине и Тројзена, а затим и повезаност са критском краљевском породицом и

²⁴⁷ Тезеј доказује да је Посејдонов син приликом првог сусрета са критским краљем Минојем – бацивши у море златни печатни прстен, Миној изазива Тезеја да зарони и врати га што ће овај и учинити уз помоћ делфина и Нереида (ибид: 341). Тезејево призивање Посејдона ће имати, као што показује мит о Федри и Хиполиту, кључну улогу у Хиполитовој трагичној судбини.

²⁴⁸ Тезеј је до своје шеснаесте године одгајан у Тројзену, а када је довољно стасао мајка га је одвела до стене испод које су биле сакривене сандале као и мач који му је оставио отац. Тезеј је сопственом снагом померио стену и узео сандале и мач (Кун 1971: 204), а онда се из Тројзена упутуио ка Атини, своме оцу.

Амазонкама. По уједињењу са Ајгејем у Атини Тезеј одлучно наставља са подвизима и најпре убија дивљег бика који је харао Атиком, а кога је Херакле довео с Крита (Кун 1971: 209). Након повратка у Атину, Тезеј сазнаје да посланици краља Миноја долазе трећи пут по данак који је подразумевао да Атињани сваке девете године пошаљу по седам младића и седам девојака које би Минотаур прождирао (Гревс 1974: 339). На тај начин је краљ Миној спроводио одмазду над Атињанима који су убили његовог сина Андрогеја (в. Гревс 1974: 339; Кун 1971: 210). Данак се могао укинути једино ако се убије Минотаур (Кун 1971: 210). Тако је Тезеј одлучио да пође са групом одабраних младића и девојака и обрачуна се са још једним биком.²⁴⁹ Сâм Минотаур по много чему расветљава касније околности у вези са митом о Федри и Хиполиту. Пре свега, као чудовиште са бивољом главом и људским телом стоји као знак неверстава и казни које ће обележити брак између Миноја и Пасифаје и целокупну критску краљевску породицу²⁵⁰ – Пасифаја ће проклети Миноја због свих неверстава да из себе избацује, уместо семена, „сплет змија, отровница, шкорпиона и стонога“ (ибид: 301) које ће изједати утробу жене коју обележи, а Пасифају је Посејдон навео да се заљуби у белог бика кога је Миној одлучио да задржи у свом крду уместо да га жртвује Посејдону (Гревс 1974: 295). Из те неприродне страсти родио се Минотаур који је склоњен у Лавиринт како би се сакрила Пасифајина срамота. Иако је неприродан чин првобитно представљен као начин да се казни Миној, често се наводи да је тиме кажњена и Пасифаја пошто је годинама пропуштала да умилостиви Афродиту (ибид). Наклоност богова, посебно Афродите, је била неопходна за испуњење опасних подухвата и путовања те и Тезеја, који приноси жртву Аполону пре поласка на Крит, пророчиште у Делфима опомиње да за покровитељицу пута изабере Афродиту (Кун 1971: 210). Под утицајем Афродите, која ће га пратити на том путу, Минојева ћерка Аријадна се заљубљује у Тезеја и открива му клупку уз помоћ којег ће Тезеј победити Минотаура. Након победе, Тезеј ће са собом повести Аријадну, али ће је оставити на успутном острву.²⁵¹ Тезеј ће владати Атином, али ће је често напуштати због различитих

²⁴⁹ Према другим верзијама мита које наводи Гревс (1974: 339-340) постоје и могућности да је сâм Миној изабрао Тезеја за жртву и да је Тезеј коцком изабран да иде на Крит као жртва.

²⁵⁰ Пасифаја и Миној су у браку имали шесторо деце – Акакалиду, Аријадну, Андрогеја, Катреја, Глаука и Федру (Фајдра) (Гревс 1974: 306).

²⁵¹ Разлози због којих Тезеј оставља Аријадну варирају према различитим изворима: према једном Тезеј оставља заспалу Аријадну због чега ће му се она осветити уз помоћ богова који ће учинити да заборави да истакне бела једра као сигуран знак Ајгеју да је жив (Гревс 1974: 342, 345), према другом

пустоловина. У походу против Амазонки²⁵² учествује или као пратилац Херакла или самостално са својом дружином (Гревс 1974: 355) и за ратни плен узима амазонску краљицу Антиопу, коју још називају и Меланипа²⁵³, која ће му родити сина Хиполита. Према неким изворима, Антиопа је постала Тезејева законита жена, па се чак борила и на његовој страни када су Амазонке одлучиле да се освете (Кун²⁵⁴ 1971: 215; Гревс 1974: 355-356) и том приликом изгубила живот. Након тога је Тезеј одлучио да ожени Федру, Аријаднину сестру, коју је прихватио од њеног брата, критског краља Деукалиона²⁵⁵, како би учврстио савез са Критом (Гревс 1974: 357). Према другим изворима, које такође наводи Гревс (ибид), Антиопа није била Тезејева законита жена и Тезеј је био принуђен да је убије јер је наоружана претила покољем на његовом венчању са Федром. И према једној и према другој верзији постаје очигледно да је Антиопа морала изгубити живот како не би представљала претњу по Тезејев и Федрин брак. До сада описане недаће, издаје и крвопролића, са обе стране, ће се надвијати над судбинама Федре, Тезеја и Хиполита, а трагичари ће посебно те пређашње околности обрађивати на различите начине и тако допуњавати постојеће приче. Пошто је Федра са Тезејем добила два сина, Хиполит је послат у Тројзен како би се избегао сукоб са полубраћом око престола (ибид: 358). Хиполит је од своје мајке наследио оданост Артемиди, богињи месеца и лова и подигао јој храм у Тројзену. Тим гестом је пробудио гнев богиње љубави, Афродите, која је одлучила да га казни тако што ће у Федри побудити несавладиву страст према Хиполиту. Федра је угледала Хиполита на Елеусинским мистеријама на којима се појавио

обучен у бео огртач, са венцем у коси, па иако су његове црте одавале грубост, она је ту грубост сматрала строгошћу достојном дивљења. (ибид)

Хиполитова лепота, чистота, посвећеност и строгост достојна дивљења, по интензитету и квалитету варирају у драмама које су предмет ове анализе и на различите начине условљавају динамику заплета и односа између Федре и Хиполита. Приликом

је оставља на острву како не би побацила дете које је носила, а ту ће Аријадна и умрети (ибид: 344), а према трећем се Тезеју у сну указао Дионис рекавши му да је Аријадна њему обећана тако да је Тезеј био приморан да је остави, а Аријадна постаде жена Дионисова (Кун 1971: 214).

²⁵² Ловци и снажне ратнице које су живеле крај Црног мора у близини реке Термодон (Терма).

²⁵³ Поједини извори наводе да је заробио Антиопину сестру Хиполиту.

²⁵⁴ За састављање Тезејевог живота и његових подвига Кун се служио Плутарховом биографијом овог јунака.

²⁵⁵ Деукалиона Гревс не наводи раније као Минојевог сина.

Тезејевог поновног и подужег одсуства из Атине, Федра одлази у Тројзен где ће саградити храм Афродити и одатле кришом посматрати Хиполита (ибид).²⁵⁶ Од силне жудње за Хиполитом Федра је „слабо јела, рђаво спавала и толико ослабила“ да је дадиља схватила узрок њене болести и посаветовала је да Хиполиту пошаље писмо (ибид: 359). Федра пристаје да напише писмо у којем изјављује Хиполиту љубав и наводи, поводом својих грешних осећања, да је као члан критске краљевске породице осуђена да изгуби част због љубави као и Европа, Пасифаја и Аријадна (ибид). Хиполита посебно покушава да одбровољи указујући му на Тезејеву свирепост, његова неверства и казну која је стигла Антиопу. Хиполит је спалио писмо, а затим одлучио да је лично прекори и одбије њена осећања због чега Федра одлучује да га казни, оптужује га за силовање и извршава самоубиство (ибид). Према различитим верзијама приче које набраја Грејвс, овај инцидент се можда није догодио у Тројзену, као што је наведено, већ у Атини. Након Федриног самоубиства, Хиполит бежи ка Атини (ако следимо првобитну тезу да се инцидент догодио у Тројзену) како би избегао очев гнев. Тезеј, поверовавши у Федрину причу, позива Посејдона у помоћ, као што легенда о његовом рођењу налаже, и захтева да пошаље звер која ће уклонити Хиполита (ибид). Зла коб сустиже Хиполита између Атине и Тројзена у виду морске фоке или, чешће, у виду белог бика који ће престравити коње и појурити за кочијама. Не могавши да одржи правац Хиполит ће прво ударити у маслиново дрво, па о стену, а његово тело запетљано у узде ће коњи наставити да вуку за собом и након што се кочије распадне (ибид: 360). Латини, како наводи Грејвс (1974: 361) мислећи на Овидија и његове *Метаморфозе*, приказују Хиполитов преображај након смрти. Уз Артемидину²⁵⁷ и Асклепијеву (Ескулап у римској митологији) помоћ Хиполит је оживео, а Артемида га је обавила облаком, прерушила и склонила у свети гај у италијанску Арицију (ибид). За жену је добио нимфу Егерију, а Артемида (Дијана) му је наложила да усвоји име Вирбије како га старо не би подсећало на коње²⁵⁸ (в. Овидије 2000).

²⁵⁶ Према легенди, у близини храма је расло старо миртино дрво чије је лишће Федра убадала укосницом од силне жудње према Хиполиту па је од тада лист мирте изрецкан (Гревс 1974: 359).

²⁵⁷ Код Овидија се наводи да га је оживела Дијана, римска богиња месеца и лова, што је једнако Артемиди у грчкој митологији (в. Овидије 2000, XV:479-546) <http://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph15.htm#488378557>; приступљено 20.12.2014.

²⁵⁸ Имена Меланип и Хиполит (Меланипа или Антиопа, њена сестра Хиполита, и Хиполит син Тезејев) доводе Амазонке у везу са прехеленским култом коња (Гревс 1974: 358). Прича о Хелију,

У *Златној грани* Џејмс Фрејзер (2003: 11) поставља за циљ књиге да пронађе и објасни правило којим се одређивало наслеђе Дијаниног свештенства у Африци и полази од Дијаниног култа у Немију и крваве борбе за устоличење њеног свештеника. На северној обали језера у котлини Албијских гора налазило се светилиште Дијане, а читав предео је у античко доба био „поприште чудне трагедије која се стално понављала“ (ибид: 16). У немијском светилишту расло је дрво које је чувао свештеник који је носио титулу краља шуме. Право на ту титулу је могао да стекне свако ко би успео да одломи грану (златну грану), након чега би ступио у двобој са свештеником (ибид: 12). Правило наслеђивања положаја помоћу сабље указивало је на крвав, варварски обред, а свештеников положај је могао да заузме само неко лукавији, вештији, млађи и јачи.²⁵⁹ Обожавање Дијане у Немију је, према једној причи, установио Орест, а према другој млади грчки херој назван Вирбије који је у Немији владао као краљ и подигао светилиште Дијани (ибид: 19). Претпоставља се да су Дијану првенствено сматрали богињом лова, а тек онда богињом која „благосиља родитеље породом и омогућава лак порођај“ (ибид: 17). Отуда у њеном светилишту и присуство нимфе Егерије која је такође имала функцију да женама олакша порођај након приношења жртве (ибид: 18). Артемида у грчкој митологији је првобитно била богиња плодности тако да би и сама морала бити плодна, а да би то била морала је имати и партнера/супруга, наводи Фрејзер (2003: 21).²⁶⁰ Фрејзер се пита зашто је баш

најстаријем богу светлости са Олимпа и Пасифајином оцу, садржи алегорију о кочијама која преноси поуку да очеви не треба да испуњавају сваку синовљеву жељу нити да слушају женске савете (ибид: 158), али у миту представља и обичај жртвовања младог краљевића на дан који пада после краткодневице. Свети краљ би привидно умирао о заласку сунца, а дечак би добијао његова звања и краљицу након чега би га растрзале жене прерушене у кобиле или би га вукле кочије са побеснелим коњима (ибид).

²⁵⁹ „Најмања неопрезност, најмање слабљење телесне снаге или мачевалачке вештине доводили су га [свештеника] у опасност, а беле косе могле су значити сигурну смрт.“ (Фрејзер 2003: 16)

²⁶⁰ Код Гревса (1974: 84-85) Артемиду искључиво проналазимо као савршено чедну, а ту чедност је захтевала и од својих пратиља. Наоружана је луком и стрелом, способна да пошаље кугу и изненадну смрт, али и да исцељује смртнике, а такође се сматра заштитницом мале деце и животиња. Артемида је код Куна (1971: 35-36) представљена као вечно млада и прекрасна богиња која даје живот, брине о дивљим зверима, домаћим животињама, људима и свему што расте по шумама и пољима, она изазива растење трава, цвећа, дрвећа, благосиља рађање, свадбу и брак па јој стога жене приносе жртве. У фусноти на 35. страни Кун даје и додатно објашњење да је Артемида једна од најстаријих грчких богиња и то богиња ратница која је у почетку била покровитељица домаћих и дивљих животиња, а тек

Хиполит изабран да се објасни Вирбије и краљ шуме и пре свега закључује да разлог лежи у томе што је Хиполит имао чувено светилиште у Тројзену на којем су младићи и девојке, невесте и девице, посвећивали по прамен косе пре венчања који би имао улогу да појача његову везу са богињом и омогући плодан брак (ибид: 21). Према његовом схватању, Хиполит је био Артемидин пратилац, супруг, а као Вирбије је здружен са Дијаном „као што је Адонис с Венером“ (ибид: 21) и представљен је низом свештеника који су служили Дијани и редом страдали током тог служења. У Хиполиту или Вирбију Фрејзер проналази „једног од смртних љубавника богиња“ (ибид: 21), једног од многих лепих и смртних младића који су животом платили љубав са богињом (ибид: 22) коју је једино могла умилостивити људска крв.

4.4.3. Стваралачко обликовање митског садржаја у аристотеловској и неаристотеловској драми

За саме почетке позоришне уметности се углавном узимало хеленско трагичко и комично песништво све до почетка 20. века када се применом сазнања енглеске антрополошке школе из Кембриџа на изучавање грчке класичне драме (в. Настић 2010б: 247) долази до закључка да је хеленска цивилизација своје драмско и позоришно искуство *градилa на већ постојећим изворима, усавршавајући га и прилагођавајући својим потребама* (Никчевић 2002: 12-13). Порекло позоришта сеже до религиозних обреда најранијих заједница у којима су песме и плесови у славу богова изводили свештеници приказујући рођење, смрт и ускрснуће богова. Тумачењем списка старог и хришћанског Египта показало се да позоришни облици постоје у оквиру „египатских царских гробница и религиозних церемонија које су биле у служби одржања владареве власти и организације државе“ (ибид: 7), а да су мистерије, као веома популаран жанр у староегипатској књижевности, највероватније наменски писане за одређене празнике везане за култ Озириса и Изиде.²⁶¹ Иако староегипатски погребни текстови, који се састоје из химни, молитви, литанија и магијских формула (тзв. Књига мртвих и Текстови пирамида), и церемонијални

касније и богиња заштитница породиља. Често су је сматрали и богињом Месеца и идентификовали са богињом Селеном у чему се проналази још једна паралела са Дијаном описаном у *Метаморфозама*.

²⁶¹ Култ о смртном а бесмртном богу, умрлом па оживљеном, какав је био Озирис, хришћанство уграђује у свој религиозни, монотеистички концепт (Никчевић 1997: 7).

прогласи садрже „дидаскалије“, данас се сматра да су инсценације имале функцију да створе утисак величанствености и сјаја. Узвишен говор поезије се показао као најподеснији облик за светковине и беседе у оквиру којих је сценска игра постала неопходан чинилац у оживљавању речи (Никчевић 1997: 10-15) те су смернице за приказивање („дидаскалије“) представљале само један део правила религијских пракси.

Хорска лирика, која је обавезан пратилац сценског извођења у доба антике, јавља се у поезији Персијанаца и Индије почетком првог миленијума пре нове ере (Никчевић 2002: 11). У појединим староперсијским књигама јавља се дијалог у стиху, а у староиндијској поезији песнички исказ са рефреном и дијалогом у стиху. Ови облици се само условно могу посматрати као драма јер се јављају унутар филозофско-поучног текста чији је циљ да, у виду расправе, објасни религијске или филозофске поставке (ибид: 12). Стари Грци такође негују многобројне облике хорске лирике везане за религијски живот: литургијске химне, песме захвалнице (пеан), литијске песме, победничке и песме похвалнице, и дитирамб, песму у славу Диониса из које ће се развити трагедија (Аристотел 2002: 62). Хор од педесет чланова је изводио дитирамб око олтара посвећеног Дионису па се на основу тога и тврди да првобитно позориште јесте део храма (в. Павићевић 2013б: 269-283). Из ритуалних церемонија које су имале задатак да обезбеде плодност земље, људског и животињског света настала је, како су сматрали представници енглеске антрополошке школе из Кембриџа, посебно Џејн Харисон (Настих 2010б: 247-248), драмска уметност која је задржала образац ритуалне радње. Ипак, тешко је утврдити прелазне фазе развоја драмске уметности од момента када је она била само део сценске игре везане за ритуал и обред до обликовања првих озбиљних драмских облика грчких трагичара (Хартнол 2006: 8) у 5. веку пре нове ере када трагедије и комедије први пут изводе глумци, а не свештеници, у оквиру посебних грађевина, а не храмова (ибид: 7).

Из Аристотелове *Поетике* сазнајемо да је трагедија првобитно настала из импровизације дитирамба, а да се затим постепено развијала

јер су песници сваку појаву у њеном развоју усавршавали. И пошто је прошла многе преображаје, она се усталила, јер је напослетку добила облик који одговара њеној природи. (Аристотел 2002: 63)

Од елемената који су преобразили трагичко песништво Аристотел издваја увођење другог и трећег глумца, сценографију и јампски метар који је посебно допринео величини и узвишеном карактеру трагедије (ибид). Могућност трансформације из једноставног култа обожавања у позориште Аугусто Боал (2008: xii) приписује чину

издвајања појединца, глумца (Теспис) који је као вођа хора искорачио из групе, а затим се, као оличење бога или хероја коме је заплет посвећен, упустио у дијалог са хором. Есхил је увео деутерагонисту, Софокле тритагонисту чиме су смањили учешће хора (Аристотел 2002: 63) и једногласну мисао поделили на дијалоге који се могу супротстављати и слагати, који поседују потенцијал да преиспитају сукобљена мишљења и могућности. Грчки трагичари у средиште позорнице/театра као места сазнавања и стицања знања смештају човека и његов однос са боговима и стваралачки преображавају приче о природи света и ствари, о боговима или појединцима који су хероји или полубогови. Митови којима се Есхил, Софокле и Еурипид служе за састављање трагедија представљају преображавање хаоса у организован космос (Мелетински) и стога су „довршени конструкти смисла и гаранти савршено уређеног поретка“ (Ђорђевић 2005: 233). Нортроп Фрај такође истиче да се заокруженост сваке митологије заснива на приказивању целог једног универзума у којем

богови представљају целокупност природе у хуманизованом облику и, истовремено, у перспективи показују порекло човека, његову судбину, границе моћи и ширину његових надања и жеља“ (Петровић 2001: 233).

Утврђивањем ритуалних образаца као облика друштвене драме којима се драматизује смрт и поновно рађање вегетације оличене у богу којем је ритуал посвећен (Џејн Харисон, Гилберт Мари) и препознавањем сличних фаза у античкој трагедији у чијем средишту се налази човек, драма се узима за уметност која приказује поновно рађање појединца кроз стицање знања о себи (Настих 2010б: 248). Транспоновањем човекових ирационалних страхова од натприродног ауторитета у посебан, уметнички свет, грчки трагичари омогућавају преиспитивање карактерних врлина и мана, утицаја околности и судбине, и слободе избора, а тиме пружају увид у положај појединца у друштву и истичу значај кретања ка самоспознаји. Међутим, начини путем којих су грчки трагичари проблематизовали однос човека и света у својим трагедијама су Аристотеловом *Поетиком* сведени на образац који је вековима служио за вредновање драмских писаца и њихових дела. Да би потврдио своје виђење књижевног стварања, Аристотел наводи и примере из других трагедија, али појмове које сматра кључним за постизање пуног ефекта трагичког исхода, попут заплета, перипетије и препознавања, и катарзе, илуструје уз помоћ Софокловог *Краља Едина*. Трагедија према Аристотеловом мишљењу мора имати шест саставних делова од којих је најважнији склоп догађаја (Аристотел 2002: 67). Склоп или састав догађаја јесте прича (градиво, сиже, фабула) која представља подражавање неке завршене и целе радње (ибид: 66-69),

а „цело је оно што има почетак, средину и свршетак“ (ибид: 69). Боал (2008: 1-2) сматра да је Аристотел на тај начин изградио први, веома моћан поетско-политички систем за застрашивање гледаоца (стога га назива принудним системом, енг. *coercive system*) који изискује стварање конфликта између етоса лика и етоса друштва у којем живи, успостављање емпатије која омогућава гледаоцу да ужива у задовољствима и да пати због несреће ликова, а затим и да доживи три промене кроз перипетију, анагнорезу и катарзу (ибид: 34). Како би предложио своју поетику такозваног позоришта потлаченог, Боал је своју студију *Позориште потлаченог* из 1973. године засновао на преиспитивању теза најугицајнијих теоретичара драме те велики део студије и посвећује анализи кључних појмова Аристотеловог, Хегеловог и Брехтовог теоријског модела које сагледава кроз њихове филозофске системе и специфичне друштвено-историјске контексте. У 20. веку проналазимо и бројне друге студије које показују да је Аристотелов систем „крут и затворен естетички систем“ (Селенић 1965: 9), али опет и незаобилазан оквир за разумевање нових драматуршких форми, али и оне студије које често, без обзира на то да ли њихови аутори доводе у питање Аристотелове поставке или не, укључују и краће огледе о Аристотеловим кључним терминима показујући да те категорије пре свега нису прецизно дефинисане, да могу поседовати вишеструка значења, и да је *Поетика* током векова претрпела бројне измене кроз различите преводе.

Френсис Фергасон, теоретичар класичне и традиционалне драме, каже да је у *Појму позоришта* (1979: 22) покушао да, почевши од Софокловог *Краља Едина*, прошири Аристотелову дефиницију трагедије на облике који су настали после те драме и у те сврхе се опредељује за Расинову *Беренику*, Вагнеровог *Тристана и Изолду* и Шекспировог *Хамлета*. Фергасонова намера је да кроз истраживање великих дела допре до појма позоришта који је постојао у одређеном времену и у одређеним друштвеним заједницама. Појам позоришта Фергасон испитује из неколико перспектива од којих прва подразумева његово слагање са Аристотеловом дефиницијом да је драма превасходно подражавање радње (Фрајнд 1979: 326). Његова студија највише пажње посвећује радњи и заплету, категоријама које преузима од Аристотела и проширује их у додатку „Неки технички појмови употребљени у овој студији“. Фергасон сматра да је за проучавање трагедије веома битна разлика између радње (заплета као „душе трагедије“) и заплета (као средства прилаза публици). Аристотел није прецизирао значење радње (ибид: 300), већ само заплета (склоп догађаја) који у великој мери даље објашњава са становишта намере и коначног циља

трагедије, то јест на основу начина на који трагедија постиже одређено дејство код публике (ибид: 302). Међутим, Фергасон уочава да та разлика вероватно и није била од велике важности за Аристотела колико је важна за проучавање драмских комада у модерно доба (ибид: 306). Приликом дефинисања суштине подражавања радње Фергасон се служи метафором огледала (Фрајнд 1979: 326) како би објаснио да драма треба да одражава свеукупност живота једног друштва што се може видети и из анализа које је понудио у својој студији – Дантеова *Божанствена комедија*, иако није писана за позорницу, представља „најпотпуније подражавање радње и најразвијенију слику позорја људског живота“ (Фергасон 1979: 15), а *Хамлет* и *Краљ Едип* „одражавају људски живот и радњу са необичном непосредношћу и са више страна одједном“ (ибид) те ове две трагедије Фергасон и узима за најбоље примере трагичног ритма радње који представља суштину сваке трагедије. Сазнајна функција драмске уметности и позоришта се по Фергасоновом схватању остварује управо путем трагичног ритма радње (Намера – Патос (или Пасија, Патња) – Сазнање) који полази од некаквог хтења или намере, одређеног циља или потраге који наилазе на препреке из којих настаје патња, а из патње следи ново схватање живота на чијој основи се поново уобличава намера радње и отпочиње ново кретање (ибид: 36-37). Ова врста кретања коју је формулисао Фергасон позивајући се на Кенета Берка је релевантна за посматрање драме и позоришта као уметничких облика који воде самоспознаји и откривању истине (Настих 2010б: 249) и у том смислу се могу примењивати у интерпретацији драмских и позоришних форми без обзира на то да ли су у њима профилисана и јасно истакнута сва три момента. Фергасон (1979: 306) је у поменутом додатку студије навео да су ремек дела грчке трагедије зависила од ритуалног поретка те културе и да се стога Аристотелови „рецепти“ које преписује за грађење заплета и дејства трагедије могу најбоље сагледати на примерима који настају у том тренутку, али да се не могу директно применити на драмске форме које настају касније (ибид: 304).

Француска теоретичарка Флоранс Дипон донекле заузима сличан став као и Селенић и Фергасон који сматрају да се Аристотелов идеал лепог и формално савреног у књижевности заснива на идеалу Грчке из времена Ешила, Софокла и Еурипида (Селенић 1965: 10) те своју студију *Аристотел или Вампир западног позоришта* (2011) осмишљава као пројекат који ће деконструисати *Поетику* и допринети да се изађе из свеприсутног аристотелизма. Студија показује да је *Поетика* усталичила улогу писца/аутора комада и дала предност тексту у односу на позориште.

Дипон се враћа трагедији, али не као историјском почетку драмског текста, већ као загубљеном перформансу који је имао посебну улогу и задатак у тадашњем друштву и на основу таквог изучавања закључује да пракса разликовања драмског и позоришног текста – разлика која данас у великој мери онемогућава разумевање савременог (позоришног/драмског) текста – заправо и потиче од Аристотела. Дипон се супротставља пракси „литерарног позоришта“, где се путем неговања фабуле гледалац своди на читаоца, и креће путем откривања *историјске реалности*²⁶² старе римске комедије у којој открива главно упориште за деконструкцију аристотелизма. Ова теоретичарка (2011: 12) сматра да Аристотелове категорије заплета и радње немају практичну дефиницију и стога се залаже за коришћење речи *muthos*²⁶³ (ибид: 26–27). *Muthos* Аристотел дефинише са становишта производње исказа: то није нека велика првобитна прича нити легенда, већ средство у средишту његовог система којем су подређени сви остали елементи трагедије (ибид: 26–31). Дипон заправо тврди да је *muthos* до Аристотела представљао чин говора, то јест да није постојала разлика између *logosa* и *muthosa*, већ су те две речи синоними и означавају „говор, јавно излагање“ (ибид: 26), на шта корен речи „мит“ и указује – „простор у коме говор, мишљење и делање још увек нису раздвојени“ (Лазаревић 2001: 13), а да код Аристотела добија посебну вредност техничког појма којим ће се уобличити нарочито „пријатна врста казивања“ која опчињава и чини привлачним највеће моралне страхоте (Дипон 2001: 26). Песник ствара структуру *muthosa* склапајући чињенице (склоп), а то није прост хронолошки редослед већ разрађивање наративне логике која треба да изазове осећања код гледаоца/читаоца (ибид: 38) што би значило да се трагичко дејство мора тражити у структури приче што је и сâм Аристотел истакао (Фрај 1957: 207). Као технички појам *muthos* стога не циља на значење, већ на наративну повезаност којом се могу постићи одређени ефекти те Дипон суштину аристотеловског принципа и његовог непрестаног оживљавања види у доследном спровођењу закона за креирање приче. Драмски текстови који настају из експерименталних тежњи да се грађа структурира по

²⁶² Под историјском реалношћу подразумева обнављање римске комедије као културног и сценског догађаја (Дипон 2011: 10) где су текст и прича само материјал у служби лудичког спектакла.

²⁶³ Дипон се залаже за коришћење грчке речи *muthos* како би се одржало њено уопштено својство и посебна појмовна садржина коју јој приписује Аристотел, а нарочито због тога што је тај појам често скривен иза модерне речи „мит“ и „извитоперен низом есенцијалистичких конструкција које су са њим повезиване: од архајске грчке мисли за коју се тврди да је утемељена у митовима до јунговских архетипова“ (Дипон 2011: 26).

сопственим законима и то оним који се не заснивају на експозицији и лако уочљивим узрочно-последичним оквирима радње се стога најчешће означавају неаристотеловским. У поређењу са текстовима који одражавају дијалектичко кретање, трагични ритам радње или заплет који хрли разрешењу постаје очигледно да неаристотеловски текстови не поседују целовитост, заокруженост и динамичност заплета на основу чега се изводе закључци да не доказују догађаје већ да их само илуструју и да недостатак узрочно-последичног ланца догађаја води слабљењу трагичког дејства.

Албин Лески приликом разматрања суштине трагичког и проблематике тог појма истиче да се морају испунити три захтева како би се постигло трагичко дејство у драми и тиме отвара и могућност за паралелно сагледавање две наводно супротстављене драмске и позоришне праксе, аристотеловске и неаристотеловске. Први захтев је Лески (1995: 15) означио као *дигнитет случаја* под којим сматра да се трагедија своди на судбину хероја. Тај захтев је важио све до развоја грађанске драме када, уместо краљева, државника и јунака, носиоци трагичког збивања постају припадници средњих и нижих класа (ибид: 16). Дигнитет случаја постоји и у савременој драми, а једина разлика је у томе што се он не тумачи у „сталешком већ у свеобухватно људском смислу“ (ибид). Као други захтев Лески истиче потребу да се „одређени случај може довести у везу са нашим сопственим светом“ (ибид), али да се суштина тог захтева не огледа у проналажењу аналогија са реалношћу и посматрању позоришта као најједноставнијег облика инсценације стварног живота, већ у силини игре о немоћи људске егзистенције као што говори Софоклов *Едип* (ибид: 17). Трећи захтев за разматрање појма трагичког Лески описује на следећи начин:

Носилац трагичког збивања, онај ко је уплетен у неки безизлазан конфликт *све то мора да је уздигао у своју свест* и да је све то свесно пропатио. Тамо где безвољна жртва тупо и мукло бива одведена на кланицу – изостаје и трагичко дејство. (ибид)

У складу са тим можемо закључити да позив трагичког песника од доба класичне Грчке па све до данас изискује да се кроз стварање искорачи из живота како би се сагледао свет и пружили одговори на питања која се тичу саме егзистенције – „шта човек јесте, шта га одређује, колике су му моћи, где је смисао његовог живота“ (Лазаревић 2001: 28). Ипак, кључна разлика између класичне и савремене драме се огледа у начину *постављања* тих питања која су условљена другојачијим филозофским системима и поимањима света.

Док грчке трагедије одражавају блискост са митом у смислу стваралачког преображавања хаоса у организован космос, за обликовање савремене драме постаје кључно једно посве другачије поимање света и човечанства:

Који је, дакле, тај неухватљиви осећај који духу одузима сан неопходан за живот? Свет који можемо да објаснимо, чак и лошим разлозима, близак нам је. Међутим, напротив, у једном свету одједном лишеном илузија и јасноће, човек се осећа као странац. То је изгнанство без повратка, јер је човеку одузето сећање на изгубљену домовину или нада у обећану земљу. Тај раздор између човека и његовог живота, између глумца и његовог декора, то је управо осећај апсурдности. (Ками 2008: 14)

Према Камијевом огледу *Mit o Сизифу* Еслин је описао нове драматуршке феномене који се уочавају са Бекетом, Јонеском, Пинтером, Олбијем и другима који су прекинули везу са драмском парадигмом и њеним конфликтима и разрешењима који су представљали модел за жељени, замишљени или обећани развој историје. Еслин (2001: 16) предочава да апсурдно изворно значи „нескладно“ у контексту музике, па отуда се изводе и значења „у нескладу са разумом“, „неподесно“, „неразумно“, „нелогично“, а према Јонесковом есеју о Кафки апсурдно је још оно „лишено сврхе“ и „одсечено од религиозних, метафизичких и трансценденталних корена“. *Mit o Сизифу* тако постаје парадигма савременог искуства и људског стања које је апсурдно из разлога што човек покушава да сведе свет на узрочно последичну везу, то јест на принципе реда на којима се космос заправо не заснива, а то искуство и та стања ће захтевати и нову драмску форму. Међутим, то не значи да са тим престаје и интересовање за мит. Напротив, разочарање у друштвени поредак, пад човека као митског и историјског бића и криза друштвено-историјских категорија постаје повод за стваралачко обликовање митских садржаја које подразумева и процес демитологизације (деструирања) и ремитологизације (заменења новим).²⁶⁴

Мит за уметнике у 20. веку може бити и само извор инспирације, а чешће, и то у случајевима експлицитног позивања на мит, он постаје извор актуализације свих простора људског духа, те се уметност 20. века може посматрати и као „зачетак нових митова или антимитова“ (Лазаревић 2001: 8). Леман (2009а: 21) уочава да се новина од Беконовог *Новог органа* до Брехтовог „Органа за нову уметност глуме“ може описати као упорно трагање за просветљењем, за новим видовима размишљања и за осећајношћу која одбацује мит што је условило и осипање саме категорије новог, па и могуће тежње за повратком на старо. Позивање на митске садржаје се тако често

²⁶⁴ Борис Над, „Повратак мита“ <http://pulse.rs/povratak-mita/>; приступљено 27.9.2013.

схвата и као стваралачки однос према традицији. Интересовање за архаичне представе, удаљене пределе и културе, уметничке облике који враћају у ирационално и интуитивно пре свега се поставља као средство обнављања западноевропске културе, као што смо описали на примеру Артоове праксе и његових следбеника. Драмски писци, и уопште уметници, се према подели Слободана Лазаревића коју износи у књизи *Преиначење митског обрасца* користе митом на три начина. Они могу вршити *прераду мита* приликом чега стављају акценат на митску садржину од које стварају нове сижее и нови поглед на мит (Лазаревић 2001: 96), затим се могу служити *одразом митског обрасца* при чему показују интересовање за митску константу (ибид), док трећи начин представља *трансформацију митске слике* (ибид) што би значило да се служе *презентним архетипом*. С обзиром на то да митска слика представља „стање човековог положаја у којем се рађају питања и стварају одговори на њих“ (ибид), трансформација подразумева контекст „актуелне слике“ или актуелно питање које омогућава рађање новог сазнања. Може се рећи да су сва три начина присутна у поступку ремитологизације у 20. веку, а да се при том трансформација митске слике у савременој драми често одређује као „злоупотреба мита“. Подела треба да покаже на који начин уметници приступају митском сижеу, цикличном концепту времена, значају и улози јунака, архетиповима и органском коришћењу симболике митолошких система (ибид) како би се показало да преображај нема функцију само на плану „приче“, већ се у дубљим структурама уочава као „процес самооткривања бића“ (ибид: 107).

Иако драмски писци у 20. веку показују изразите тежње да се обрачунају са *законима* креирања приче/заплета драме, они не одбацују митске приче којима су се служили грчки трагичари. Митови су „полиморфни“, „амбивалентни“ и „мултивокални“ јер говоре језиком симбола (Ђорђевић 2005: 233) који се не може тумачити са рационалног становишта. Касирер (1955: 69), разматрајући мит као форму мишљења и форму интуиције, сматра да мит указује на интуитивно јединство које предстоји и налази се у основи свих објашњења приписаних дискурзивној мисли, а разумевање тог света, стабилних обрису објективног света форми, постаје разумљиво једино ако осетимо динамику осећања и живота из које је израстао. Мит тако постаје непосредован језик искуства, сâм „говор“ искуства или говор као „аутентично догађање, појављивање саме ствари, Бића“ (Петровић 1999: 12), а не нека апстрактна мисао. Искуство смисла и искуство тражења смисла којим се бави ум, Џозеф Кембел (2001: 22) је заменио искуством живота или „искуством бивања живим“ тако што је издвојио универзалну јединицу, везу човека са дубоком мистеријом себе самог и свега

другог (ибид: 63). Авантуре, походе, борбе и сукобе богова и хероја, који се налазе у основи свих митова, Кембел је објединио мономитом, појмом који је, како каже, посудио од Џојса и његовог *Финегановог бдења* (Кембел 2004: 28). Мономит представља јунаково путовање током којег он стиче увиде и сазнања суочавајући се са многим опасностима, ризицима, изборима, знацима и путоказима. Комбинујући увиде модерне психологије, психонализе, са архетиповима светских митологија Кембел заправо говори о универзалном путовању сваког човека, о унутрашњим праговима прелаза који су неопходни за његово сазревање и процес индивидуације. Суштина процеса индивидуације, према Јунгу, подразумева да личност спозна и интегрише тамну страну своје личности и испуни несвесне, личне и архетипске потенцијале (Требјешанин 2011: 157). Кембел (2004: 10) стога верује да је основна функција митологије да пружи симболе који нагоне људски дух да се развија јер се душевни и друштвени раскол (шизма) неће разрешити враћањем старим обрасцима или програмима који обећавају бољу будућност, већ рођењем које се стално мора понављати (ибид: 15). Путовање се тако може посматрати као непрестани захтев да се проналазе боље, адекватније форме живота, као непрестана тежња за развојем и самоостваривањем па чак и као непрестани захтев да се пронађу уметничке форме које ће боље одразити савремено искуство живота. Кембелов мономит омогућава да се заокруженост митске приче и формалне законитости којима се изражава стварност промишљају из динамичније перспективе и да се на тај начин уочи транспозиција мита о Федри и Хиполиту у „актуелну слику“ у искуственом театру Саре Кејн.

4.4.4. Еурипидов *Хиполит*

Еурипид (око 496. пре нове ере – око 406. пре нове ере) у својој драми насловљеној по Хиполиту²⁶⁵ скоро у потпуности преузима митолошку грађу/заплет али у властитој интерпретацији, те митолошке јунаке приказује и као обичне људе са свим недостацима и страстима које ће и проузроковати њихов пад. Радњу смешта у Хиполитово пребивалиште, град Тројзен, где се налази и Федра са својом Дадиљом док је Тезеј на далеком путу. Драма почиње Прологом (првим чином пре уласка хора) којим се додељује реч Афродити, моћној богињи која велича људе који се клањају и служе њеној моћи, а уништава оне који јој се гордо супротстављају (Еурипид 1955:

²⁶⁵ Драма је на Великим Дионизијама однела прву награду 428. године пре нове ере.

163). Она ће изложити причу, истину, у целости из које сазнајемо да је Хиполит Тезејев и Антиопин син, Питејев штићеник који је унизио њену светост и нанео увреду тиме што одбија „постељу љубави и брак“, а уместо тога своју приврженост поклања Артемиди коју непрестано прати у лову и по горама (ибид). Из Артеминог говора оквирно сазнајемо каква судбина чека Еурипидове ликове, али појединости задржава за сам заплет што значи да ће побуђено интересовање публике бити одржавано и средствима којима ће се појединости приче изнети на видело. У последњем опису се може уочити да Афродита ставља акценат на Хиполитову нераздвојивост од Артемиде која одаје утисак да њих двоје делају у пару и да чак речи којима се Артемида служи на грчком језику, како стоји у фусноти другог превода на енглеском језику (Еурипид 2007: 124), поседују сексуалне конотације. Због тог греха, неопростивог запостављања, Афродита одлучује најстрашније да казни Хиполита: Федрина чежња њено је дело, али та чежња неће остати скривена, већ ће је Афродита открити Тезеју, отац ће клетвом усмртити сина, а Федра ће такође stradати јер њена патња није довољно значајна да би се Афродита оканила својих непријатеља (ибид: 164-165). Након Афродитиног говора на сцену ступа Хиполит са хором ловаца певајући песму у славу Артемиде на чији жртвеник приноси венац. Хиполит ословљава Артемиду са Дева, вољена, господарица, указује јој поштовање и изјављује да се осећа почаствованим што једино он од целог човечанства има ту привилегију да са њом разговара, да је чује иако јој не може видети лице (Еурипид 2007: 128). На то га слуга Артеминог храма упозорава да људи не воле надмене и арогантне, а да он својим поштовањем према Артемиди показује охолост према Афродити коју, како и сам каже, обожава, али из даљине због своје чедности и чистоте (ибид: 129). Затим улази Хор, састављен од групе жена из Тројзена, који ће у виду пароде (улазне песме) – наизменичног смењивања строфа (првог полухора) и антистрофа (другог полухора) и епиде (стајаћа песма) – певати о жалости и јаду њихове госпе, Федре, о лудилу које ју је спопало и патњи због које пада у грозничаво стање, одбија храну и не устаје из постеље. Федра својом појавом потврђује описано стање, Артемиду именује за узрок њене агоније (ибид: 134) и саопштава да једино у смрти види решење. Дадилја је прекорава због таквих мисли јер би својом смрћу наудила својим синовима којима би онда владао Хиполит, син Амазонке, „копиле које мисли да поседује легитимна права“ (ибид: 138). На помен Хиполита Федра делимично одаје своја осећања: забрањује Дадилји да га спомиње у њеном присуству, а убрзо саопштава да пати због забрањене љубави која као проклетство прати критску краљевску породицу (ибид: 140). Откривши Федрину тајну, Дадилја

одлучује да преузме одговорност и саопшти Хиполиту узрок Федриног очајања. Хиполит оптужује Дадилу за издају којом је затрвала њега самог и Тезеја, а затим сипа говор пун мржње према женском роду (ибид: 152). Вођен заклетвом коју је дао Дадилу, он не може Тезеју предочити да се највеће зло крије у његовој палати. Чувши разговор између Хиполита и Дадиле, Федри постаје јасно да је изгубила часно име са којим је намеравала да себи прекине муке и из тог разлога одлучује да својом смрћу нанесе велико зло и Хиполиту (ибид: 158). У Еурипидовој драми не долази до суочавања између Федре и Хиполита, већ након Федриног изнетог плана убрзо од Дадиле сазнајемо да је извршила самоубиство. Тезеј се враћа у Тројзен, сазнаје за Федрину смрт и заједно са хором жали над њеним телом и породицом коју сустижу патње, а затим прекида песму, узима запис који лежи у Федриној руци и сазнаје да је Федра оптужила Хиполита за силовање. У агону који следи између Тезеја и Хиполита, Хиполит се брани својом чедношћу коју још увек одржава, а Тезеј заслепљен бесом и начињеном му увредом одлучује да прогна Хиполита и замоли Посејдона да га казни патњом и смрћу. О појединостима Хиполитовог страдања сазнајемо од гласника: упутивши се ка Епидиуру, уз обалу Саронског залива, Хиполита и његову дружину стиже талас који је пре него што се обрушио о обалу изродио монструозног дивљег бика који је коње натерао у такав галоп да је Хиполит настрадао покушавајући да обузда коње на кочијама које су се, ударајући о стене, распале (ибид 179-180). Преводац драме на енглеском језику даје објашњење да су бикови у грчкој митологији често повезивани са мушком сексуалношћу, па на основу појединих студија и тумачења произлази и могућност да бик представља Тезејеву љубомуру као и Хиполитову потиснуту сексуалност.²⁶⁶ У Епиплогу Артемиде осуђује Тезејев чин којим је прекршио право природе и сврстава га у ред смртника, људских бића, а не полубогова, ослонивши га као Ејгејевог сина. Затим му открива да је Федрина оптужба лажна и да је Посејдонову помоћ могао искористити за непријатеља, а не против сопственог сина. Пошто је Хиполит на издисају, Тезеј ће имати прилике да добије његов опроштај, а Хиполит и Артемиде и последње тренутке да размене нежност: он умире уз Артемидину љубав (ибид: 188).

Уводну и закључну реч Еурипид додељује Артемиди и Афродити и тиме сижејно и структурално уоквирује судбину Федре и Хиполита вишим силама које представљају два супротстављена принципа. Афродитин монолог у Прологу нам даје

²⁶⁶ в. фусноту под редним бројем 74 у Еурипид 2007: 180.

заплет „у малом“ – узрок радње, осветољубивост богова, начин њихове освете и кулминацију или последице непоштовања божанских принципа од стране људи. Христић (2006: 37) ће чак ову Еурипидову драму окарактерисати као једну од „најсуровијих игара богова са људским животима“ током које они отворено показују непријатељство и равнодушност према људима. Иако та одлика највише долази до изражаја у Афродитином уводном излагању, равнодушност и суровост богова се виде и на примеру осталих који се јављају у драми од којих Христић (ибид: 39) посебно издваја Посејдоново беспоговорно испуњење Тезејевог захтева и Артемидино оправдање да није могла спречити Хиполитову смрт јер се богови не мешају једни другима у послове (али потребно је нагласити да Артемида спомиње и страх од Зевса што може служити и као додатно оправдање, али и као наговештај равнодушности врховног бога). Али, на самом крају Артемида обећава Хиполиту да ће се осветити Афродити што уједно „отвара поглед у једну ланчану реакцију“ гнева и освете не само између људи, већ и богова (ибид). Улога богова се, пак, може сагледати и из другог угла, и то на уштрб људске способности праштања јер Тезеј стиче увид у своју грешку искључиво Артемениним посредовањем, а у последњем сусрету између Тезеја и Хиполита нема посебних наговештаја о кривици и праштању тако да многи тумаче да је „знак измирења“ наметнут силом богиње (Мичел 2007: xxxi). Афродитина и Артеменина излагања додатно подвлаче људску неспособност увида и надмоћ натприродних сила у откривању „елемената каузалности“ (Мастронарда 2010: 177). Међутим, два супротстављена божанска принципа проналазимо и у људској природи: у Хиполитовој тежњи за чистотом и рационалном контролом са једне стране и са друге стране у покретачкој и рушилачкој снази љубави и страсти оличеној у лику Федре. Ако та два принципа поставимо у ничеански контекст, можемо их означити аполонијским и дионизијским – принципи који у свом двојаком односу нагоне међусобан развој и постојање, а човек, као носилац тог сукоба мора развијати како емотивну интелигенцију тако и интелектуалну моћ, па у том случају, се жариште сукоба између Федре и Хиполита може посматрати као дисоцијација сензибилитета. Федра, као оличење потребе за физичком љубављу, њен еротски нагон који јој уједно даје и полет и патњу и као такав је води у смрт, и Хиполит, као оличење равнодушности, чистоте, чак стерилности, предсказују трагедију једностраности људске природе. Јер Афродита у Прологу јасно саопштава: не можеш мене занемарити, а то се не тиче само Хиполита, већ читаве публике којој се и обраћа. Хиполит је представљен као ограничен човек, у потпуности слеп за природну покретачку снагу живота (Берлин 1981: 37). Уједно је и

пример неуобичајене мушке побожности, чистоте и девичанства (Мастронарда 2010: 256) или можда и фемининих одлика па се може посматрати и као гранични феномен који још увек није достигао пуну зрелост. Код Еурипида, Хиполит је младић који, како и сам каже Артемиди док јој исказује љубав и поштовање, жели да се његов живот доврши баш онако како је почео (Еурипид 2007: 128). То се односи, како преводилац прецизније одређује у фусноти, на Елеусинске мистерије (ибид) на којима је учествовао, што би значило да тежи одржању агилности, физичке снаге, лепоте, па и младости. Мастронарда (2010: 289) га стога види као адолесцента који не успева да прерасте стање невиности и незрелости: својом приврженошћу Артемиди он покушава да заледи свој сексуални развој тако да постаје жртва неминовног развоја живота и кретања ка смрти симболично представљених у виду богиње Афродите. Његово идолопоклонство га у потпуности лишава принципа љубави, у складу са тим одаје утисак као да поштује само одређене принципе које Артемиди, Тезеј и Федра представљају, па стога не показује никакав увид у могућност емотивно заснованих поступака. Поједина тумачења указују да је Хиполитов највећи преступ његова врлина, решеност да води живот заснован на принципима, док друга тумачења у тој решености виде облик фанатизма, па чак и опасности по друштво (Мичел 2007: ххviii). Оно што је занимљиво јесте да је Еурипид саставио још једну верзију ове драме у којој Федра покушава да заведе Хиполита и експлицитно му изјављује љубав (Мичел 2007: ххvii) према којој он и није био тако непопустљив, наводи Христић (2006: 40). Постоје бројне расправе и теорије о хронолошком редоследу настанка те две драме, али се најчешће узима, као што објашњава Мичел (2007: ххvii), да је Еурипид прво написао данас несачувану верзију (*Hippolytos Kalypomenos*) која је због експлицитног удварања наишла на бурне реакције публике и судија тако да ју је аутор онда прерадио у класичнијем облику под називом *Hippolytos Stephanophoros*). Христић (2006: 40) у заобилажењу интимних сцена које подразумевају директно исказивање емоција и суочавање између Федре и Хиполита проналази још један, и то технички разлог, а то је улога хора који је стално присутан на сцени код Еурипида. Хор представља народ²⁶⁷, групу жена из Тројзена и групу ловаца са Хиполитове стране, који улази у дијалог са актерима и коментарише радњу те из тог разлога подрива и сваку веродостојност интимних сцена, које се, уосталом, ретко и проналазе у грчким трагедијама. Иако

²⁶⁷ Дадиља, рецимо, у више наврата опомиње Федру да не говори пред народом иако други ликови нису присутни на сцени.

драма носи назив по Хиполиту и њему јесте посвећено више пажње јер је он објекат Федрине љубави, према броју стихова се може приметити да им Еурипид додељује скоро подједнаку важност у радњи (Мичел 2007: viii) с тим да је Федри подарио осетно страснију узвишеност и дирљивост у изразу.

4.4.5. Сенекина *Федра*

Луције Анеј Сенека (4. пре нове ере – 65), познатији као Сенека Млађи, је римски филозоф и трагичар и један од најважнијих представника римског стоицизма. Његов отац Анеј Сенека Старији, римски оратор и писац, настојао је да пружи својим синовима што боље образовање тако да их је из родног града Кордобе довео у Рим (Вилсон 2010: viii) где су подучавани умећима мишљења и говорништва. Реторика и стоицизам долазе до пуног изражаја у Сенекиним прозним списима, а њихов утицај се препознаје и у стилу и садржају његових трагедија. На основу студија посвећених Сенекином животу и стваралаштву можемо закључити да постоје три кључна проблема за проучавање и анализу његових трагедија: први се тиче утврђивања године настанка текстова, други се односи на процењивање Сенекиних трагедија као текстова писаних искључиво за читање или рецитовање и трећи проблем којим се захватају садржај, тематске и стилске одлике трагедија и то у односу на његово стоичко учење. Проучаваоци не могу са сигурношћу утврдити године настанка његових трагедија, те их према стилу најчешће сврставају у три групе: рани период где спадају *Агамемнон*, *Федра* и *Едип*, средњи период чине *Медеја*, *Тројанке* и *Херкул*, док се *Тијест* и недовршена драма *Феничанке* сврставају у касни период јер њихов стил указује да су настале касније од свих претходних (в. Вилсон 2010: xiii-xiv; Кон 2013: 5)²⁶⁸. Из тог разлога се атмосфера његових трагедија најопштије описује као да изражава свеукупну емоционалну и политичку турбулентност доба у којем је стварао, а које су обележили бројни императори – Тиберије, Калигула, Клаудије и Нерон (Вилсон: vii). Не постоје записи о томе да ли су Сенекине трагедије извођене за његовог живота. Најчешће се истиче да оне само на површинском нивоу личе на драму, али да су исувише реторичке (Кон 2013: 7), па из тог разлога поједини проучаваоци истичу да су писане само за

²⁶⁸ Ова подела се приписује Џону Фичу (John Fitch) – рани период (Early Group), средњи (Middle Group) и касни период (Late Group).

рецитовање²⁶⁹, док други проналазе елементе у самом садржају који указују да их је аутор писао са циљем да буду и извођене (Вилсон: xxiv). Томас Кон, аутор књиге *Драматургија Сенекине трагедије (The Dramaturgy of Senecan Tragedy)*, спада у групу оних који тврде да недостатак експлицитних упутстава за извођење (дидаскалија) не мора обавезно да значи да трагедије нису писане за извођење што и образлаже у поменутој студији путем пажљивог читања текстова у којима проналази вешто уткане назнаке о уласцима и изласцима ликова, о кретањима на сцени као и о сценској поставци.²⁷⁰ Ипак централни проблем се односи на извесну неусклађеност између стоичког начина живота²⁷¹ који је Сенека пропагирао у својим прозним списима и његових трагедија које се баве екстремним емоцијама, крвавим сукобима и развратом. Из тих разлога неки проучаваоци тврде да прозна дела и трагедије нису настали из пера истог писца, док они који се залажу за супротно становиште то доказују на више начина: једни виде Сенекине трагедије као моралну лекцију које имају задатак да укажу на последице преовладавања страсти, док други сматрају да трагедије Сенеки омогућавају да се поигра са тамном страном људске природе која се потискује у његовим прозним списима (Вилсон 2010: xvi). Сенекине драме се мање баве божанским утицајима на људске животе, а више пажње посвећују конфликтима у људској психи и то најпре стањима која неумерено превазилазе све границе. Његове трагедије, наводи Вилсон (2010: xvi) на основу свих седам примера, показују читав спектар неконтролисаних емоција: страст, опсесију, амбицију, очај, кукавичлик и неконтролисан бес. У односу на грчке трагедије, Сенекиним трагедијама влада препознатљива клаустрофобична и злокобна атмосфера, пуна крви и махнитости, а одликују их узвишен и декламаторни стил, подужи монолози и детаљни описи природе и окружења ликова што се не може рећи за грчке трагедије. Када је у питању структура, Сенекине трагедије деле доста сличности са грчким трагедијама и следе

²⁶⁹ Уобичајена пракса је била, како преноси Плиније, да су текстови рецитовањем представљани публици (Кон 2013: 7). Из тог разлога су се неки проучаваоци определили да Сенекине текстове посматрају као комбинацију делова писаних за рецитовање и извођење (в. Кон 2013 8-9).

²⁷⁰ Кон (2013: 3), рецимо, наводи да иако уласци ликова нису прецизирани путем дидаскалија, они се јасно препознају у самом тексту јер их често најављују други ликови.

²⁷¹ Према изворном учењу Зенона, пут спокојства лежи у равнодушности према задовољству и болу (Вилсон 2010: xiv) тако да и разум добија средишње место у стоицизму. Сенека је прилагодио етичке и политичке ставове грчких стоичара околностима римског друштва. У основи учења се налази усклађеност између логике (филозофије језика), физике (филозофије природе) и етике (практичне филозофије) који чине интегрисану целину (Преус 2015: 368).

Аристотелове упуте који се односе заплет, ликове, дикцију, расуђивање, визуелне и музичке елементе, као и Хорацијеве и то поделу на пет чинова и укључивање хора (Кон 2013: 13).

По структури драме и броју стихова које Сенека додељује ликовима евидентно је да Федра представља централну личност, као што наслов трагедије и показује. Драма поседује пет чинова и почиње Хиполитовим говором на основу којег можемо закључити да је радња смештена у Атини с обзиром на то да Хиполит набраја места која се налазе на подручју Атике (Сенека 2010: 3). Сенека заобилази Пролог и препушта Хиполиту да уведе хор тако што наступа певајући пароду у којој најављује лов, обраћа се члановима своје дружине и распоређује их по ловиштима.²⁷² Овим неубичајним поступком се наговештава да Хиполит у трагедији крши законе позоришта, природе и богова (Кон 2013: 141). За разлику од Еурипидовог Хиполита, Сенекин не показује емотивну приврженост Дијани (Артемиди) већ је ословљава маскулином богињом, страховито моћном, од које ишчекује позив да се упуту у шуму и лов (ибид: 5), а себе превасходно види као Дијаниног саборца. На његов говор се само структурално надовезују Федрине речи јер по начину излагања и садржају можемо видети да свако говори за себе и износи своју проблематику. Из Федриног говора сазнајемо да је Тезеј одсутан због још једног познатог подухвата који није описан код Еурипида, а тиче се Тезејеве одлуке да помогне свом пријатељу Перифоју да украде Персефону из царства сенки умрлих (в. Кун 1971: 218-219). Његово одсуство Федра назива указивањем „убичајене верности“ својој невести (Сенека 2010: 5) мислећи на сестру Аријадну коју је такође оставио. А затим се, као и Еурипидова Федра, надовезује на судбину своје мајке Пасифаје која је ипак, колико год да је несретно прошла, успела да утоли своју страст, док Федру изједа страст која шикља из вулканских дубина (ибид: 4). Неконтролисану љубав коју осећа препознаје као Венерину казну која сустиже потомке бога Сунца.²⁷³ Дадиља ступа у дијалог са Федром упозоравајући је на кривицу, савест и страх који ће је пратити уколико се препусти перверзној љубави којом би преокренула законе Природе (ибид: 7). Разуму који влада законом Природе, према стоицизму, Федра отворено противставља страст која, према њеном мишљењу, једино влада (ибид: 8). Дадиљин одговор се може

²⁷² Иако се Хиполитов говор може сматрати монологом, анапест (метричка стопа којом се Сенека често служи када уводи хор, в. Кон 2013: 67) указује да је у питању хорска песма, парода.

²⁷³ Пасифајин отац је бог Сунца (Хелиос) који је открио Вулкану Венерину аферу са Марсом.

сматрати моралном лекцијом – она потиरे значај митова, пуких измишљотина створених како би се оправдала нискост појуде која води у пропаст, понижење и срам (ибид). Хиполит је и у овој верзији представљен као младић који се одриче страсти и брака, мрзи жене с тим што у овој трагедији Дадиља наговештава да узрок те мржње може бити и сама Федра. Хорска песма, која долази након дијалога између Федре и Дадиље, говори о природи страсти и љубави која погађа и богове, девице, па чак и најсвирепија створења, маћехе (ибид: 12). На упит хора, Дадиља у другом чину описује безизлазност Федрине ситуације због које је утучена, беживотна, скрхана болом и неспокојна: њено стање варира између мртвила, обамрлости и анксиозности, инсомније, ужурбаности, тремора (ибид: 13). Дадиља, стога, моли Дијану да смекша Хиполитово срце, да га натера да се приклони Венери и да одговори на Федрину страст.²⁷⁴ Приметивши Дадиљину забринутост, Хиполит покушава да је наговори да му се повери, али уместо тога добија подужи савет како да искористи своју лепоту и младост и да се препусти уживању и страсти. Међутим, њен одговор у Хиполиту подстиче говор мржње према женама које су извор сваког зла које је претходно набројао (ратова, греха, борбе за превласт), а затим додаје да их проклиње, одбацује, мрзи шта год да га нагна да тако осећа: разум, природа или страст (ибид: 18). У том тренутку Дадиља најављује улазак Федре која посрће и пада од слабости. Хиполит је придржава чиме се отвара могућност за одвијање интимне сцене између њих двоје. Уверивши је да његова дружина (хор) није присутна и да му се може поверити, Федра му говори о дивљим осећањима која су потпуно савладала њено тело и душу, а које Хиполит испрва тумачи као жудњу за Тезејем, да би му Федра путем поређења младог Тезеја кога је волела и Хиполита који поседује још већу лепоту сугерисала да је он узрок њене патње (ибид: 20-21). Неконтролисане емоције долазе са обе стране – Федрина страст, али и Хиполитов отпор према страсти (или тежња ка чистоти) је такође један вид острашћености – што Сенека сугерише брзим надовезивањем реплика на графичком плану текста (Кон 2013: 72). Разјарен због њеног признања, Хиполит прво склања њене нечисте руке са свог тела, а потом се хвата мача како би је казнио. Међутим, схвативши да његова казна Федри представља ослобођење, он је оставља у животу, али баца и свој мач који је упрљан њеним грехом. Дадиља схвата да је

²⁷⁴ У фусноти текста на енглеском језику стоји да неки преводиоци овај говор приписују Федри зато што јој претходно хор упућује савет да се моли Дијани, а опет и тај говор хора неки други преводиоци приписују Дадиљи.

Федрина част укаљана и одлучује да „злочин прикрије другим злочином“ (ибид: 22). Позива Атињане у помоћ, оптужује Хиполита за силовање и саопштава да је побегао. Трећи чин започиње хор осуђивањем Дадилјиног поступка, а затим описује како се Федра служи женским лукавствима да увери Атињане да се то заиста и догодило. Тезеј се враћа из царства вечне таме уз помоћ Херкула и сазнаје да Федра планира да изврши самоубиство због Хиполитовог престопа. То лудило Тезеј приписује развратном ратничком роду који се скрива иза површине Хиполитове чедности и савладан бесом позива Нептуна да казни Хиполита. У четвртом чину гласник извештава о Хиполитовом страдању кога је на путу ка Аргосу пресекао бик нанесен огромним таласом. Његово раскомадано тело²⁷⁵ је оставило крвав траг по целој земљи. У петом чину, Федра скрхана болом због Хиполитове смрти открива Тезеју истину, одсеца прамен косе који посвећује Хиполиту и извршава самоубиство уз помоћ Хиполитовог мача. На савет хора да сахрани Хиполита уз све обреде, Тезеј налаже да донесу његово раскомадано тело које ће покушати да састави.

Сенекина драма показује велика одступања од грчког извора, Еурипидовог *Хиполита*, који је послужио као грађа.²⁷⁶ На плану садржаја Сенека је одлучио да прошири митску грађу и укључи и причу о Тезејевом силаску у Хад и обичају девица и невести да посвећују прамен косе Хиполитовом храму. За разлику од Еурипидовог *Хиполита*, Сенекина *Федра* не садржи суочавање Тезеја и Хиполита, нити оставља могућност да Тезеј затражи опроштај, а са друге стране приказује интимни сусрет између Хиполита и Федре током којег Федра отворено говори о својим емоцијама, суочавање Федре и Тезеја и њено признање, као и Федрино самоубиство. Због интимне сцене која се одиграва између Федре и Хиполита се сматра да се Сенека током писања драме служио првом верзијом Еурипидове драме која није сачувана (*Hippolytos Kalyptomenos*), мада Кон (2013: 78) сматра да се то не може утврдити и да је највероватније комбиновао грађу из обе Еурипидове драме. Код Сенеке је очигледан изостанак пролога и епилога и присуства божанских сила које управљају Федром и Хиполитом чиме се истиче сукоб између страсти и самоконтроле у људској природи.

²⁷⁵ Прича о Хиполитовој смрти коју износи Вергилије у *Енеиди* укључује кратак опис да га је стигла очева клетва и да су коњи раскомадали његово тело (в. Вергилије 2007: 182-183).

²⁷⁶ Римска драма се најпре служила грчким трагедијама, чији превод на латински је, према легенди, Римљанима представио Ливије Андроник око 240. пре нове ере (Јакобус 2009: 189). Код Сенеке су приметни и утицаји и Вергилија и Овидија.

Тезеј у Сенекиној трагедији показује увид у исхитреност својих поступака²⁷⁷, док му у Еурипидовој Артемида указује на грешку. А Хиполит је посве другачији од Еурипидовог. Иако такође младић, посвећен чедности и чистоти, у Сенекиној трагедији се указује у мужевнијем облику што се може видети и на основу тога да га други ликови описују углавном позивајући се на ратничко порекло његове мајке. Он је представљен, како наглашава Христић (2006: 42), као већи женомрзац него код Еурипида јер Дадиљи ставља до знања да мрзи жене и пре него што сазнаје са Федрин грех. Кон (2013: 79) уочава битно померање у односу на Еурипидову трагедију – пошто се освета богиње Венере (Афродите) не поставља као главни покретач радње као код Еурипида, па самим тим изостаје и то да се Хиполит огрешио о природни поредак и животне циклусе, Сенека ће на другачији начин назначити његову трансгресивну одлику тако што ће му дозволити да уведе хор и тиме преузме улогу која му по свим конвенцијама не припада.

4.4.6. Расинова *Федра*

За разлику од Еурипидове и Сенекине трагедије, анализа Расинове (1639–1699) *Федре* (1677) је умногоме олакшана ауторовим предговором у којем образлаже на који начин и са којим циљевима одступа од извора и за које стваралачке интервенције се одлучује. Али Расинов „Предговор *Федри*“ треба узети и са извесном резервом. Расин (1963б: 145) наводи да се служио садржајем Еурипидове драме, али да је себи дозволио извесну слободу у креирању заплета, а затим грчком трагичару приписује и свеукупан утицај у креирању најјасније и најскладније трагедије коју је икада написао (ибид). И док, се, заиста, велики значај може приписати Еурипидовом утицају по питању мајсторске структуре, што се може видети и на примеру Волтерове оцене *Федре* као истинског ремек дела људског ума (Кернкрос 1963б: 129), одређени пасажии указују да се Расин служио и Сенекином трагедијом коју тек узгред спомиње. Христић (2006: 43) нас подсећа да је Сенекин утицај обележио драмску уметност 16. и 17. века, па чак и преноси коментар једног преводиоца Сенекиних дела из 19. века којим се скреће пажња, иако не сасвим оправдано, да су и Корнеј, и Расин, и Волтер „подражавали Сенеку ћутке“, а више говорили о Еурипиду и Софоклу. Као што је случај и са

²⁷⁷ „Оче [Нептун], одувек си журио да удовољиш мом бесу.“ (Сенека 2010: 36)

Сенекином, Расинова трагедија носи назив по женском лику који, према Аристотеловим упутима, поседује све одлике неопходне за једну трагичку јунакињу и то пре свега „способност да пробуди осећања сажаљења и страха“ (Расин 1963б: 145). Расинова *Федра* се састоји из пет чинова који скоро да одражавају симетричност по броју креираних сцена – једино први чин са пет сцена и последњи чин са седам одступају од поделе осталих чинова на шест сцена. Тај „вишак“ у последњем чину је допринео да поједини критичари препознају извесне стилске и структуралне слабости у Расиновој трагедији којима се, ипак, не умањује свеукупан бриљантни учинак. Да бисмо објаснили структуру путем које Расин тако поставља заплет да омогућава низ признања и откривања са једном „суптилном компликацијом“ када ликови покушавају да успоставе обрнут процес (Кернкрос 1963б: 129), морамо посветити већу пажњу самим ликовима јер се можда на том плану уочава и највећа разлика у односу на остале трагедије.

Списак лица показује да их има укупно осам, од којих прва три, централна, Федра, Хиполит и Тезеј, по опису не одступају од других верзија иако ће их Расин психолошки разрадити много детаљније него Еурипид и Сенека. Разлике постају приметне у даљем набрајању ликова трагедије. Прво, Расин одлучује да уведе девојку краљевске крви по имену Ариција, јединог преживелог члана породице Палангида која је представљала сталну претњу по Тезејеву власт, затим Исмену, Арицијину пратиљу, Терамена, Хиполитовог одгојитеља, и две жене блиске Федри: Енону, њену дадиљу и Панопу, жену у Федриној пратњи. Доделивши име Федриној дадиљи, Расин указује да она добија значајно место у заплету и да не представља споредну улогу као у претходним верзијама (в. Христић 2006: 46-47). Енона се појављује у десет сцена током прва четири чина и поред уобичајених дијалога са Федром, она игра кључну улогу у креирању Федрине судбине.

Радња је смештена у Тројзену као код Еурипида и отпочиње разговором између Хиполита и Терамена. Из првих редова постаје јасно да је Хиполитовим безбрижним данима дошао крај јер се његовом оцу губи сваки траг, а Тројзенем влада „дете Пасифаје и Миноја“ (Расин 1963: 150). Хиполит чак и не изговара Федрино име, већ је искључиво описује у контексту њеног порекла према којем не припада Тројзену што говори у прилог анимозитета који влада међу њима. Терамен покушава да разувери Хиполита поводом Федриних лоших намера јер жена која умире или жели да умре, и то од неименоване бољке, не може представљати претњу по њега (ибид). Међутим, прави разлог због којег Хиполит жели да напусти Тројзен није Федрино отворено

непријатељство, већ емоције које је развио према Арицији (ибид: 151). Већ на самом почетку, у првој сцени, постаје јасно да Расинов Хиполит није онај исти младић приказан у грчкој и римској трагедији. Расин (1963б: 146) је приметио да је Хиполитова смрт чешће будила огорченост него сажалење због савршенства које му је додељивано у ранијим верзијама²⁷⁸, те је одлучио да му остави једну слабост коју дефинише Терамен: та ви нисте исти човек, немилосрдан непријатељ свих закона љубави²⁷⁹ (Расин 1963а: 151). Та слабост, љубав коју осећа према Арицији, ће бити узрок његовог пада, али то није једнострана слабост, већ она која се истиче на трима релацијама због чега Расинова драмска ситуација и добија на комплексности. Аутор Хиполитову слабост објашњава као страст коју осећа противно себи самом и то према потомку Тезејевих смртних непријатеља чиме се подстиче Хиполитово осећање кривице према оцу (Расин 1963б: 146). Терамен чак изражава бојазан да Венера не покушава преко Хиполита да казни Тезеја (Расин 1963а: 151), али Расин се не упушта у даље образлагање могућих божанских интервенција. Хиполит је свестан сметње која га вечно раздваја од Ариције и њихову љубав чини немогућом – да је разумом бирао, никада не би на Арицију ни помислио јер њу Тезеј држи у заточеништву и мраку, далеко од сваке брачне понуде како би се затрла њена породична лоза²⁸⁰ (Расин 1963а: 153). Одакле потиче идеја о лику Ариције и која је њена функција у драми, питају се многи тумачи. Расин у „Предговору“ јасно наводи да она није продукт његове маште, већ да ју је позајмио из Вергилијевог дела [*Енеида*] у којем се каже да је Хиполит оженио Арицију након што га је Асклепије оживео, али да је и код неких других аутора (не наводи код којих) читао да је Хиполит оженио младу Атињанку, племенитог порекла, и одвео је у мали италијански град који је добио име по њој (Расин 1963б: 146). Ако упоредимо мит о Хиполитовој трансформацији из Овидијевих *Метаморфоза*, Фрејзерово тумачење из *Златне гране* и Вергилијев спев, можемо

²⁷⁸ Наводи се чак да је Расин одлучио да Хиполиту дода ту слабост, љубав према жени, како би избегао могућност да постане предмет подсмеха својих савременика јер би се Хиполитова аверзија према женама тумачила као хомосексуалност (Гринберг 2010: 205).

²⁷⁹ “My lord, may I explain your sudden flight? / Are you no more the man that once you were, / Relentless foe of all the laws of love.”

²⁸⁰ Ариција у разговору са Исменом открива породичну историју која је доводи у везу са Тезејем: она је потомак краља, Земљиног сина – у питању је Кекроп, получовек-полузмија, *оснивач града Атине* (подвукла ауторка дисертације). Његов наследник је Ерехтеј који је, заједно са својим синовима, погинуо у борби за домовину, а Тезеј се боји да би Арицијино дете које би родила у браку оживело њену мртву браћу (в. Расин 1963а: 167; Кун 1971: 190-193).

приметити да су односи између имена Хиполит, Вирбије и Ариција другачије постављени. Вергилије (2007: 182-183) у *Енеиди* каже: Вирбије, најкраснији Хиполитов изданак, такође одлази у рат, шаље га Ариција, његова мајка, која га је у младости одгајила у Егеријином гају поред језера, у близини Дијаниног олтара.²⁸¹ Ако се буквално преведе, Вирбије би према *Енеиди* био син Хиполитов и Арицијин, док код Овидија Вирбије и Хиполит представљају једну те исту личност, преображај из једне културе у другу, из једног митопоетског света у други тако да би се Ариција могла тумачити и као мајка домовина, гај, у којем младић Хиполит остаје веран Дијанином култу у другом облику и под другим именом²⁸². Код Расина, Ариција добија облик који мами Хиполитову чедност и омогућава да се његов лик прикаже у посве другачијем светлу него што га проналазимо код Расинових претходника. Али можемо рећи да Хиполит ипак задржава извесну дозу стерилности коју проналазимо код Еурипида јер његова љубав није бурна, већ се „држи утврђених граница маниристичке пристojности“ да бисмо га чак у некој модерној верзији могли замислити, као што даље описује Христић (2006: 46), како игра тенис са Арицијом. Скоро цео други чин је усмерен на Хиполита и Арицију, али такође садржи и сцену између Хиполита и Федре у којој Федре, непланирано, изјављује љубав Хиполиту. Целокупна радња, то јест откривање Хиполитових емоција према Арицији и Федриних према Хиполиту, је подстакнута вешћу о Тезејевој наводној смрти (у четвртој сцени другог чина) и политичком кризом која настаје услед смрти владара – једна група Атињана уважава Федриног сина за будућег владара, друга стаје на страну Хиполита, а чак постоје и наговештаји да се предност да Арицији (Расин 1963а: 162-163). Хиполит ће након очеве смрти затражити сусрет са Арицијом како би јој понудио скиптар њених предака јер ће његово право на власт највероватније бити поништено због мајке Амазонке (ибид: 169-170). Пре самог сусрета, Ариција у разговору са Исменом размишља о својој судбини која је сада у Хиполитовим рукама који ће бити још окрутнији од Тезеја јер презире њен пол (ибид: 166). Међутим, Исмена јој указује на то да Хиполит у

²⁸¹ в. текст *Енеида* у преводу Цона Драјдена

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0052:book=7:card=761&highlight=hippolytus> и могућности превода уз Сервијеве коментаре

http://vergil.classics.upenn.edu/vergil/index.php/document/index/document_id/1; приступљено 20.09.2013.

²⁸² Сервијеви коментари

http://vergil.classics.upenn.edu/vergil/index.php/document/index/document_id/1; приступљено 20.09.2013.

Арицијином присуству постаје сметен и да га поглед одаје иако не поседује речи љубавника (Ибид: 167). Тада Ариција признаје да њену љубав подстиче та Хиполитова мужевна гордост која још увек није поклекнула пред чином љубави, а посебно чињеница да је успела да пробуди патњу и емоције тамо где им раније није било места (ибид: 168). Хиполит током сусрета са Арицијом и сам признаје да је она успела да потчини његову некадашњу охолост и ароганцију и да у лов не иде као Артемидин (Дијанин) чедан пратилац, већ као младић који покушава да побегне од својих емоција. Паралелно, можемо рећи, иако се сцене наизменично одвијају, сазнајемо о Федриним грешним осећањима и Енониним саветима да их потисне, а да при томе не размишља о самоубиству. Енона првобитно заузима исту улогу као код Еурипида и Сенеке, да би са вешћу о Тезејевој наводној смрти, почела да подстиче Федру да размишља и о томе да више не постоји препрека за њену љубав и да би требало да предложи Хиполиту да удруже снаге против заједничког непријатеља, Ариције, која може бити претендент на ослобођен престо (Расин 1963а: 163-164). И одмах након Хиполитовог разговора са Арицијом, а пре одласка из Тројзена како би проверио гласине да је Тезеј можда још увек жив, Федра ће затражити сусрет и непланирано открити своје емоције. У тој сцени видимо Федру како се бори са осећањима која жели да сакрије како би га молила да уважи њене синове које не сме да изневери, али испуњена мислима о Хиполиту, она уз осећај кривице и преплављујућег срама признаје да не може говорити ни о чему другоме осим о себи самој (ибид: 176-177). Начин на који ће открити осећања према Хиполиту показује да се Расин обилато користио Сенекином драмом. Федра жали што Хиполит није могао заузети Тезејево место у свим походима јер га по лепоти и способности подједнако заслужује (ибид: 175). Иако је Хиполит одбија и презире, Федра проналази утеху у његовој чедности због које никада неће имати противницу (ибид: 182). Тада постаје јасно да ће Хиполитова могућност да воли постати и узрок његовог пада, а да Ариција има важну драматуршку функцију у трагедији и то из више разлога. Ариција, као и Хиполит, својим здраворазумским и учтивим испољавањем емоција представља сушти контраст Федриној страсти и омогућава да она постане још израженија. Са друге стране, однос између Ариције и Хиполита који ће се обелоданити омогућава Расину да покаже и другу страну Федрине личности коју покушава да сузбије, разбукталу страст, бес и љубомору (Христић 2006: 46). Улога Еноне долази у средиште збивања са сазнањем да је Тезеј ипак још увек жив. Федра изјављује да је једино смрт може избавити од страха и срама које осећа, али Енона, покушавајући да сачува своју господарицу, одлучује да Хиполита оптужи код Тезеја за преступ. Расин,

замисливши Федру као трагичку јунакињу која би требало да поседује узвишене и племените одлике, схвата да злобну и ниску заверу против Хиполита може доделити једино дадиљи (Расин 1963б: 145). Међутим, на почетку четвртог чина не видимо на који начин Енона оптужује Хиполита, већ на основу Тезејеве реакције закључујемо да је то већ учињено и да дадиља на основу тога објашњава Федрино неурачунљиво понашање. Расин (1963б: 145) истиче да је, за разлику од Еурипида и Сенеке, одлучио да Енона оптужи Хиполита да је само намеравао да напаствује Федру, а не и да је то учинио. Како би се одбранио од Тезејевих оптужби, Хиполит истиче своју чедност, али открива оцу и своја осећања према Арицији која колико год била погрешна, треба да изазову сумњу у могућност његовог удварања Федри. Тезеј ипак одлучује да га прогна из Тројзена и позива Нептуна да се у његово име освети Хиполиту за учињену неправду (Расин 1963а: 192). Федра моли Тезеја да поштеди сина који јој том приликом открива да она није свесна распона његовог греха јер Хиполит тврди да Федра обмањује Тезеја и да у његову одбрану једино говори љубав коју осећа према Арицији. Федри постаје јасно да је Хиполит способан да воли, али не њу, већ Арицију због чега пада у још већу агонију, оптужује Енону да јој је дозволила да се самообмањује, а затим разјарена од љубоморе саопштава да одише обманом и родоскрвљењем и да прижељкује смрт и освету (ибид: 200). Хиполит и Ариција, у међувремену, планирају да напусте Тројзен као супружници и потраже уточиште и слободу у некој од околних земаља. Хиполитово изгнанство постаје једина могућност да се њихова љубав отргне од друштвених оквира и одговорности према њиховим породицама те њихов план одражава образац који се препознаје у многим легендама о паровима као што су Тристан и Изолда и Ромео и Јулија. И овде је реч о двоструком љубавном заплету без којег, као што Христић (2006: 45) примећује, готово и да нема трагедије у 17. веку. Њихов план ће се изјаловити, као што је случај и са Ромеом и Јулијом и Тристаном и Изолдом, јер ће Хиполита стићи Нептунова казна у облику чудовишта, полу-бика полу-аждаје (Расин 1963а: 210). Чувши вест о Хиполитовој смрти и његовим последњим речима да је кажњен иако невин, Тезеј у Расиновој трагедији сумња у оправданост своје одлуке и саопштава Федри да и она мора преузети кривицу за Хиполитову смрт (ибид: 213). Федра му на самом крају признаје да је Хиполит невин, а да је Енона та која је покушала да прикрије инцестуозне тежње своје господарице. Након признања Федра умире од отрова који је Медеја донела у Грчку, а Тезеј у завршном говору, позива све да ожале смрт његовог сина и објављује да ће му Хиполитова вољена од тога дана бити као ћерка (ибид: 214). Тезејев поступак наводи

да се Хиполитова смрт може тумачити и као чин жртвовања зарад зацељења нарушеног друштвеног поретка и укидања дугогодишњег непријатељства које је владало између Тезеја и Палангида. У светлу тог поступка и обновљене равнотеже истиче се Гринбергово (2010: 202) тумачење да Федра и Хиполит представљају све оно нецивилизовано што се супротставља патријархалном поретку оличеном у Тезеју. Оба лика развијају љубав која је недопустива од стране Тезеја управо током његовог одсуства. Христић (2006: 45) такође примећује да је одсуство „врховног ауторитета, владара, оца и мужа“ управо оно што омогућава да се Федрине и Хиполитове емоције распламсају, и то у једној „густој и летњој атмосфери“ којом ће се користити и други драмски писци попут Чехова (ибид). Хиполит се у Расиновој драми, према овим тумачењима, у потпуности поставља као Тезејев ривал: као млађи, виталнији и лепши побудиће страст у Тезејевој жени и Тезејевом непријатељу и тиме подрити његов ауторитет, а како се радња одвија око Тезејеве наводне смрти, Хиполит се показује и као његова могућа замена. Гринберг (2010: 208) га дефинише и као производ укрштања природе и културе, дивљег света његове мајке Амазонке и света оца и политике. Чињеница да Расинов Хиполит, као и Сенекин, поседује трансгресивне карактеристике које подривају друштвени и природни поредак је навела многе критичаре да уоче идентичан проблем који поставља Сенекино стваралаштво само што је овог пута у питању неусклађеност између јансенизма²⁸³ и Расиновог драмског стваралаштва. Међутим, Расин је ипак сам растумачио тај проблем понудивши објашњење да се његова трагедија заснива на разуму и утилитаризму, да представља учење о врлини и да треба да покаже да се сваки преступ кажњава, а да страсти воде девијацијама.

Расин је ову трагедију првобитно насловио *Федра и Хиполит* и тиме спојио судбине две жртве (Гринберг 2010: 198; в. Христић 2006: 44) што заплет и потврђује. Наслов је изменио у *Федра* 1687. године приликом штампања другог издања ове трагедије тако да лик Федре од тада постаје препознатљив знак женске страсти и жртве

²⁸³ Пошто је рано остао без родитеља, Расина одгајају рођаци који су припадали јансенизму (Кернкрос 1963а: 11), религијском покрету познатом по пуританистичкој репресији овоземаљских задовољстава у која је спадало и позориште. Упркос таквим утицајима Расин показује интересовање за позориште већ 1660. године када саставља прву драму. По завршетку Федре 1677. године Расин ће имати укупно десет написаних драма и у том тренутку, из непознатих разлога одлучује да се врати религији и напусти позориште. Постоје бројна нагађања поводом могућих разлога због којих се Расин одлучио на такав потез, а једно од њих се ослања на то да његова Федра указује на некакву животну кризу која би могла имати везе са љубавним разочарањем (ибид: 12).

љубави и пожуде (Гринберг 2010: 199). Христић (2006: 44) сматра да се Расин није двоумио по питању тежишта своје трагедије и да је његова трагедија учврстила Федру као једну од „великих деструктивних јунакиња европске драме“. Судећи по броју појављивања, па чак и посебним сценама које Расин додељује само мислима своје јунакиње, показује се да Федра јесте од кључног значаја за ову трагедију. Као што је то често случај и са другим трагедијама на исту тему, чињеница да је Хиполит предмет Федрине и Арицијине љубави као и објекат Тезејевог беса и казне, дакле да је постављен на раскршћу три кључна драмска односа (Гринберг 2010: 199), често наводи тумаче да и њега посматрају као једно од тежишта трагедије иако је општеприхваћено да је лик Хиполита доста слабије развијен у односу на Федру.

4.4.7. Федрина љубав – Федра и Хиполит у интерпретацији Саре Кејн

Сара Кејн у *Федриној љубави* наставља да се бави темама које је отворила са драмом *Разнесени*: односом маскулинитета и осећајности, нихилистичком снагом страсти и емоција, (не)постојањем Бога и живота након смрти, насиљем и односом греха, сексуалности и насиља. Док у претходно разматраним верзијама овог мита Федрина љубав и страст заузимају велики део заплета, Кејнова у *Федриној љубави* ставља акценат на кризу идентитета једног младића. За разлику од Сенекине и Еурипидове драме, Хиполит у *Федриној љубави* не представља идеал чистоте и пре се може описати као антихерој који поседује свест о друштвеној и сопственој моралној деградираности и приступа им директно и са апсолутном искреношћу. Стога се заплет одвија на два нивоа: са једне стране, Хиполитова неподношљива искреност према себи и другим људима ускраћује могућност успостављања емотивне стабилности одакле произлази његов деструктиван одос према самоме себи и породици, што управо, са друге стране, буди у Федри романтичарску фантазију жене која жели да га заштити и својом љубављу промени. Он има сасвим јасан увид у све што се око њега дешава и у томе лежи парадокс његове личности – све већим увидом у људску незаинтересованост и безосећајност он и сам пада у стање очаја пројектујући га на свет око себе. Хиполитова решеност да животу приступи са суровом искреношћу је, по мишљењу Кејнове (Стивенсон, Ленгриц 1997: 132), једино прихватљив концепт трагичког јунака тако да и заплет, који на први поглед не показује јасно разрађену мотивацију ликова, постепено поприма облик једноставне приче о потреби за искреношћу.

Хиполит носи активну улогу у узроковању своје трагичне судбине те је самим тим он у самом средишту радње, док је Федра померена у други план (Сондерс 2002: 73). Лик Хиполита је израстао из ауторкине намере да напише драму из личног искуства која ће говорити о депресији и расцепу у њеној личности (ибид). У интервјуу са Дејвидом Бенедиктом (1996) је на следећи начин објаснила да се *Федрина љубав* тиче љубави, вере и депресије:

Многи људи сматрају да депресија значи празнина, а у ствари депресија говори о презасићености којом се све поништава. Не можете имати веру без сумње, а шта вам преостаје ако не можете имати љубав без мржње?²⁸⁴

Као што је то учинила у комаду *Разнесени*, Сара Кејн у овој па и у наредним драмама узима лиминалне ситуације љубав/губитак, лепота/бруталност и жудња/очај (Херон 2010: 304) како би испитала процес сазревања и стицања увида. Пишући *Федрину љубав* ауторка је решила да теме класичног театра – љубав, мржњу, смрт, освету и самоубиство – трансформише кроз савремену урбану поезију (Сондерс 2009: 68). Преображај наведених тема је постигнут тако што је Кејнова поново промислила психологију приче (Сирз 2001: 109) узимајући у обзир лично искуство, британске друштвене околности и однос савременог друштва према греху, љубави и сексуалности и заплет поставила тако да покаже како страст дела из самих људи, а не као некакав нагон наметнут спољним или вишим силама (Бенедикт, 1996).

Федрина љубав се састоји из осам, углавном, краћих сцена. Радња се одвија у некаквој краљевској палати (2001в: 65), може бити било која, у неназначеном временском периоду током Тезејевог одсуства. У првој сцени која је дата без икаквог дијалога и речи, видимо статичног Хиполита (Hippolytus) у замраченој соби, окруженог скупим електронским играчкама, отпацама и прљавим вешом, како једе хамбургер и равнодушно гледа холивуски филм пун насиља, тресе нос у једну од прљавих чарапа, затим мастурбира и ејакулира без икаквог знака уживања и одмах затим начиње нови хамбургер. За разлику од претходних верзија које су предмет анализе, у *Федриној љубави* не проналазимо експозицију већ нам ауторка визуелно представља профил једног савременог принца који не представља идеал чистоте и грациозности. Хиполит показује јасне знаке десензитизације под утицајем медија и информација којима је

²⁸⁴ “Through being very, very low comes an ability to live in the moment because there isn't anything else. What do you do if you feel the truth is behind you? Many people feel depression is about emptiness but actually it's about being so full that everything cancels itself out. You can't have faith without doubt, and what are you left with when you can't have love without hate?” (Бенедикт, 1996)

свакодневно изложен што се потврђује у другој сцени када од Федре (Phaedra) сазнајемо да дане проводи спавајаћи и гледајући филмове (Кејн 2001в: 66), а посебно у четвртој сцени када и сам истиче:

Хиполит: Вести. Још једно силовање. Убиство детета. Рат негде. Неколико хиљада остало без посла. Али ништа од свега тога није важно јер је у краљевској породици рођендан.

Федра: Зашто не протестујеш као и сви други?

Хиполит: Није ме брига.²⁸⁵ (Кејн 2008б: 69)

Краљевском палатом влада, очигледно, неангажована атмосфера у стилу Озборнове драме, али на другачијој релацији. Ако Хиполита посматрамо у односу на комад *Осврни се у гневу* можемо закључити да ауторка не додељује глас гневним младим људима који је присутан ван позоришта већ управо супротно: ауторка изражава гнев због неангажованости која влада међу омладином и представницима власти. У другој сцени долази до пуног изражаја „комични театар“ Саре Кејн који су многи критичари и теоретичари противстављали првобитним реакцијама да њена дела одишу мрачном, депресивном и убитачном атмосфером:

Доктор: Да ли спава и са вама?

Федра: Ја сам његова маћеха. Ми смо краљевска породица.

Доктор: Не желим да будем груб, али ко су ти људи са којима спава? Да ли им плаћа?

Федра: Заиста не знам.

Доктор: Мора да их плаћа.

Федра: Он је јако популаран.

(...)

Доктор: Да ли сте заљубљени у њега?

Федра: Ја сам удата за његовог оца.

Доктор: Има ли пријатеље?

Федра: Он је принц.

(...)

Доктор: Када се он [Тезеј] враћа?

Федра: Немам појма.

Доктор: Да ли сте још увек заљубљени у њега?

Федра: Наравно. Нисам га видела од кад смо се венчали.²⁸⁶ (Кејн 2008б: 62-63)

²⁸⁵ “**Hippolytus:** News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters ‘cause it’s a royal birthday. / **Phaedra:** Why don’t you riot like everyone else? / **Hippolytus:** I don’t care.” (Кејн 2001в: 74-75)

Ауторка са иронијом подрива неприкосновеност владарског ауторитета, а затим и све оно што се према религији и закону сматра преступом: прељубу и инцест. Федра на све начине избегава да одговори на питања која се тичу њеног односа са Хиполитом иако су и Доктор (Doctor) и њена ћерка из претходног брака, Строфа (Strophe), одавно закључили да осећања која она гаји према Хиполиту превазилазе границе „мајчинске“ љубави. Дијалог између Федре и Доктора открива да срж Хиполитовог незадовољства лежи у чињеници да пријатеље и партнере искључиво стиче због принчевског положаја. Хиполит је свестан те врсте лицемерја и прихвата га као део судбине која му је додељена рођењем. Из огорчености коју гаји према другим људима, посебно према Федри која је ступајући у брак са Тезејем изабрала такву врсту судбине (ибид: 77) можемо закључити да Хиполит у интерпретацији Саре Кејн није фанатични мизогинист, већ мизантроп који не преузима активну улогу у креирању своје судбине. Доктор потврђује кључну одлику Хиполитовог карактера – да је са медицинског становишта са њим све у реду, осим што је неизлечиво непријатан (Кејн 2001в: 68), а затим подстиче Федрину страст према Хиполиту уверавајући је да „међу њима не постоји крвна веза“ (ибид). У трећој сцени Федра у потпуности открива Строфи да Хиполит у њој буди неконтролисану страст да има потребу да ишчупа срце из груди како би бол престао (Кејн 2001в: 69), а затим и своју романтичну илузију која почива на уверењу да снага тих емоција омогућава посебну блискост међу њима и отвара пут Хиполитовом излечењу (ибид: 71). Строфа донекле успева да је одврати од идеје да Хиполиту покаже емоције и упусти се у сексуалну авантуру са њим и то не из разлога што би тај чин представљао преступ, већ зато што би је Хиполит само повредио, а јавност би, ако сазна, растргла краљевску породицу (ибид: 73). У четвртој сцени, на дан Хиполитовог рођења, Федра уноси поклоне остављене пред палатом, али Хиполит не придаје велику пажњу ни Федрином присуству ни поклонима (ибид: 74). На сваки Федрин покушај да му се приближи и да му покаже да га воли Хиполит одговара горчином, увредама и цинизмом:

²⁸⁶ **Doctor:** Does he have sex with you? / **Phaedra:** I'm his stepmother. We are royal. / **Doctor:** I don't mean to be rude, but who are these people he has sex with? Does he pay them? / **Phaedra:** I really don't know. / **Doctor:** He must pay them. / **Phaedra:** He's very popular. / (...) / **Doctor:** Are you in love with him? / **Phaedra:** I'm married to his father. / **Doctor:** Does he have friends? / **Phaedra:** He's a prince. / (...) / **Doctor:** When is he [Theseus] coming back? / **Phaedra:** I've no idea. / **Doctor:** Are you still in love with him? / **Phaedra:** Of course. I haven't seen him since we married." (Кејн 2001в: 66-68)

Хиполит: Зашто да те не зовем мајком, Мајко? Мислио сам да се то тражи. Једна велика, срећна породица. Једина икада популарна краљевска породица.²⁸⁷ (Кејн 2008б: 72)

Упркос свим одбијањима Федра изјављује да љубав није логична јер га воли зато што је другачији:

Федра: (...) Ћудљив, циничан, горак, дебео, декадентан, размажен. У кревету остајеш по цео дан и онда гледаш телевизију целу ноћ, бауљаш по овој кући сањивих очију, не мислећи ни о чему. Ти патиш. Ја те обожавам.²⁸⁸ (ибид: 73)

Федра се нада да ће му својим жаром пробудити вољу за животом, „овде и сада“, али он ипак одлучно саопштава да ће и даље водити живот испуњен „дрангулијама, трицама и кучинама“ (ибид:74) све док не добије јасан знак. На крају се одлучује да му уручи поклон који је чувала за касније, фелацио који му неће пружити никакво задовољство, али ће у њему покренути низ вербалних напада на Федру током којих јој открива да је имао кратку авантуру са Строфом, као што је Строфа имала са његовим оцем (Кејн 2001в: 83). Инцест и прељуба, у овој интерпретацији, постају једини начин комуникације међу члановима породице показујући да узрок трагедије не произлази из виших сила или перверзија које су обележиле Федрино порекло, већ из дисфункционалног приступа према породици, љубави, сексуалности и блискости свих чланова. У току разговора између Хиполита и Федре се издваја један моменат његовог ранијег и, очигледно, болног искуства које је имао са женом по имену Лена на основу којег се може објаснити узрок његове депресије и промискуитетности. У овој верзији је Хиполит тај који брани да се име жене према којој је гајио некаква осећања спомиње, да се на њу помишља или на било који начин упућује (ибид). Из четврте сцене сазнајемо да је Сара Кејн одлучила да изостави приказивање Федриног самоубиства. Строфа упозорава Хиполита да се сакрије јер је пред палатом руља која жели да га линчује због тога што га је Федра оптужила за силовање пре него што је извршила самоубиство. Међутим, Хиполит одбија то да учини и одлучује да се преда јер у Федрином чину препознаје поклон који му је подарила својом смрћу, дуго очекивани

²⁸⁷ “**Hippolytus:** Why shouldn’t I call you mother, Mother? I thought that’s what was required. One big happy family. The only popular royals ever.” (Кејн 2001в: 78)

²⁸⁸ “**Phaedra:** (...) Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You’re in pain. I adore you.” (Кејн 2001в: 79)

знак живота, а не трице и дрангулије (ибид: 90-91). Шеста сцена која приказује сусрет између Хиполита и Свештеника (Priest) у затворској ћелији представља уметнут део који не постоји ни у миту нити у другим верзијама приче о Федри и Хиполиту јер представља адаптацију сцене из Брехтове драме *Баал* на којој је ауторка раније радила (Сондерс 2002: 74). Хиполит као аморалан, асоцијалан, и антиауторитаран мизантроп је најпре моделован према Брехтовом песнику Баалу кога у деветој сцени истоименог комада Свештеник у кафани опомиње да је његов свет отрцан и пун обмана, али га уз знаке добронамерности пушта да оде и плаћа све туре које је Баал попио са пријатељем (Брехт 1971: 31). Свештеник предочава Хиполиту да је неопходно да се покаје и призна грехе, али Хиполит одбија то да учини јер непостојећи Бог не може ни да опрости (Кејн 2001в: 95). Међутим, овде није толико реч о Хиполитовом атеизму колико о неповерењу према човечанству које се не заснива на етици и истинској вери:

Хиполит: Ја знам шта сам. И то ћу увек и бити. Али ти. Ти чиниш грех знајући да ћеш се исповедити. Онда ти је опроштено. А онда почињеш све из почетка. Како се усуђујеш да исмеваш Бога тако моћног? Осим ако стварно не верујеш.²⁸⁹ (ибид: 96)

Као што Свештеник преузима на себе Баалов дуг и допушта му да напусти таверну, Свештеник обавља фелацио због којег ће касније, према Хиполитовим речима, моћи да се покаје.

Седма сцена је дата у знаку пламена и скоро без и једне речи приказује како Тезеј (Theseus) потпаљује ломачу на којој се налази Федрино тело које је раније горело за Хиполитовим присуством. Осма сцена се одиграва изван двора где руља ишчекује спровођење Хиполита и варварском жестином захтева да се преступник, копиле, силоватељ најсуровије казни. Међу том гомилом се појављују и Тезеј и Стофа, обоје прерушени. Руља коју представљају Први и Други мушкарац (Man 1, Man 2), Прва и Друга жена (Woman 1, Woman 2) и Дете (Child) своју мржњу и незадовољство усмеравају ка целокупној краљевској породици и Тезеј их донекле подстиче истичући да је то најобичнија представа на којој ће жртвовати углед неважног принца како би показали да су се отарасили поквареног дела, али да ће монархија остати нетакнута (ибид: 99). У пролазу се Хиполит отима од Полицајца (Policeman) који га држи, баца се у руљу и пада право у Тезејеве руке. Међутим, Тезеј га неће убити као што је обећао на Федрином спроводу већ ће га гурнути у руке руљи која ће га давити док други навијају,

²⁸⁹ **Hippolytus:** I know what I am. And always will be. But you. You sin knowing you'll confess. Then you're forgiven. And then you start all over again. How do you dare mock a God so powerful? Unless you don't really believe." (Кејн 2001в: 96) (превод ауторке дисертације)

одсећи његове гениталије и бацити их на роштиљ и псима пре него што Тезеј узме нож и распори му стомак (ибид: 101). У овој верзији разјарена руља преузима улогу Посејдоновог (Нептуновог) чудовишта/бика, а Тезеј и сам преузима активну улогу у сакаћењу сина. Хиполит видевши Строфино тело узвикује њено име и тада Тезеју постаје јасно да је у свој тој помами силовао и заклао прерушену Строфу мислећи да је непозната жена. Тезеј исказује жаљење због Строфине смрти, а Хиполиту открива да му се никада није допадао, затим себи пресеца гркљан и умире (ибид: 102). Хиполит, као и Ијан у последњој сцени *Разнесених*, изненада отвара очи и, док са осмехом ишчекује лешинара који ће се обрушити на његово тело, изговара да жали што није било више таквих тренутака (ибид: 103). Хиполитова последња реплика је подједнако реска и хумористична (Сондерс 2002: 81), јер је директно инспирисана деветнаестом сценом из Брехтовог *Баала* када Баал пева како посматра лешинаре који круже и чекају његову смрт, а он се понекад прави да је мртав не би ли они постали његова храна (Брехт 1971: 54; в. Сондерс 2002: 81), али исто тако и иронична и трагична јер показује да је екстремна ситуација једини стимулус за Хиполита да допре до себе.

Назив комада, *Федрина љубав*, указује на двозначност или двојак проблем у покушају идентификовања трагичког лика на основу чега се могу уочити преплитања са верзијама које су предмет анализе, као и одступања од истих. Преокупација драме може бити Федрина љубав према Хиполиту и у том случају Федра као централни лик, или Федрина љубав може имати функцију метонимије као замене за самог Хиполита. Иако Сара Кејн подједнако третира и лик Федре и Хиполита, сам расплет ће показати да као и код Еурипида имамо најпре Хиполита у центру збивања. Тај Хиполит је антипод Еурипидовог представника побожности, чистоте и девичанства који као и у Сенекиној трагедији потиру значај страсти, љубави и брака али не зарад моралне чистоте и девичанства већ услед преовлађујућег песимизма и својом неумереношћу превазилази и изоштрава ону суптилну „ману“ коју му додељује Расин. Лик Федрине ћерке, Строфе, који уводи Сара Кејн не постоји ни код Еурипида ни код Сенеке. Међутим, Еурипидова драма придаје велики значај хору, и то хору ловаца са Хиполитове стране и хору жена из Тројзена са Федрине стране. Хорска песма жена из Тројзена, укључује три дела из којих се обично и састоји хор грчке драме: строфа, антистрофа и епода. Можда се ту може ући у траг лику Строфе који ће Кејновој послужити да даље прошири мотив инцеста и уведе интригантну испреплетаност свих ликова (Павићевић 2010: 382). Стофа, такође, поседује битну драматуршку функцију као и Ариција код Расина јер ће сазнање о Строфиним аферама и издаји бити један од

окидача да Федра почини самоубиство које ће са друге стране преобратити Хиполита из пасивног посматрача своје судбине у активног учесника. Лаж и лицемерје у Хиполитовом случају не представљају опцију за успостављање стабилнијих породичних и друштвених односа те он и не пристаје на компромис. Федра га осуђује за силовање и потом се убија што ће имати ослобађајући ефекат на Хиполитову природу. Тај екстремни чин ће постати доказ Федрине љубави и њен рођендански поклон – он за узврат добија своје емоције натраг и жали што није било више таквих тренутака у животу. Крај драме није оптимистичан и не обећава промене, али реконструкцијом догађаја можемо јасно уочити како би догађаји изгледали да су другачије постављени. Федрина љубав која чини наслов се у том смислу може тумачити као покретач радње и подстрек да се Хиполит покрене. Ипак, смрт се појављује као неминовни исход још једног облика крајности и као једини начин, према мишљењу Саре Кејн (Сондерс 2002: 81), да Хиполит стекне увид. Аторка је истакла да је мрачну, клаустрофобичну и насилничку атмосферу преузела из Сенекине драме, што се може приметити у комаду, а у прилог том извору иде и њено интересовање за обрађивање екстремних емоционалних стања, експлицитног насиља и интимних сцена. Препознатљиви елементи Сенекиног стила, попут крвавих детаља и уланчаних освета и већ поменуте клаустрофобичне атмосфере, су извршили велики утицај на елизабетинску и јакобинску драму, а посебно се примећују у драмама као што су Кидова *Шпанска трагедија*, Вебстерова *Војвоткиња од Малфија*, Фордова *Штета што је блудница* и *Тит Андроник* и *Хамлет* Вилијама Шекспира које је Кејнова често истицала као своје узор.

Мотив инцеста у *Федриној љубави* Кејнова транспонује у модерну краљевску породицу и модеран друштвени контекст чији су саставни и незаобилазни део утицај медија и потрошачко друштво које негује култ младости, здравља и лепоте. Наиме, једна краљевска породица која треба да представља узор и морални стуб читавог друштва је огрезла у греху и моралној деградираности – Строфа је Тезејева као и Хиполитова љубавница, њена мајка је Тезејева жена а према Хиполиту гаји снажну еротску жељу. Сара Кејн није истицала да ликови Строфе и Федре служе како би се повукла паралела са британском краљевском породицом²⁹⁰ како је навела Ребека Маршал (2011: 171) у својој анализи, већ се тај коментар може приписати Грејаму

²⁹⁰ Нарочито из разлога што драма истиче универзалност места и времена као што је случај и са *Разнесенима*.

Сондерсу (2002: 75) који је заправо хтео да укаже на то да је драма одржавала расправу о актуелним питањима британског друштва поводом инцидента²⁹¹ који су обележили британску краљевску породицу у првој половини деведесетих година и кулминирали разводом принца Чарлса и Дајане. Британска монархија је омогућила ауторки да прикаже судбину савременог „хероја“, а кроз његов пад и дезинтеграцију краљевске породице да прикаже и деградацију савременог друштва. Док грчки и римски трагичари заснивају своје виђење света на митском обрасцу, који им омогућава да поставе коначне одговоре друштвеног уређења и правилног функционисања, драма Саре Кејн, са друге стране, трансформацијом митске слике има кључну улогу у иницирању питања везаних за промене и проблеме савременог друштва. Раздор између човека и живота, иако по Кампбеловом *Миту о Сизифу* представља карактеристику савременог искуства, уочава се у лику Хиполита у свим наведеним верзијама. У Еурипидовој и Сенекиној трагедији он се опире унутрашњем прагу прелаза и иницијацији у зрело доба, али задржава моћ подривања патријархалног ауторитета. Код Расина је његова трансгресивна одлика додатно истакнута низом препрека које га доводе у сукоб са Тезејем као оцем, љубавником и владаром. А код Саре Кејн, Хиполит прихвата смрт као рођенданско славље, као иницијацију у нови живот и кроз све окрутности „ритуалног“ кажњавања указује на „искривљен и изокренут обред иницијације који је Фрејзер описао као ритуал смрти и ускрснућа“ (Настих 2009б: 74).

Та затворена породична прича о Федри и Хиполиту, како ју је назвао Христић, може указивати на егзистенцијалне апорије о смислу човека, љубави и друштва јер табуи, у које спада и инцест, не постоје само да би се поштовали, већ увек поседују и ону другу страну која изазива човека да прекорачи границе (Батај 1986: 48). Светлана Слапшек (2008: 21) истиче да у миту и драмама о Федри и Хиполиту сенка инцеста стоји, али право инцестуозног греха нема те Федрина љубав тражи ново тумачење. Ова јунакиња је отворила питања супериорности женске сексуалности као и скандал женског избора јер њена жеља преокреће правила и поткопава патријархални систем (ибид), а њена страст према Хиполиту показује и сва својства заводљивости неконтролисаних и мрачних сила које су посебно предмет књижевности Запада како сматра Дени де Ружмон. Тај тип страсти је оличен у миту о Тристану и Изолди (Де

²⁹¹ 1992. године је објављена књига која је потврдила двомесечне спекулације о афери између принца Чарлса и Камиле Паркер. Неколико месеци касније, таблоиди су објавили транскрипте интимних разговора између Дајане и њеног инструктора јахања. Током 1994. године су и Чарлс и Дајана јавно говорили о својим аферама, а 1996. године је уследио и њихов развод (Ејберг 2005: 10).

Ружмон 2001: 8) који указује, као и мит о Федри и Хиполиту, на фасцинацију кобном љубављу. Из тог разлога Де Ружмон проширује дефиницију мита и назива га сталним постојањем једне врсте односа и реаговања на њих (ибид: 19), а однос према љубави тако постаје и однос према човеку самом. У другој драми Саре Кејн постаје евидентно да је љубав једна од основних преокупација њеног стваралаштва, нарочито екстремна стања која утичу на дестабилизацију субјекта чему и посвећује посебну пажњу у наредним комадима. *Федрина љубав* у осам краћих сцена издваја саму срж догађаја што доприноси сконцентрисаној и жустрој радњи која не оставља простор за експликацију чињеница и њихово логичко повезивање. Из тог разлога у први план доспевају Хиполитова немоћ, празнина, презасићеност, безвољност и безизлазни конфликт, то јест међу-стање или шизма која захтева да се пронађе адекватнија форма живота, она у којој полови вера-сумња и љубав-мржња морају бити очувани или у потпуности укинати.

Приметивши да инсценације њених драмских текстова не показују позоришну слику коју је имала на уму, Кејнова одлучује да преузме већу одговорност за сценску поставку *Федрине љубави* како би публици понудила тумачење које ће најверније пренети визију самог писца (ибид: 71; в. Стивенсон, Ленгриц 1997: 134). Драма је премијерно изведена у ауторкиној режији 15. маја 1996. у трајању од седамдесет минута (Сирз 2001: 108). Кејнова је одлучила да декомпонује традиционалну поставку представе којом се простор уобичајено дели на извођачки и гледалачки: из публике, коју је сместила у центар збивања, постепено су се помањали глумци тако да је представа истовремено поседовала интимни и приватан карактер, и епски и јавни (Стивенсон, Ленгриц 1997: 134) јер је према ауторкином виђењу то био једини начин да се постави искуствена динамика заплета који из интимног, породичног окружења постепено прелази у јавни домен (ибид). Према Сирзовим наводима (2001: 108) и ова представа није добила нарочиту подршку критичара – Билингтон је признао да представа поседује неоспорну потентност, али опет није успео да уочи поенту, женски критичари су већином подржавали ауторкину способност да подрива конвенционалне форме на духовит начин, док је улогу Џека Тинкера овог пута преузео Чарлс Спенсер пишући за *Телеграф* да драма не захтева позоришног критичара већ психијатра. Упркос мешовитим критикама, Дејвид Фар (2005) наводи да је представа доживела велики финансијски успех и посећеност, а да је Сара Кејн била и више него задовољна свеукупним учинком.

4.5. *Очишћени*: преображај и избијање реалног

Душу ми обузима жеља да певам о телима која су добила нов облик.

Овидије, *Метаморфозе*

Ауторкина трећа драма под називом *Очишћени* стоји на међи њених експерименталних подухвата. *Очишћене* по много чему можемо назвати прелазним комадом или чак „лиминалним чудовиштем“ у смислу у којем је Виктор Тарнер описао свеукупно Артоово стваралаштво јер се у њему са једне стране још увек уочава понешто од формалних одлика ауторкине прве две драме, као што су дијалог, ликови и сцене/епизоде, а са друге он представља приметан заматак фрагментарне драматургије, апстрактних и поетских секвенци које проналазимо у последња два комада. Комад се најкраће може описати као низ упечатљивих, живописних и кондензованих сценских слика које настају синергијом симболичних, експресионистичких и лирских момената. Приметно другачији стил комада израста из ауторкиног стваралачког реза, преиспитивања и унутрашњих конфликта свеукупно подстакнутих пријемом *Разнесених*. Наиме, Кејнова је првобитно намеравала да напише „неформалну трилогију која би се бавила испитивањем наде, вере и љубави током рата“ (Сирз 2001: 115). *Разнесени* су први резултат те намере, драма *Очишћени*, коју је започела пре самих припрема за извођење *Разнесених* (Сондерс 2002: 73) чини други део, док се трећи део ретко где спомиње па се не може са сигурношћу тврдити да ли је комад уопште и започела или га само није довршила.²⁹² Кејновој су требале три и по године да доврши *Очишћене* јер је, како је сама навела, материјал био веома тежак и захтеван (Сондерс 2009: 73), а период током којег је писала драму испуњен очајањем и безнадежношћу (Сирз 2001: 116). Узрок овом неубичајено дугом периоду писања и ревидирања комада се може такође пронаћи у ауторкином колебању поводом вредности рукописа – у једном тренутку би тврдила да ће то бити најбољи комад који је написала, а у другом да је најобичнија којештарија, објашњава њен агент Мел Кејнон (Сондерс 2002: 151). Кејнова се без сумње суочавала са бројним потешкоћама на

²⁹² *Федрина љубав* није била део иницијалне замисли о трилогији јер је драма или, боље речено, адаптација класика написана по наруџбини Гејт театра.

приватном плану, а посебно на професионалном јер су тај период обележили фуриозни критички прикази њене прве драме који су подривали како ауторкину списатељску вештину тако и њену психолошку устројеност. Џејмс Макдоналд, који је режирао и *Очишћене* и *Разнесене*, сматра да је одлука Саре Кејн да се удаљи од конвенционалног психолошког реализма и да створи комад који је немогуће протумачити као реализам подстакнута критичким неразумевањем експерименталне форме *Разнесених* (Сондерс 2002: 122) којом су приспојена два наизглед супротстављена позоришна света – натуралистички и фантазмагорични. У *Очишћенима* долази до потпуног укидања натуралистичких одлика јер је Кејнова желела најпре да напише „драму која никада не би могла бити претворена у филм, снимљена за телевизију или претворена у роман“.²⁹³ Према њеном мишљењу, једино што се икада може урадити са комадом јесте да се он постави на позоришну сцену. Међутим, ауторка је и сама била свесна, као што се често истицало и још увек истиче, да комад садржи дидаскалије које се могу сматрати неизводљивим. У тим, на први поглед, парадоксалним становиштима лежи њен иновативни приступ и форми и грађи који готово увек захтева иновативне приступе и у постављању комада. *Очишћени* се пре свега узимају за њен најсуровији комад ако се узме у обзир количина и природа кажњавања ликова које обухвата одсецање руку, ногу, језика и хируршке захвате. Било какав покушај веродостојног приказивања бруталности, нехуманих и деградирајућих поступака би у позоришту наишао на различите препреке, па чак и када би покушај условно успео, сматрао би се неиздрживим како за публику тако и за глумце на сцени. Можда чак у захтевније дидаскалије спадају оне које указују на то да пацови односе делове осакаћених тела или да сунцокрети и нарциси избијају из земље. Издвојени примери дидаскалија поседују функцију ритуалне радње која је по својој природи симболичан чин који само антиципира дате околности те се за њихову реализацију мора изнаћи модел представљања који би управо истакао наведену функцију.

Као и у случају *Разнесених* и *Очишћене* је већина критичара сакатила набрајањем свирепих и монструозних дешавања у којима су препознавали једино

²⁹³ “[I] decided I wanted to write a play that could never ever be turned into a film, that could never ever be shot for television, that could never be turned into a novel. (...) That play can only be staged. Of course, I knew there were impossible stage directions, but I also genuinely believe you can do anything on stage. (...) It’s completely impossible to do *Cleansed* naturalistically because half the audience would die just from sheer grief if you did that play naturalistically.” Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 07. 2010.

тактику да се шокира публика (в. Сирз 2001: 112-113; Сондерс 2009: 35). Али, са друге стране се знатно повећао и број оних критичара који су процену износили након дужег и подробнијег промишљања и на основу тога уочавали паралеле са Шекспировим *Титом Андроником*, Кафком, Пинтером и Бондом (в. Сирз 2001: 113; Сондерс 2002:88). Са *Очишћенима* ауторка, највероватније због презасићења а не критика, ставља тачку на графичке приказе насиља и суровости који у овој драми носе посебан метафоричан квалитет, другачији у односу на *Разнесене* и *Федрину љубав*. *Очишћени* представљају причу о љубави, о потрази за осећањима, о начинима да се осећања изразе, а жустрина и снага поврате. То су заправо стања која Кејнова уводи са Ијаном и Хиполитом и наставља да их испитује и у осталим драмама све док њени ликови не постану „израз осећања, а не спољашње манифестације психологије и друштвених интеракција“ (Сондерс 2002: 88). У драми је заправо реч, како је описала ауторка, о екстремној љубави о којој се једино може писати на екстреман начин (Сондерс 2002: 92) и о великој потреби која нагони људе да се суочавају са изузетно непријатним препрекама (Сирз 2001: 115) и искушењима представљеним у виду прекомерног насиља.

Целокупан рад Саре Кејн се може посматрати као тематско и стилско надограђивање тензије између диспропорционалности љубавног дискурса и тежње за блискошћу која захтева присутност и склад, свеукупно условљених етичким начелима постојања и надом у искупљење. Бројне студије посвећене малом опусу који је ауторка оставила за собом и даље показују противречне ставове када је у питању њен допринос развоју савремене драмске уметности (в. Сондерс 2009: 1-11). Аутори који истичу негативне аспекте њених остварења углавном сматрају да је опсесивно навраћање односу љубави и насиља извршило штетан утицај на британску позоришну сцену и да се може посматрати као бесконачно ауоцитирање. Са друге стране, водећи позоришни критичари тог периода, који су имали прилике да сагледају сцену пре и после извођења ауторкине прве драме *Разнесени* њен рад посматрају као револуционаран преокрет у сензибилитету који је владао британском послератном драмом. Тражећи увек другачији, економичан драмски израз и покушавајући да врати театар оном ритуалном, обузимајућем, парадоксалном и заумном, Кејнова непрестано експериментише формом која у великој мери, када је у питању драма *Очишћени*, појачава кошмарни ефекат.

Сажетак заплета се може видети на примеру објашњења које се нашло у програму премијерног извођења драме:

У институцији која је осмишљена да одстрани непожељне субјекте из друштва, група затвореника покушава да нађе спас путем љубави.²⁹⁴ (Сирз 2001:112)

Друштвено неприхватљиви субјекти вођени очајничком потребом за интимношћу траже афирмацију од вољеног објекта која постаје једини вид њихове самоактуализације. Циркулисање четири испреплетана наративна тока ауторка омогућава путем мотива које преузима из разноврсних књижевних извора и алузија на популарну културу. Међу до сада препознатим и значајним утицајима се издвајају Бартови *Фрагменти љубавног дискурса*, Бихнерова драма *Војцек*, Стриндбергова *Аветињска соната*, Шекспирова *Богојављенска ноћ*, од романа Орвелова 1984. и Кафкин *Процес* (в. Сирз 2001: 116; Сондерс 2002: 87), а одређене сцене укључују и музичку потпору у виду песама *You are my sunshine* у извођењу Цимија Дејвиса и Чарлса Мичела и *Things We Said Today* у Леноновом и Макартнијевом извођењу.

Хронолошки гледано, Кејнова је написала *Очишћене* пре него што је почела да ради на редитељском осмишљавању драме *Војцек* за Гејт театар у октобру 1997. године (Сондерс 2002: 87). Међутим, ако ближе погледамо различите изворе у којима се два дела доводе у везу, можемо закључити да постоје одређене недоследности – у интервјуу са Деном Ребелатом²⁹⁵ Кејнова наводи да је током распоређивања сцена Бихнерове недовршене драме увидела да је управо на сличан начин претходно осмислила драму *Очишћени*, док у другом интервјуу (Сондерс 2009: 42)²⁹⁶ потврђује да је потпуно свесно и са одређеном намером пратила модел *Војцека* (Павићевић 2013а: 338). Сличност између ове две драме се најпре огледа у структури заплета који је разбијен на епизоде чији се редослед може мењати. Кејнова је одлучила да испрати поступак кратких и издвојених епизода како би сачинила драму која ће бити минимална и поетска (Сондерс 2002: 88) или флуидније драмско/позоришно дело (Сондерс 2009: 42). То су уједно поетске јединице изолованих чинова посебног симболичног значења које нарушавају наизглед јединствену форму спољашње

²⁹⁴ “In an institution designed to rid society of its undesirables, a group of inmates try to save themselves through love.” Позоришна колекција Музеја Викторија и Алберт у Лондону. Информације доступне и на следећем линку: <http://www.vam.ac.uk/users/node/8811>; приступљено 11.07.2014.

²⁹⁵ в. <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 07. 2010.

²⁹⁶ Сондерсова прва студија посвећена Сари Кејн из 2002. године, рецимо, цитира само део преузет из Ребелатовог интервјуа, док каснија студија из 2009. године којом ће Сондерс објединити све интервјуе са ауторком и њеним сарадницима наводи оба извора.

реалности. Бихнеров утицај се огледа и у увођењу лика по имену Жена (Woman) који сугерише облик неименованих типова лишених било какве психолошке позадине који се проналазе у Бихнеровим драмама и експресионистичком театру (Петерсон 1989: xiii). Написана у форми сновиђења, где се временска и просторна ограничења потиру, а сцене остварују брзоплетним низањем сензација, ауторкина драма стилски потврђује утицај експресионистичког театра, то јест Бихнера као његове претече и Стриндберга као главног представника субјективистичке струје експресионизма. Сцене/епизоде/поетске јединице *Очишћених* јесу својеврсна прерада „драме станица“ (нем. *Stationendrama*) које драматизују духовно буђење и патњу протагониста по узору на епизодно представљање страдања Исуса Христа. На основу дијаграма који је нацртала Кејнова како би објаснила заплет *Очишћених* и Ребелатовог тумачења дијаграма можемо видети да прича представља низ валовитих „драмских климакса“ и њиховог растојања којима се преносе само прекомерни и насилни догађаји док се позадина тих догађаја (узрочно-последичне везе) не појављује у причи.²⁹⁷

Догађаји у драми се крећу на релацији љубав-издаја и то у сва четири наративна тока који се помоћу односа међу ликовима могу означити на следећи начин: Грејс/Грејам, Карл/Род, Грејс/Робин и Тинкер/Жена²⁹⁸. Заплет драме Сирз (2001: 112) дели на главни и споредни. Главни заплет се тиче инцеста и емотивне повезаности између Грејс и њеног брата Грејама, а као контраст тој причи постављен је још један главни заплет који приказује љубавну везу између Карла и Рода. Друга два подзаплета чине однос између Грејс и Робина и однос између Тинкера и Жене, еротске плесачице (ибид). Сондерс представља заплет и односе међу ликовима на нешто другачији начин. Према његовом мишљењу Грејс је протагониста драме и води се опсесивном и инцестуозном љубављу према брату, док остале сцене представљају односе између затвореника или болесника у институцији (Сондерс 2009: 28).

Разнесени се завршавају зимском кишом која симболизује затварање природног циклуса и смирај искуственог путовања ликова. Процес цикличног пречишћавања који је у *Разнесенима* представљен различитим годишњим добима, се поново отвара првом сценом *Очишћених* која се одвија у зимско доба.²⁹⁹ Тинкер убризгава Грејаму

²⁹⁷ В. <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/>; приступљено 20.09.2014.

²⁹⁸ Grace/Graham, Carl/Rod, Grace/Robin, Tinker/Woman

²⁹⁹ Додирна тачка између *Разнесених* и *Очишћених* је зима која симболише смрт – прва сцена *Разнесених* се завршава пролећном, а последња зимском кишом, док *Очишћени* почињу смрћу једног од ликова у зимско доба, а завршавају се заслепљујућом светлошћу сунца.

превелику дозу хероина у угао ока, а затим га бројањем хипнотише, уљуљкава у стање хибернације и завршном нулом означава крај Грејамовог живота (Кејн 2001г: 109). Шест месеци након Грејамове смрти, његова сестра Грејс долази у институцију у којој се Грејам налазио због „лечења“ болести зависности. Са трећом сценом започиње први, главни, заплет који се тиче Грејс и њеног брата Грејама. Сазнавши за његову смрт, Грејс захтева да је задрже у институцији и њен боравак се претвара у потрагу за изгубљеним братом која се реализује кроз следеће фазе симболичне идентификације са Грејамом:

1. Грејс облачи Робинову/Грејамову одећу и почиње да риди неконтролисано³⁰⁰ (Кејн 2008в: 151).

Након Грејамове смрти, његова одећа је припала деветнаестогодишњем Робину, неписменом младићу који је највероватније смештен у исту институцију из разлога што су му извесни гласови говорили да се убије (Кејн 2001г: 115). На Грејсин захтев она и Робин размењују одевне предмете. Присвајање Грејамових личних ствари које за Грејс имају емотивну вредност се може тумачити као емпатијска комуникација са Грејамовим болним искуством што је уједно и први пример у низу идентификација;

2. Грејам плеше – плес љубави за Грејс. Грејс игра наспрам њега, имитирајући његове покрете. Постепено поприма мужевност његовог покрета. (...) Док говори, глас јој више личи на његов. (...) Почињу да воде љубав. Сунцокрет гране кроз под и расте изнад њихових глава³⁰¹ (Кејн 2008в: 156-158).

Сусрет са Грејамовом утваром у петој сцени је други, далеко захтевнији пример процеса идентификације који води присвајању Грејамовог идентитета. Грејам почиње да плеше на Грејсину молбу која гласи „научи ме“ (Кејн 2001г: 119). На основу Грејамове реплике да Грејс више личи на њега него што је он икада био (ибид) која претходи молби, а затим и на основу цитираног описа из којег се види да имитацијом усваја његове покрете може се закључити да она искључиво тежи обнављању Грејамовог присуства. Делом је у питању чин компензације – Грејс показује спремност да стекне Грејамове одлике како би надокнадила губитак брата, а делом чин самољубља – имитирајући његове покрете Грејс истовремено изводи плес љубави за

³⁰⁰ “**Grace dresses in Robin’s/Graham’s clothes and wails uncontrollably**” (Кејн 2001г: 113).

³⁰¹ “**Graham dances – a dance of love for Grace. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement. (...) When she speaks, her voice is more like his. They begin to make love. (...) A sunflower bursts through the floor and grows above their heads**” (Кејн 2001г: 119-120).

саму себе. Међутим, на њену молбу Грејам одговара тако што изводи плес *љубави*, па се молба најпре може тумачити у контексту геста *научи ме да волим* – да волим најпре себе, а потом и друге. Томе у прилог иде још један Грејсин захтев који претходи чину вођења *љубави* – Грејс каже: „воли ме или ме убиј, Грејаме“ (ибид: 120). Кејнова преузима реплику из Фордове трагедије *Штета што је блудница* (*'Tis Pity She's a Whore*)³⁰² која се бави инцестуозном везом између Ђованија и његове сестре Анабеле, с тим што је Фордов заплет фокусиран од самог почетка на Ђованија и његову свест да неконтролисана и инцестуозна страст води трагичном исходу. Као и са претходним гестом, Грејам се одлучује за *љубав* која ће бити обележена сунцокретом. У седмој сцени Грејс на Робиново питање шта би променила у свом животу, када би могла, одговара, док Тинкер надгледа, да би желела да промени своје тело тако да изгледа онако како се и осећа – Грејам споља као Грејам изнутра (ибид: 126);

3. Невидљива група људи чије Гласове чујемо пребија Грејс. (...) Чује се дуга паљба из аутоматског оружја. **Грејам штити Грејсино тело својим.** (...) Из тла израстају нарциси.³⁰³ (Кејн 2008в: 168-171)

Грејс лежи непрокретна, престрављена у ишчекивању нових удараца. Грејам узнемирено посматра и уводи је у тајне расцепа сопства које се одваја од тела и постаје посматрач – *искључи мисли пре него што се бол увуче*. Још једним чином *љубави*, који ће бити обележен нарцисима, Грејам подучава Грејс како да се одупре физичком насиљу које је по свему судећи дириговано од стране Тинкера који покушава да исправи њену жудњу за телом које би било налик Грејамовом. Тинкер се, уочивши да Грејс преживљава захваљујући Грејамовој стратегији, појављује као њен спасилац, као доктор који обећава да ће јој испунити жељу;

4. Грејс без свести лежи на кревету. Гола је, изузев чврстог завоја око препона и груди. Карл без свести лежи поред ње. Он је го, изузев крвавог завоја око препона³⁰⁴ (Кејн 2008в: 183).

³⁰² “**Annabella:** On my knees,/Brother, even by our mother’s dust, I charge you,/Do not betray me to your mirth or hate;/Love me, or kill me, brother. / **Giovanni:** On my knees,/Sister, even by our mother’s dust, I charge you,/Do not betray me to your mirth or hate;/Love me, or kill me, sister.” (Форд 1966: 280)

³⁰³ “**Grace** is being beaten by an unseen group of men whose Voices we hear. (...) Then a long stream of automatic gunfire. **Graham** shields **Grace**’s body with his own. (...) Out of the ground grow daffodils” (Кејн 2001г: 130-133).

³⁰⁴ “**Grace** lies unconscious on a bed. She is naked apart from a tight strapping around her groin and chest. **Carl** lies unconscious next to her. He is naked apart from a bloodied bandage strapped around his groin” (Кејн 2001г: 145).

Грејс је у осамнаестој сцени подвргнута захвату промене пола и постаје „згодан момак“ који подсећа на Грејама. Протагониста се од тог тренутка преображава у јединство Грејс/Грејам као коначно остварење новог и пожељнијег идентитета. Грејс и Грејам истовремено саопштавају Тинкеру „то се осетило“ што се може тумачити као да су процеси саучествовања у болном искуству и трансформације довршени и Тинкер се у том тренутку опрашта од Грејс (Кејн 2001г: 145).

Други наративни ток, који се тиче односа између Карла и Рода, прати околности у којима Тинкер брутално тестира супротстављене ставове о љубави, оданости и издаји два хомосексуалца. Ова два лика се први пут појављују у другој сцени драме и приказани су како седе на травњаку, зеленој површини, у лето док сунце сија (ибид: 109). Зелена боја, зеленило траве, је боја вегетације, пробуђене природе и стога симболизује „младост, плодност, обиље, живот, рај и васкрсење“ (Требјешанин 2011: 458). У још увек „идиличном“ окружењу Карл даје Роду прстен као знак оданости и љубави и обавезује се да ће га вечно волети, да га никада неће издати и слагати (Кејн 2001г: 111). Док Тинкер посматра целокупну ситуацију, Род отворено признаје да не би дао живот за њега и да се једино може обавезивати од тренутка до тренутка:

Род: Волим те *сада*.

Са тобом сам *сада*.

Даћу све од себе, од тренутка до тренутка, да те не издам.

Сада.

То је то. Не више од тога. Не терај ме да те лажем.³⁰⁵ (Кејн 2008в: 148-149)

Однос Карла и Рода се углавном описује као сукоб између два становишта, то јест сукоб између идеалног и реалистичног схватања љубави. Карлово становиште ће бити тестирано путем физичког насиља³⁰⁶ у четвртој сцени. Карл ће у том тренутку издати

³⁰⁵ “**Rod:** I love you *now*. / I’m with you *now*. / I’ll do my best, moment to moment, not to betray you. / Now. / That’s it. No more. Don’t make me lie to you.” (Кејн 2001г: 111)

³⁰⁶ Сара Кејн је у интервјуу са Деном Ребелатом објаснила да колико се поједине слике приказаног насиља могу пронаћи и у другим књижевним делима толико се налазе и у стварном животу. Поменути врсту кажњавања, налик набијању на колац, приписује српским војницима који су на тај начин кажњавали хиљаде и хиљаде муслимана у Босни. Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 01. 2015. Поред тога што насиље у драмама *Разнесени* и *Очишћени* често објашњава позивајући се на поједностављена тумачења српске историје и политике, ако се уопште и може говорити о тумачењу, у драми *Жудња* ће једном од ликова доделити и реплике на српском језику. Интересантно би било позабавити се разлозима због којих се ауторка посебно позива на српску историју и политику, као и начинима на који су исти третирани у њеном

свог партнера тако што ће молити Тинкера да казни Рода а не њега и због издаје принципа изречених у претходно наведеној сцени Тинкер га кажњава тиме што му одсеца језик (Кејн 2001г: 118). Нарушен идеал љубави је сигнализирани и у самом окружењу у осмој сцени када видимо Карла и Рода поново заједно. Зеленило травњака и сунце су сада замењени блатњавим простором и кишовитим даном, а између Карла и Рода се налази један пацов (ибид: 129), то јест ако се послужимо тумачењем Орвеловог романа у којем је пацов употребљен како би Винстон издао Џулију, однос Карла и Рода је за сада обележен једном издајом и једном казном. Требјешанин (2011: 458), поводом симболизма зелене боје, цитира Ентонија Стивенса, јунгијанског аналитичара, који сматра да зелена боја поседује двозначну природу – она симболизује живот и раст, али и распадање и смрт јер настаје сједињењем жуте и плаве, боја које представљају небо и земљу. Од тог тренутка, који је обележен блатом и кишом, сваки чин „љубави“ између Карла и Рода бива обележен додатним сакаћењем које води трагичном исходу. Пошто Карл не може да говори, он одлучује да Роду напише у блату „Реци да ми опрашташ“ (Кејн 2001г: 129), а због тог геста му Тинкер одсеца шаке. У тринаестој сцени десетак пацова деле блатњави простор са Карлом и Родом чиме ауторка сугерише и казне које ће тек уследити. Карл настоји да исказе своје емоције према Роду и изведе плес љубави због чега му Тинкер одсеца и стопала (ибид: 136). Шеснаеста сцена показује преокрет код Рода који се сада Карлу заклиње на вечну љубав и оданост. Тинкер одлучује и њега да тестира и поставља му захтев да одлучи ко ће овога пута бити кажњен. Мислећи да ће обоје стећи „слободу“ ако каже „ја“ а не „Карл“, он залаже свој живот, али му Тинкер пресеца гркљан. Карл, који се заклиње на вечну љубав, подлеже притиску и издаје свог љубавника, док Род, који верује једино у тренутачност љубави, у стању је да га воли „сада“ и даје све од себе, од тренутка до тренутка, да га не изда, одлучује да Карлу остави живот и умире због љубави. Драма се не тиче сâмог чина одсецања руку и стопала или пресецања гркљана, већ таква врста кажњавања има задатак да покаже да та особа више неће бити у могућности да изрази своје емоције путем одређеног дела тела које је у датом тренутку једино средство комуницирања тих емоција.³⁰⁷

драмском стваралаштву, али постојећи (сви до сада објављени) интервјуи са ауторком не пружају довољно информација за проширивање те теме.

³⁰⁷ Сара Кејн у интервјуу са Ребелатом в. <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/>; приступљено 20.09.2014.

Иако преостала два наративна тока важе за споредне, Грејс и Робин и Тинкер и Жена као носиоци целовито развијеног заплета, смислено употпуњавају разноликост и многостраност љубавних односа. Док Грејс покушава да опишени Робина у седмој сцени, Робин је истовремено посматра као жену, мајку, неговатељицу и татора и развија дубљу емотивну приврженост према њој. У петнестој сцени видимо како Тинкер долази у библиотеку где борави Робин и кажњава га зато што се усудио да изјави љубав Грејс – прво га присиљава да поједе целу бомбоњеру, једну по једну чоколаду, коју је Робин припремио за Грејс као знак љубави, а одмах затим и да потпали хрпу књига које се налазе у његовом најближем окружењу. Три сцене касније видимо Грејс, Грејама и Робина како седе међу пепелом из којег Робин вади своју рачунаљку и покушава да покаже Грејс да може да израчуна за колико година истиче његов боравак/казна/лечење. Робин одбројава куглице и увидевши да ће остатак живота провести у институцији у којој се налази извршава самоубиство испред Грејс и Грејама. Грејс, у овој као и у претходној сцени, показује незаинтересованост за све што се догађа Робину, па чак и летаргију што се може сматрати последицом електрошок терапија којима је подвргнута нешто раније, у дванаестој сцени. Лик Робина и околности под којима извршава самоубиство су засновани на стварним догађајима – у питању је осамнаестогодишњи младић који је осуђен на четрдесет и пет година казне у затвору на острву Робен где га је Нелсон Мендела научио да пише, чита и броји уз помоћ чега је схватио шта значи четрдесет и пет година, а затим извршио самоубиство (Сондерс 2009: 76-77). Кејнова је овим путем, још једном³⁰⁸, истакла да сцене у њеним драмама, које се сматрају нелогичним или неподесним, заправо нису плод њене маште већ се могу пронаћи и у стварном животу. Ако су околности под којима Робин извршава самоубиство и засноване на стварном догађају, као што је ауторка објаснила, његов карактер који се „развија“ у библиотечком окружењу дугује једној другој позоришној и драмској традицији. Седма сцена у којој Грејс учи Робина да спелује и пише речи одражава седму сцену *Доктора Фауста* у којој клоун Робин сриче слова из књиге о магији коју је претходно украо од Фауста (Марлоу 2005: 72). Кристофер Марлоу уводи Робина³⁰⁹ како би пародирао Фаустову тежњу да овлада светом, свим знањима и човековим тајнама.

³⁰⁸ Током различитих дискусија на тему њене драме *Разнесени* Кејнова је често опширно говорила о стварним догађајима који су уткани на различите начине у текст драме.

³⁰⁹ Комичне сцене које укључују Робина и Дика указују на извесне стилске недоследности у драми те углавном оне подстичу расправе о томе да ли је Марлоу у потпуности самостално написао

Прича о Тинкеру и Жени у најопштијем смислу се може одредити као прича о садистичким склоностима и обостраној потреби за доминацијом која задржава неразјашњиву амбивалентност и вишезначност. Њихов однос је приказан у четири изузетно кратке сцене и одвија се увек на једном те истом месту, изолованом простору пред кабином еротске плесачице. Приликом првог појављивања Жене у шестој сцени, Тинкер препознаје њено лице и као доктор јој нуди помоћ да је избави са места на којем не би требало да се налази (ибид: 123), да би је при крају сцене ословио са Грејс. Пошто из различитих сцена сазнајемо да је институција намењена искључиво мушкарцима (в. Кејн 2001г: 114, 115, 122), а Грејс је једина жена која добија могућност да остане могли бисмо закључити да она такође преузима и улогу стриптизете. У прилог томе би могло послужити и Тинкерovo обећање Жени у деветој сцени да ће је спасити, а као што смо већ описали, у десетој он пристиже у помоћ Грејс, да би након тога покушао да је одврати од идеје за променом пола путем електрошок терапије. Из разговора који се одвија између Тинкера и Жене у четрнаестој сцени сазнајемо да је он као доктор изневерио њена очекивања и да није одржао задату реч. Поред тога, Грејс у седмој сцени подрива Робинова осећања јер сматра да је не познаје довољно да би је волео, а одмах затим тврди да Тинкер зна ко је она. У том контексту се онда може објаснити Робинова реакција приликом сусрета са Женом која плеше у кабини – он је најпре посматра са чедном појудом, затим збуњено, на крају растресено и почиње неконтролисано да рида (Кејн 2001г: 134). Међутим, у претпоследњој сцени драме, након Грејсине операције, Тинкер признаје Жени да је збуњен, да је погрешно разумео, иако се и Жена зове Грејс како сазнајемо на самом крају, што заправо најпре потврђује Сирзово тумачење (2001: 112) да је Тинкер покушавао стриптизети да наметне Грејсин идентитет. Њихова последња заједничка сцена приказује Тинкера као особу која је подједнако очајна за пажњом и љубављу као и остали ликови у драми. Преображавајући Грејс (према којој очигледно гаји некаква осећања) у мушкарца Тинкер се одриче сваке могућности да учини њихов однос могућим. Он се од ње, као што смо већ напоменули, опрашта, а Жени саопштава да је Грејс заувек отишла иако на крају драме видимо да она остаје заточена у институцији. Глумац (Stuart McQuarrie) који је понео Тинкерovu улогу у оригиналној поставци *Очишћених* износи мишљење, које се може узети за најприближније ауторкином тумачењу јер су у сарадњи

драму или је имао сарадника или је неко касније дописао ове сцене. В. „Увод“ у *Доктора Фауста* (2005: 22-33).

постављали представу, да Тинкер започиње везу са Женом као једноставну трансакцију и пошто је то за њега једини начин да оствари комуникацију он на њен лик пресликава Грејс са којом не успева да оствари контакт (Сондерс 2002: 182). Закључна сцена драме је додељена једином преосталом пару, Карлу и Грејс/Грејаму, који заједно дочекују престанак кише и заслепљујућу светлост сунца. Драма се завршава заглушујућим звуком и сунцем које доводи до усијања што се у односу на почетну симболику смрти може тумачити као да постоји трачак наде. На површинском плану, у цикличном преоблачењу и променама идентитета, се лако препознаје утицај Шекспирове романтичне комедије забуне *Богојављенска ноћ*, само што се у *Очишћенима* са још једним циклусом годишњих доба затвара круг *неузвраћених* или *неостварених* љубави. Сондерс за мото тумачења *Очишћених* узима следећи Виолин говор из III чина, IV сцене:

Себастијаном звао ме, а ја сам
Свог брата сушта слика; ликом сва сам
На њега ја; и носим исти крој
И вез и боју руха к'о брат мој.
Јер ја му подражавам.³¹⁰

Стога, Сирз (2001: 114, 112) изводи закључак да Грејс и Грејам представљају фантазију о инцестуозној љубави близанаца који деле идентитет, да Тинкер добија своју верзију „Грејс“, а да је Карл преобучен у Грејс, док Сондерс (2002: 93) једноставно констатује да Грејс остаје у институцији обузета братовљевим идентитетом.

4.5.1. Тематско и стилско надограђивање искуственог театра путем интертекстуалних релација

Према речима Алекса Сирза (2001: 114) који износи тумачење драме на основу интервјуа са Саром Кејн, драма *Очишћени* се састоји од великог броја метафора које указују на зависност, и то од љубави, хероина, знања и насиља, затим на потребу да се воли и буде вољен, да се пронађе сопствени идентитет путем љубави и да се присвоји објекат љубави, као и од оних које указују на губитак, бол и патњу, било физичку или психичку. Или једноставније, сва наведена значења су преломљена кроз идеју љубави – о љубави се говори као о вапају, чежњи, страсти, љубав је и моћ и потпуна пометња

³¹⁰ У преводу Велимира Живојиновића. Доступно на: <http://www.tvorac-grad.com/forum/viewtopic.php?t=13701&sid=36cb4427a6565ff8c9cf5eabf667e47d>; преузето 21.11.2014.

или пријатељство, издаја па чак и трговина. Идеју о опсесивној и екстремној љубави због које је субјекат потпуно дестабилизован Кејнова преузима из Бартовог дела *Фрагменти љубавног дискурса*, тачније из фигуре „Катастрофа“ у којој Барт пореди кризу остављеног љубавника са стањем затвореника у логору Дахау³¹¹:

Љубавна катастрофа, љубавни слом можда је сродан оном што се, кад је ријеч о психозама, назива екстремним стањем, које карактеризира то да га „субјект доживљава као пријетњу властитом животу против које је немоћан“; та слика пријетње уништењем преузета је из онога што се догађало у Дахау. Није ли недолично успоређивати стање субјекта којег мучи љубав са стањем заточеника у концентрационом логору Дахау? (...) Та два стања имају међутим заједничко слједеће: она су, дословно, панична: то су стања без остатка, без повратка: пројцирао сам се у другог са таквом снагом да, када ми он недостаје, не могу доћи к себи, не могу се опоравити: изгубљен сам, заувјек. (Барт 2007: 53-54)

Изворно значење речи *dis-cursus*, трчање тамо-амо, навело је Барта на идеју да изабере дискурс, чин вербалне **размене**, као форму за симулацију *афективног* стања заљубљеног који „не престаје трчати у својој глави, подузимати нове кораке и сплеткарити против себе“ (Барт 2007: 15). Фигуре су драмске вињете заљубљеног субјекта који се обраћа Другом, захтева да буде примећен од стране вољеног објекта, који је, из перспективе заљубљеног субјекта, нечујан, неухватљив и увек одсутан.

Ступњеви кроз које пролази Грејс у току усвајања Грејамовог идентитета се могу уцртати на релацији следећих фигура: одсутност – ствари – сједињење – сућут – сједињење³¹². Заљубљени субјект говори о одсутности вољеног објекта: други је тај који је у стању непрестаног одласка које заљубљени субјекат, непомичан и сталан, *настоји да претвори у кушњу напуштања* (Барт 2007: 26) и стога вапи за телесним присуством. Уколико се та потреба настави, она прераста у опсесивно трагање за стварима вољеног објекта (ибид: 156) које ће, својим посебним значењем, надоместити одсуство или указати на присуство. Субјект покушава да оживи ексцентричан сан о

³¹¹ Кејнова је испрва Бартову формулацију пронашла неадекватном, чак огавном, са етичког становишта. Али како је то оставило велики утисак на њу, одлучила је да напише драму која ће се позабавити њеним реакцијама на ту формулацију, преноси Марк Рејвенхил (в. <http://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage>; приступљено 20.12.2012). Како је време одмицало, све се више уверавала да је Барт у праву: када је у питању опсесивна љубав, губитак сопственог идентитета је неминован, а ако се при томе изгуби и објекат љубави, субјекат се у потпуности дестабилизује (Сирз 2001: 116).

³¹² *Absence – objets/objects – union – compassion – union.*

сједињеној и уравнотеженој структури, сан о Једном. Заљубљени субјект каже „боли ме други“, стање описано као осећање сућути према вољеном објекту када је несретан или угрожен (ибид: 60). Али, то саосећање се моментално преобраћа у осећање индиферентности уколико заљубљени субјект схвати да није он (*и једино он*) узрок патње другог. Патња вољеног објекта се одвија без субјекта који ипак није у стању, ма каквог интензитета била љубав, да се поистовети са патњом другог, да је проживи као своју. Осећај отуђености тако још једном призива сан о јединству, то јест причу о две половине које поново покушавају да се споје и да буду у стању да на „чудесан начин замене један другога“ (ибид: 199).

Љубав се у драми испитује као кретање од сећања ка имагинацији, од реалности ка фантазији и од сањарења ка кошмару, а у доживљају ликова је ипак увек стварна и нужна стратегија отпора „институционалној“ окрутности. У ком смислу? „Институционално“ је дефинисано дидаскалијом и местом одвијања радње – унутар ограђеног и строго надзираног простора некаквог универзитета³¹³. Радња је додатно просторно издељена у двадесет епизода/сцена које се одвијају у четири различите собе трансформисане, у складу са функцијом коју обављају, у узнемиравајуће и застрашујуће „станице“ симболичног путовања ликова: **Бела соба** – универзитетски санаторијум; **Црвена соба** – универзитетска спортска дворана налик Орвеловој злогласној Соби 101 у којој су затвореници принуђени да се суоче са својим најинтимнијим страховима; **Црна соба** – тушеви у универзитетској спортској дворани су претворени у стриптиз кабине налик „Црвеној четврти“; и **Округла соба** – универзитетска библиотека. Призори сламања људског духа у универзитетском дворишту и у Црвеној соби свакако враћају читаоца у Министарство љубави које је задужено за ред и мир где се

могло ући само послом, па и тада тек пошто се продре кроз лавиринт бодљикаве жице, челичних капија и скривених митраљеских гнезда (Орвел 1984: 8).

У Министарству љубави Винстон Смит „није осећао никакву љубав према Џулији“ (ибид: 209), готово није ни размишљао шта се са њом дешава, па није ни случајно што касније, подвргнут мучењу и суочен с пацовима чије је присуство за Винстона неиздржљиво, узвикује „Џулији! Свеједно ми је шта ћете јој! Искидајте јој лице, одерите је до костију. Не мени!“ (ибид: 260). Слично томе, „злоупотреба“ шекспировског мотива *давања прстена* у причи Карл/Род покреће испитивање

³¹³ „*inside the perimeter fence of a university*” (Кејн 2001г: 107)

реалистичног и романтичног схватања љубави и завршава се кажњавањем Карла који се клео у вечну љубав и оданост. Иако се у оба примера тестира граница човекове издржљивости и емпатије, остаје непобитан траг људске саможивости, како Џулија закључује приликом поновног сусрета са Винстоном: у тренутку злопаћења човек не види други излаз осим да жртвује другог како би поштедео себе самог.³¹⁴ Тинкерова контрадикторна природа је релевантна за разумевање мотивације међусобног деловања и понашања појединаца. Његова свеprisутност, било као учесника у радњи или неког ко надзире остале ликове, је јасна алузија на натпис испод постера безличног ауторитета Великог Брата из 1984. Иронично, у зависности од потреба и жеља ликова, Тинкер преузима улогу дилера дроге, стражара, лекара, садисте и војера. Сасвим је могуће да је ауторка имала у виду и британског критичара Џека Тинкера чији је приказ драме *Разнесени* учинио да се уторки додели епитет *enfant terrible* британског позоришта. Несумњиво, Тинкер је „наметљивац“ који петља и експериментише судбином затвореника (Сондерс: 96), као што значење његовог имена сугерише. Тинкер као представник институције, тестира границу издржљивости сваког актера појединачно, показујући тиме њихову нестабилност и потребу да функционишу изван устаљених друштвених образаца, па стога поседује демијуршку улогу у процесу надгледања сваке релације на којој се успостављају назначени односи. Расподела места дешавања на себе ипак у највећој мери дугује Стриндберговој драми *Аветињска соната* у којој Студент уз Хумелово инсистирање приступа Пуковниковој кући где ће присуствовати вечери на којој се окупљају авети. Слуга куће објашњава да ту врсту вечере Пуковник организује већ двадесет година са једном те истом групом људи налик аветима које не проговарају ни реч већ само испијају чај и грицкају колаче (Стриндберг 1980: 171-172). Наслов драме, поред поменутог описа, упућује и на друге аветињске појединости Пуковникове куће која се Студенту са дистанце чини рајским местом. Собе у Пуковниковој кући су такође издељене према намени, функцији или предметима и особама које се везују за дати простор. У приземљу Пуковникове куће се

³¹⁴ „Понекад, рече она [Џулија], понекад ти запрете нечим – нечим чему се не можеш одупрети, о чему чак не можеш ни мислити. И онда кажеш: ‘Немојте мени, урадите то неком другом, урадите то томе и томе.’ После можеш да се претвараш да је то био само трик, да си то рекао само да би престали и да то у ствари не мислиш. Али то није истина. У оном тренутку заиста то мислиш. Мислиш да нема другог начина да се спасеш, и потпуно си спреман да се спасеш на такав начин. И просто *пожелиш* да се то деси том другом. Није ти стало колико ће он да се мучи. Стало ти је само до себе.“ (Орвел 1984: 265)

налази округли салон са белом мермерном статуом жене³¹⁵, Пуковникова ћерка која је у драми једноставно названа Девојка борави у соби зумбула, а зелена соба је највероватније Пуковникова радна соба. Студент уз помоћ Хумела, препреденог манипулатора кога једино занима моћ (ибид: 168-169), доспева у Пуковникову кућу како би упознао и испросио Девојку.³¹⁶ Кључни моменат за интерпретацију драме је разговор између Студента и Девојке у соби зумбула која за читаву породицу уједно представља и место искушења (ибид: 186). Поредећи девојку са зумбулима, Студент описује њену витку фигуру, боју њених очију и свежину младости истовремено се прибојавајући да зумбули одају неузвраћену љубав. Закључивши да она не може бити невеста јер је извор живота у њој затрован околином која је заточена у прошлости, Студент се усуђује да то и саопшти након чега Девојка умире, а он остаје да жали над судбином тог несретног детета које је стигло на овај свет обмане, кривице, патње и смрти (ибид: 191). Као и у Стриндберговим ранијим камерним комадима које је писао за свој Интимни театар, *Пут у Дамаск* и *Игра снова*, и у *Аветињској сонати* је потрага неопходна иако доноси само разочарења и парцијална сазнања. И Грејс и Студент из спољашњег света пристижу у унутрашњост и пролазе пут који је обележен станицама/собама који заправо представља „изокренуто ходочашће од раја преко чистилица до пакла“ (Сондерс 2002: 95).

Вишенаменским простором (универзитет, санаторијум, затвор, концентрациони логор, „Црвена четврт“) се у драми успоставља комплексан однос између приватног, јавног, културног и простора који се може означити корисним, а путем тога се истиче значај који свепрожимајуће струје „институционалних“ оквира имају у искуственом путовању ликова.³¹⁷ Место радње се може означити као простор отпора, парадокса,

³¹⁵ Статуа представља Пуковникову жену из младости која борави у једној те истој соби већ четрдесет година потпуно обузета статуом. У драми је означена као Мумија чиме аутор подвлачи да је она такође један од ликова који су заробљени у прошлости.

³¹⁶ Хумел је посредник између Студента и Пуковникове куће јер га чудна историја везује за породице та два лика. Хумел је пре свега одговоран за банкротство Студентовог оца и спајањем Студента и Девојке покушава делимично да се искупи за грешку, док заправо сматра да би њиховим браком успео да се освети Пуковниковој породици јер је Девојка Хумелова и Мумијина ћерка.

³¹⁷ Универзитет и санаторијум нису две институције које је ауторка насумично изабрала за место радње. На основу њене биографије можемо видети да су то институције чијим праксама се непрестано супротстављала током живота тако да искуствено путовање ликова може стајати и за ауторкина болна и поражавајућа искуства на клиникама и универзитету. Као што смо већ истакли у њеној биографији, похађање магистарских студија је било посебно разочаравајуће за Кејнову која се у

амбивалентности и вероватно многим другим терминима који указују на хибридную творевину, а који су сви у мањој или већој мери синоними Фукоовог хетеротопијског простора³¹⁸ који „доводи у питање, обеснажује, или преокреће скуп односа [свих простора] које означава или одражава“. Било да су у питању хетеротопије кризе или њихов савремен облик хетеротопија одступања/девијације, такви простори увек подразумевају систем отварања и затварања који их уједно чини изолованим и пропустљивим, а уопштено говорећи таквим просторима се не може слободно приступити већ или принудно или под условом да се појединац приклони прописаним правилима или „ритуалима прочишћавања“ пошто теже креирању простора који је савршен, педантан и добро уређен. Фукоов концепт хетеротопије поседује својства која подривају бинарне опозиције унутар/изван и уобичајен/критички на исти начин као што је Џозеф Роуч (2002: 35) то приметио и за Бахтинов хронотоп, Тарнерову лиминалност и Брехтово онеобичавање. Флуидност простора и актера се одвија кроз непрекидну игру тражења упоришта и принудног измештања те се делови заплета једино и могу посматрати као прелазне „станице“ и *међу-процеси* који носе потенцијал измене постојећег стања или статуса. Болница, али и затвор и било која институција која подразумева привремено задржавање појединаца представља лиминоидно место према Тарнеровим истраживањима, то јест прелазну фазу која задржава одређене одлике лиминалне фазе ритуалног процеса. Хоспитализација или затварање појединца због одређене кризе подразумева његово одвајање од спољашњег света и повиновање правилима и нормама институције у којој се налази (Ситрон 2011: 253). Институција има задатак да кризу, „болесно“ стање, трансформише различитим методама у стање које се може означити „здравим“. На основу ликова у драми се може закључити да болест зависности, психички поремећај и хомосексуалност представљају кризу због које су Грејам, Робин, Карл и Род заточени, док је Грејс једина која својевољно ступа у

тежњи за откривањем другачијих видова позоришног израза увек супротстављала „застарелом“ универзитетском програму као једином легитимном облику знања. Са друге стране, период њеног стваралаштва се повремено прекидао због лечења од депресије које је спровођено на различитим клиникама, а ова драма је посвећена пацијентима и запосленима на одељењу „E3“. Кејнова је 1997. године први пут добровољно отишла на лечење у болницу Ројал Модсли у Лондону због озбиљног стања депресије. На веб страници болнице се може видети да је поменуто одељење посвећено раду са *мушкарцима* узраста од 16 до 65 година који болују од психозе. Доступно на <http://www.slam.nhs.uk/our-services/service-finder-details?CODE=SU0067>; приступљено 10.06.2011.

³¹⁸ Фуко 1984: M. Foucault, *Of other spaces, Heterotopias*.

<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>; приступљено 11. 10. 2012.

институцију.³¹⁹ Из ове перспективе, простор игра посебну улогу у контекстуализацији процеса прочишћавања. Распрскавање просторних одређења истовремено омогућава представљање, оспоравање и изокретање модела идентитета и схватања љубави као стратегије отпора, а темпорална структура која се губи указује да за ликове не постоји димензија будућности, већ само бескрајна рђава садашњост. Отуда се проблем насиља и мотив чишћења, превасходно етничког које је иницирано драмом *Разнесени*, надограђују драмом *Очишћени*: хомогена друштвена целина диктира ритуално „испирање“ лоших мисли, греха, психичких нечистоћа, као и оних телесних својстава која могу ширити инфекцију, тровање и распадање. Повезујући мотив чишћења и две екстремне и наизглед различите ситуације из Бартовог дела, Кејнова показује да праксе чишћења имају подједнако разорне ефекте по субјекта као и екстремне емоције и потребе које се без упоришта објекта окрећу ка субјекту и против субјекта. Сирз (2001: 115) сматра да драма одаје утисак да се искупљење може остварити уз помоћ љубави али да истовремено задржава и садомазохистички тон јер су ликови очишћени кроз патњу и ужас тако да говори и о опасностима губитка сопства и о суочавању са смрћу.

Велики, али индиректан, утицај на драме које се баве сличном тематиком, и повезивањем љубави и страдања попут *Очишћених*, се може приписати првој познатој драми која се бави прогоном хомосексуалаца у нацистичкој Немачкој под називом *Изопачени* (*Bent*, 1978) Мартина Шермана³²⁰. Ова модерна трагедија у два чина почиње у нацистичком Берлину 1934. године након Ноћи дугих ножева и прати Макса, младог хомосексуалца из имућне немачке породице који ће скончати у концентрационом логору. Макс и његов пријатељ Руди постају мета тоталитарне идеологије која тежи исправљању њихове изопачености. У возу Макс упознаје носиоца ружичастог троугла по имену Хорст који му објашњава додељене ознаке на следећи начин:

Ако сте *queer*³²¹, то је оно што носите. Ако сте Јеврејин, жута звезда. Политички затвореници – црвени троугао. Злочинци – зелени. Ружичасти је најнижи“ (Шерман 1998: 36).³²²

³¹⁹ Грејам јасно носи улогу наркомана, што се види из прве сцене, за Робина ауторка даје наговештај да је у питању психички поремећај, док се за Карла и Рода не истичу никакви други аспекти личности или проблема осим тога да су хомосексуалци.

³²⁰ Шерманов комад је на српском премијерно изведен 30. октобра 2012. године у Битеф театру у режији Андреја Носова.

³²¹ Реч *queer* се првенствено односи на све што се разликује од конвенционалног на неки „необичан“ начин (постаје синоним за чудно, ексцентрично); настран, кривотворен, хомосексуалан.

Током фазе транспорта у логор затвореници се под притиском одричу својих идеала, међусобно се туку, самооптужују и понашају бестидно. Одлучан да избегне судбину коју носи ружичасти троугао, Макс негира своју хомосексуалност кроз трауматично искуство које касније описује Хорсту у логору:

Мртва свега неколико минута ... метак ... у њој ... Рекли су ... докажи да си ... и ја јесам... докажи да си ... доста њих ... гледају ... смеју се ... пију ... он је мало *изопачен*, кажу, он не може... али ја сам урадио... (...) И рекао сам да нисам изопачен, и они су се смејали. Рекао сам, дај ми моју жуту звезду. А они су рекли, наравно, учините од њега Јеврејина... Они су се забављали. Али ... ја ... сам добио ... своју ... звезду ... (Шерман 1998: 48).³²³

Награђен је жутом звездом и одведен у део логора за Јевреје, где је могао да преговара „боље“ услове за живот. Велики број примера који осликавају живот у логору, као што су приморавање изгладнелих и непрекидно надгледаних заточеника да обављају напоран и потпуно бесмислен рад (ношење тешког камења с једног места на друго, а потом поново на место одакле су га узели) Шерман је преузео од Бруна Бетелхајма³²⁴. У другом чину Макс уз помоћ Хорста потврђује способност да воли и спремност да буде вољен. Виђају се у току рада током којег није дозвољен разговор, па и упркос таквим околностима они успевају да развију емотивну, страствену везу која им омогућава да поврате осећај хуманости: „Ми смо то урадили. Неће нас убити. Водили смо љубав. Били смо стварни“. Њихова обмана је на крају ипак откривена, стражари убијају Хорста, а Максу наређују да се отараси његовог тела. Макс замењује своју жуту звезду за Хорстов ружичасти троугао и извршава самоубиство. Превасходно мотивисан да преживи холокауст на било који начин, Макс прави различите компромисе и прихвата лажну улогу као тактику преживљавања. Шерманова драма прати Максово путовање од првог чина у којем он изводи *нацистичке стереотипе* о емотивним недостацима хомосексуалаца до Максовог условно речено ослобађања тих клишеа у другом чину када, охрабрен присуством Хорста, одлучује да прихвати *самонегирајући*

³²² “If you’re a queer, that’s what you wear. If you’re a Jew, a yellow star. Political – a red triangle. Criminal – green. Pink’s the lowest.” (превод ауторке дисертације)

³²³ “Just dead, minutes ... bullet ... in her ... they said ... prove that you’re ... and I did ... prove that you’re ... lots of them ... watching ... laughing ... drinking ... he’s a bit *bent*, they said, he can’t ... but I did ... (...) And I said I’m not queer... And they laughed. I said, give me my yellow star. And they said, sure, make him a Jew ... They were having fun. But ... I ... got ... my ... star ...” (превод ауторке дисертације)

³²⁴ Бруно Бетелхајм (1903-1990) је био заточен у злогласним нацистичким логорима Дахау и Бухенвалд. У питању је књига под називом *The Informed Heart* која није преведена на српски језик.

идентитет хомосексуалца.³²⁵ Како се често наводи, драма је промишљање на тему опстанка али не само путем пружања отпора нацистичкој репресији, већ пре пружања отпора и укидања *нацистичког дела сопствене личности*.³²⁶

4.5.2. Преображај граница између живота и смрти и спољашње и унутрашње реалности у искуственом театру Саре Кејн

Трагајући за променама које су се одвијале у другим затвореницима, Бетелхајм и Виктор Франкл³²⁷ користе ситуацију у којом су се силом прилика нашли и на конструктиван начин пружају аналитички отпор насиљу. Оба аналитичара су приметили да не подносе сви затвореници подједнако живот у логору. Бетелхајм (2003: 28-34) уочава три ступња у „развоју затвореника“: **1.** почетни шок противзаконитог заточеништва у обичном затвору; **2.** транспортовање у логор током којег су затвореници излагани најразноврснијем, непрекидном мучењу и прва искуства у логору; **3.** успешна адаптираност појединца – постепен процес промене затвореникове личности; појединац напушта свој ранији идентитет и прихвата себе онаквим какав је постао како би олакшао животарење у логору. Разумљиво, најтеже је било утврдити шта се догађало у свести затвореника, нарочито у тренуцима екстремног мучења. Информације које су ова два аналитичара извукла из својих сапатника потврђују и њихово лично искуство: сви се сећају детаља, могу о томе да говоре објективизирајући тај моменат без икаквих увида у емоције које су доживели током мучења. Њима је владао потпун осећај одвојености и Бетелхајм је уверен да је захваљујући томе, као и осећању нестварности, успео да преживи та деградирајућа искуства (ибид: 42). Франклово искуство у логору је утицало на његов каснији рад и послужило му да развије посебан вид егзистенцијалистичке психотерапије под називом логотерапија („лечење смислом“ или „исцељење смислом“). За разлику од других психоаналитичких теорија мотивације – принцип задовољства (Фројд) и воља за моћ

³²⁵ В. <http://www.metafortheatre.ca/downloads/studyguides/Bent%20study%20guide%202007.pdf>; стр. 7, приступљено 15.02.2013.

³²⁶ В. <http://www.metafortheatre.ca/downloads/studyguides/Bent%20study%20guide%202007.pdf>; стр. 7, приступљено 15.02.2013.

³²⁷ Бечки психоаналитичар Виктор Франкл (1905-1997) је године Другог светског рата провео заточен у концентрационим логорима Аушвиц, Дахау и Терезијенштат. Његово најпознатије дело *Man's Search for Meaning* је на српски преведено под насловом *Зашто се нисте убили* (1994).

(Адлер) – Франкл сматра да је страсна, неутажива жудња да се открије крајњи смисао сопственог постојања темељни људски мотив. У књизи *Човек у потрази за смислом* (*Man's Search For Meaning*) Франкл тврди да човек може наћи спас једино кроз љубав и у љубави. Суочен са сопственом патњом и патњом других затвореника, он је схватио да су сви били у стању да се повуку из страховитих околности у живот унутрашњег богатства и да пронађу испуњење кроз умно посматрање вољеног објекта који није присутан. Љубав превазилази физичко присуство вољеног објекта, она проналази свој најдубљи смисао у његовом духовном бићу. Без обзира да ли је објекат љубави заиста присутан, да ли је или не он још увек жив, престаје некако да буде од важности.³²⁸ Та духовна слобода је оно што човек сам бира и зато Франклова логотерапија наглашава да је човек самоодређујуће и самообликујуће биће. Скривени мотив, то јест смисао код Франкла (2009: 40-42), је потреба да се смањи напетост коју ствара **расцеп** између онога што човек јесте (тренутно стање ствари) и онога што треба да постане (оно што тежи да материјализује). Другост другог бића је могућа једино уколико се задржи у тражењу смисла. Џејмс Макдоналд је током постављања *Очишћених* истраживао доста о холокаусту јер се Кејнова позвала на Бартово тумачење, а поред тога је и сама била добро упозната са литературом која говори о систематском прогону различитих етничких, верских и политичких група током Другог светског рата. У драми заправо није реч о холокаусту већ таква врста систематског уништења прати драму и одзвања заплетом јер поставља питања о људима и њиховим поступцима током страдања (Сондерс 2002: 126). Хетеротопијски простор драме се у крајњој инстанци на основу последњег тумачења може доживети и као монструозна лабораторија у којој Тинкер испитује када ће под суровим притиском нељудских околности доћи до сламања наде и љубави, или до „смрти душе“.

Снага *Очишћених* почива на очајничкој потреби да се објекат љубави задржи као једино и последње уточиште човека. Реалност драме је прикована негде у позадини, обустављена за тренутак, јер се ликови који се у унутрашњости *цепају*, *дуплирају*, *умножавају*, *ишчезавају*, *учвршћују*, *замагљују*, *разјашњују* баш као и у *Игри снова* (Стриндберг 1912: 24) могу приказати једино у форми сновиђења. Представници субјективистичке струје експресионизма, на коју се ослања и рад Саре Кејн, под утицајем развоја психоанализе, а посебно под утицајем Јунгове тезе да несвесно

³²⁸ Када је коначно ослобођен из логора, суочио се са страшном истином да је скоро цела његова породица страдала у нацистичким логорима.

садржи у форми симбола „архетипске емоције људске расе“ настоје да открију те емоције и стања те се њихове драме описују и као фантазија несвесног (Селенић 1979: 59). Ако се драмско, или уопште књижевно, стваралаштво посматра у равни са психоанализом онда реч „открити“ или процес „виђења“, „откривања“, „осећања“ носе вишеслојна значења од којих се ниједно не подудара са значењем те речи као учинити „доступним“.

Психички и телесни преображај протагонисте Грејс подстакнут је губитком брата. Након сваког губитка, а посебно када је у питању вољени објект, наступа жалост. Сâмо постојање објекта љубави указује да је либидална (психичка) енергија инвестирана у дати објект. Пристанак на дефинитивни губитак означава крај процеса туговања/жалости који подразумева постепено развезивање субјекта од објекта љубави, ослобађање инвестираних енергија и њено преусмеравање ка новом објекту (Фројд 1957: 244). Међутим, жалост понекад уступа место меланхолији која је патолошке природе (ибид: 243) јер указује на „вишак“ инвестираних енергија. Разлика између жалости и меланхолије се најједноставније огледа у томе да се током жалости појединцу свет чини празним и сиромашним, а у меланхолији се ево доживљава празним (ибид: 246). Пошто је ево тај који показује опустошеност која се манифестује дубоком утученошћу, незаинтересованост за спољашњи свет, осећањем губитка вредности и способности да се воли, самосажалењем и свеукупним незадовољством сопственом личношћу³²⁹ (ибид: 244, 248), произлази да је енергија послужила идентификацији ега са објектом (ибид: 249), то јест да је повучена у сâм ево. Заправо Фројд ће тек касније развити тезе изнете у есеју „Туговање и меланхолија“ и указати да оба стања поседују исту структуру превазилажења губитка која заправо представља иницијалну фазу у формирању ега. То се чак најбоље може видети из студије *Невоља с родом (Gender Trouble)* Џудит Батлер која интерпретира Фројдове поставке о туговању и меланхолији поредећи његов ранији есеј са каснијим који говоре о егу, иду и суперегу како би дошла до улоге коју туговање и меланхолија могу имати за формирање родног идентитета. Дакле, услед губитка вољене особе ево инкорпорира тог другог у сопствену структуру преузимајући одлике другог и одржавајући другог путем имитације (Батлер 1999а: 73). Таквом врстом идентификације субјект успева да

³²⁹ Утученост, незаинтересованост за спољашњи свет и одбијање да се изгубљени објект замени новим су карактеристична стања и за туговање с тим што се током туговања у субјекту не јавља осећај безвредности и кривице.

очува љубав и део изгубљеног објекта или како Фројд каже „повлачењем у его, љубав измиче уништењу“³³⁰ (ибид: 74). Док структуре оба стања имају исту функцију, меланхолија поседује другачију динамику (Фројд 1957: 248) која указује на то да однос према објекту није једноставан као у случају туговања, већ амбивалентан јер истовремено подразумева и љубав и мржњу и потребу да се енергија повуче и да се одржи (ибид: 256). Губитком особе се прекида и тај амбивалентан однос који сада постаје објекат интернализације тако да се на основу тога објашњава самокритикујући став који его заузима у односу на себе. Како је идентификација прелиминарна фаза избора објекта, его жели да инкорпорира објект у себе (ибид: 249). Пошто меланхолично стање указује на то да субјект губитак доживљава као опустошен его, Фројд изводи закључак да је избор објекта изведен на нарцистичким основама па се и енергија објекта, када се објекат изгуби, повлачи у нарцизам (ибид: 249). Батлер (1999а: 74) на основу изложених Фројдових есеја истиче да идентификација са изгубљеним објектом није привремена фаза већ постаје нова структура идентитета. У *Очишћенима* се може приметити да се Грејс одриче контакта са спољашњим светом и одлучује се на својевољно заточеништво у институцији која јој наизглед може дати приступ изгубљеном објекту. Ако раније ступњеве њене трансформације сагледамо у светлу Фројдових поставки, онда можемо закључити да се процес идентификације са Грејамом узима као начин превазилажења губитка, а тај начин са друге стране структурише формирање њеног „ја“. Тај закључак се даље може преиспитати кроз Лаканову реинтерпретацију Фројда.

Прва фаза Грејсине трансформације отвара пут другој коју смо означили као сусрет са Грејамовом утваром. У тексту је јасно назначено да Грејс током плеса више не мора да посматра Грејамове покрете јер га савршено **одражава** (енг. *mirrors*)³³¹ тако да се за означавање ове фазе можемо послужити Лакановом концепцијом „стадијум огледала“ (енг. “mirror stage”, “the looking-glass phase”). Лакан (1983: 5) сматра да концепција „стадијум огледала“ расветљава функцију ја (*je*) које је, како показује искуство психоанализе, супротстављено концепцији картезијанског субјекта, то јест становишту да је људска психа јединствена целина којом управља разум.³³² Стога,

³³⁰ “So by taking flight into the ego, love escapes annihilation.” (Батлер 1999а: 74)

³³¹ “Finally, she no longer has to watch him – she *mirrors* him perfectly as they dance exactly in time.” (Кејн 2001г: 119).

³³² Људска психа према Фројду није компактна целина, већ се та област дели на свесни и несвесни део што је централна премиса психоанализе (Фројд 2003: 95). Несвесно (Ucs) као именица је

„стадијум огледала представља фундаментални аспект структуре субјективности“ (Еванс 2011: 122). „Тест са огледалом“ којим је утврђена разлика између одојчета човека и одојчета шимпанзе (ибид: 122) представља полазиште за Лаканово разматрање улоге слике у развоју људске психе. За разлику од шимпанзе, дете постаје фасцинирано својим одразом и прихвата га као слику себе, то јест чин огледања се одмах оживљује код детета (Лакан 1983: 5). Тај доживљај представља прекретницу за развој психичког живота јер указује на *виртуелну сложеност са реалношћу коју дете усваја*³³³ (ибид). Стадијум огледала пре свега представља развојну фазу детета која започиње око шестог месеца и траје до осамнаестог када дете усваја језик и формира друштвене везе или „када му језик у универзалијама успостави његову функцију субјекта“ (Лакан 1983: 6). Пре формирања ега дете своје тело перципира у деловима (Бужињска, Марковски 2009: 69) и себе сматра продужетком спољашњег света. Одроз омогућава детету да идентификује себе и своје тело. Како дете себе препознаје у огледалу у целости (Gestalt) у оном тренутку кад не поседује контролу над сопственим покретима, ствара се противречност између целине и фрагментарног доживљаја тела (Еванс 2011: 123). Противречност узрокује напетост између субјекта и слике која се разрешава идентификацијом субјекта са сликом, а путем те примарне идентификације се формира его (ибид). Међутим, напетост се разрешава само на површини, док се задржава у дубинским структурама субјективности. Јер, перципирање сопственог тела у целини, у тренутку када дете себе не доживљава на тај начин, представља место или

један део његовог првобитног топографског модела, друга два чине свесни део (Cs) и предсвесни (Pcs). Фројд испрва стиже до два облика несвесног. Први облик је латентан и може прећи у домен свесног, док се други облик састоји од потиснутих садржаја који не могу спонтано прећи у домен свесног (ибид: 96). За први, латентни облик Фројд предлаже термин подсвест јер у себи крије траг, потенцијал да се освети, док термин несвесно задржава искључиво за динамички потиснуте садржаје који су парадигма несвесног (ибид). Међутим, и те категорије су се показале неадекватним у даљем Фројдовом раду те из тог разлога уводи три инстанце („структурална теорија“) између којих не постоје изражене границе као у претходном тополошком моделу. Фројд (ибид: 97) развија кохерентну организацију психичких процеса која је присутна у сваком појединцу и назива је его. Его (или „Ја“) је део психичког апарата који је смештен између ида („Оно“) и суперега („Над-Ја“ или его-идеала) који је осетљив како на спољашње стимулусе тако и на оне који долазе из унутрашњег света. Оно што је битно истаћи је да ниједна инстанца „структуралног модела“ није идентична са несвесним, „јер чак и его и суперега поседују несвесне делове“ (Еванс 2011: 105).

³³³ Подвукла ауторка дисертације.

облик којем ће тежити, то јест ја-идеал³³⁴ (Лакан 1983: 6). „Стадијум огледала“ показује да је его/Ја (moi) производ неразумевања (Еванс 2011: 124) јер целина која произлази симболизује „менталну сталност ја“, а истовремено обликује и његово „отуђујуће одредиште“ (Лакан 1983: 7). Лакан (ибид: 9) је то описао и на следећи начин:

[С]тадијум огледала је драма чији се унутарњи напон баца од недостатности ка предујмљивању – и која субјекту, ухваћеном на мамац просторног поистовећивања, снује фантазме који надлазе један за другим од искомадане слике тела, до облика који ћемо, због његове потпуности, звати ортопедским – и баца се на крају прихваћеном оклопу отуђујућег идентитета, који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке. Не рађа ли тако прекид круга од *Innenwelt*-а до *Umwelt*-а неисцрпну квадратуру поновних оверавања Ја.

Лакан драматизује начин на који се его непрестано структурира као друго, као двојник и огледалска слика. Друго (мало д) је у целости уписано у имагинарни поредак, чије су одлике идентификација, отуђење и нарцизам, а главне илузије целина, синтеза, аутономија, сличност (Еванс 2011: 100). Лаканов стадијум огледала Шекнер (2013: 15) препознаје као једну од варијација теме *theatrum mundi* (цео свет је позорница) те сматра да је и један од кључних појмова за проучавање извођачких радњи (не само уметности перформанса и уметничког извођења) којима се сопство непрестано ствара, преправља и трансформише. Лакан (1983: 6) истиче да поистовећивање детета са сликом не треба схватити као једноставно поклапање са сликом, већ као преображај, то јест да је субјект трансформисан виђењем слике. Или како објашњава Брукс (2000: 257) реч је о имагинарном идентитету који успоставља систем у којем је „его увек друго, а друго је увек *alter ego*“. У основи слика, тај ја-идеал се никада неће у потпуности прилагодити субјектовом искуству, тако да се првобитно посезање за сликом трансформише у касније психолошко посезање индивидуе. Привидно разрешена напетост, то јест замишљена идентификација са „правим“ ја се поново преиспитује увођењем у симболички поредак или у пре-установљено поље закона, језика и друштвених норми. Стадијум огледала се завршава увођењем ја (је) у симболички поредак који је суштински лингвистичка димензија у којој означитељ поседује приоритет у односу на означено (Лакан 2005: 20). Како је симболички поредак, у којем означитељ производи означено, конститутиван за субјективитет (Лакан 2005: 7) произлази да је основна особина субјекта, како тумачи Жижек, његова „алијенација у

³³⁴ Код Лакана термин се пише је-*idéal*, код Фројда *Ideal Ich*.

означитељу“ (Бужињска, Марковски 2009: 70) или немогућност да пронађе сопственог означитеља. Међутим, у психичком искуству појединца постоји оно што не подлеже симболизацији и што се не може вербализовати и Лакан га смешта у поредак реалног. Еванс (2011: 119) наводи да је Лакан почетком седамдесетих година покушао да превазиђе извесне неодређености појма реалног које се примећују у његовом раду увођењем разлике између „реалног“ (реално као именица) и „реалности“. Шуваковић (2005: 537) истиче да Лакан прави разлику између појма реалност (писана малим почетним словом *r*) и појма Реалност (писана великим почетним словом *R*) као што је случај, рецимо, и са појмом Друго/друго. Реалност (писана малим почетним словом *r*) денотира свакодневну реалност подређену закону симболичког поретка (ибид) или „субјективне репрезентације које су производ симболичких и имагинарних артикулација“ (Еванс 2011: 119), док Реално (Реалност писана великим почетним словом *R*) јесте трауматични елемент, стравична празнина којој недостаје било какво посредовање, која се не може изразити нити именовати те остаје несазнатљиво и неасимилујуће. Оно што се није открило у симболичком, појављује се у Реалном (Лакан 2005: 324). И поредак симболичког и реалног према Лакановој психоаналитичкој теорији показују да је субјекат сам себи недоступан.

Ликови у драми *Очишћени* очигледно одражавају међузависност у испуњавању својих потреба за трансформацијом у пожељније ентитете па се отуда и читав циклус потраге, трансдевања, замене и остварења идентитета завршава конструисаним хетеросексуалним паром: Карл је кастриран и носи Робинovu, односно Грејсину одећу, а његов полни орган је пришивен на Грејсино тело која још увек носи Грејамову одећу. Два, новоформирана идентитета створена кроз сложени процес „усвајања“ пола се могу посматрати као квир, термин који означава раскид са традиционалним моделима сексуалности тако што „субверзивно разобличава постојеће фиксиране моделе (сви ЛГБТ модели су обухваћени) и идентитете (ниједан од ЛГБТ идентитета у њему није повлашћен)“ (Цагоуз 2007: 9). Грејс и Карл су једна варијанта полиморфне сексуалности која денатурализује есенцијалистички поглед на пол. Коначним резултатом трансформација, Кејнова је успела да преокрене опозицију између активног/мушког/ и пасивног/женског/ и тиме је, како је ауторка Ребека Причард приметила, „показала егзистенцијално сиромаштво таквог постојања [које се заснива на типичним обрасцима] и његов деструктиван ефекат“ (Литл, Меклофлин 2007: 308).

Резултат трансформације је „савршено тело“ како каже Грејс (Кејн 2001г: 149), Грејамово спаљено тело које је оживљено и безбедно и на „другој страни и овде“

(ибид: 150). С обзиром на артифицијални хируршки захват који спроводи Тинкер који и није прави доктор (ибид: 146) можемо закључити да њена трансформација остаје у домену психолошког конструкта сопства. Грејс показује да процес идентификације за изгубљеним објектом као начин суочавања са губитком постаје део структуре новог идентитета. Али сама потрага кроз драму одражава напетост између њеног ја и тежње за уцеловљењем. Сваки довршен ступањ њене идентификације са Грејамом показује недостижност циља што се посебно види на примеру друге и треће фазе чији су завршеци обележени избијањем сунцокрета и нарциса који, како бележи Овидије, симболизују болно искуство и неузвраћену љубав. У првом поглављу прве књиге *Метаморфоза*, које говори о примарном, исконском хаосу, Овидије (2000: 26) каже: „Душу ми обузима жеља да певам о телима која су добила нов облик“. Ово дело кроз митове и легенде сабира архетипске емоције људске расе – чудотворну љубав, страст, верност и издају – које се завршавају некаквим преображајем и то углавном због неузвраћене љубави или да би се вољени објекат заштитио од гнева богова: Библида се заљубљује у брата Кауна и обузета сузама због неузвраћене љубави, претвара се у поток (ибид: 473), Нарцис, коме је Тиресија предвидео дуг живот уколико не открије себе, освојен одразом сопственог лика тугује због неузвраћене љубави, а његово тело се стапа са земљом из које ничу нарциси (ибид: 160), а Клитија ће се од жалости за богом Сунца претворити у сунцокрет који ће наставити да прати кретање сунца (ибид: 194). Метаморфозе су, према Овидију, нормална и природна стања, предуслови за нови живот. У завршном говору Грејс потврђује да је успела да осети унутар себе целокупну трансформацију и тек се тада обраћа Карлу да јој помогне чиме се сугерише да је на трагу још једног искуственог путовања. Потрага ликова за идентитетом у љубави се испоставља као комплетна трансформација изједначена са смрћу и могућа је једино кроз фантазију, која има субверзивни квалитет одлагања природних закона и као таква, она је носилац наде, *исцелитељ трауме*, непријатељ страха и *пречишћивач душе* (Пајачковска, 2000: 24).

Кристина Волд (2007) сврстава *Очишћене* у реализам меланхолије који посебно тумачи у контексту теоријских поставки Џудит Батлер. Меланхолија би се у овој драми могла тумачити као перформативна болест због које меланхолични протагониста губи обзир за „границе између материјалности и нематеријалности и феминитета и маскулинитета“ (ибид: 198), а у истом смислу се бришу и границе између живота и смрти и спољашње и унутрашње реалности (ибид: 211). Сондерс наводи (2002: 95) да Грејсино потпуно обмањујуће, илузорно и дезоријентишуће стање настаје услед

великог губитка и немогућности да се помири са губитком те из тог разлога бежи у крајност покушавајући да васкрсне Грејама. Траума и меланхолично стање не само да утичу на дезинтеграцију личности, реалности, цепања и умножавања смисла већ, како закључује Волд (ибид: 2012), мењају и Грејсино виђење сопственог тела тако да драма Саре Кејн успева да материјализује меланхоличну интернализацију и на самом телу протагонисте и да учини трансформациону и рушилачку снагу бола видљивом. Де Вос (2011: 82) *Очишћене* види и као савремено позиционирање Антигоне јер обе драме деле ситуацију у којој сестра жели да одржи сећање на брата било његовим сахрањивањем или преузимањем његових личних ствари. И Грејс и Антигона својим поступцима залазе у територије којима не припадају – Грејс захтева приступ институцији и Грејамове личне ствари, док Антигона подрива Креонтову забрану, атинске законе и државу. Када је у питању однос Карла и Рода, уочава се да је Тинкер посебно фокусиран да разобличи сва уверења на којима овај пар гради љубавни однос. Сондерс (2002: 181) сматра да су Тинкерови поступци подстакнути нечим што је за њега посебно недопустиво, увредљиво или неукусно и проналази да узрок томе не лежи толико у чињеници да је у питању хомосексуални однос, већ безрезервна љубав. С обзиром на то да ауторка бира хомосексуалце како би приказала однос идеализованог и реалистичног концепта љубави, што важи и за хетеросексуалне парове, сматрамо да безрезервна љубав у комбинацији са хомосексуалношћу изазива додатан подстрек за Тинкера да преиспита границе љубави, вере, блискости и „функционалног“ односа или пре моралних и чедних архетипова и њихових „дегенерисаних“ изданака. Волд (2007: 205) у Тинкеровом кажњавању управо препознаје потребу да се хомосексуална тела дехуманизују, да се учине телима која ништа не значе јер једино тако, можемо рећи, Тинкер превазилази своје трауматично искуство потиснуте хомосексуалне жеље. Жена у односу са Тинкером најпре представља симболички карактер који, према феминистичкој теорији, указује на улогу и функције женског тела у *фалократском и потрошачком друштву* (Шуваковић 2005: 393). Њихови сусрети који су готово увек одељени стаклом кабине симболизују отуђеност односа и непропусност или кретање било каквих емоција. Према Бартовом мишљењу (1991: 85) плес који је у основи стриптиза не представља ништа еротско већ управо супротно – „једва ритмично лелујање у овом случају истерује страх од имобилности“. Женин плес би према Бартовом виђењу стриптиза био знак самог односа који је наводно разоденут, откривен, приступачан док заправо сами покрети, плес чине саму баријеру, одступницу и функционишу као козметичка средства да

прикрију нагост, да Жену учине недодирљивом и да јој подаре равнодушност вештих практичара (ибид: 86). Тинкер показује да је и он сам заточен као и остали ликови иако донекле задржава мобилност и флуидност улога које носи. Урбан (2007: 162) сматра да упркос његовој ауторитативној позицији, Кејнова управо њему задаје посебан ударац јер поред свих могућности трансформисања он не добија улогу коју прижељкује а то је улога љубавника коме је љубав узвраћена. Робина и Грејс можемо посматрати у контексту фаустовског мотива где се тежња за знањем изједначава са смрћу. Грејс и овом приликом показује своје трансгресивне квалитете – она презима улогу учитеља који тежи да постојеће институционалне корективне функције преокрене ка универзитету као суштинском месту људских аспирација и потенцијала. Међутим, за неписменог Робина се најједноставније овладавање техникама читања и бројања испоставља као стицање „неограниченог“ знања које ће га довести до увида о сопственим ограничењима да икада стекне слободу и оствари се као биће. Карлов нечујни врисак при крају драме одражава и сједињује трауматична искуства свих ликова који су подвргнути Тинкером садистичком тестирању. Помоћни редитељ премијерног извођења *Очишћених*, Џенет Смит, објашњава да је према тексту врисак првобитно био вокалан што је измењено током проба (а касније унето и у сам текст). Измене су извршене након консултација са представницима светског покрета за заштиту људских права јер према њиховим увидима жртве које присуствују мучењу других људи могу само имати утисак да вриште док су заправо паралисане од страха (Сондерс 2002: 91). Келевеј (1998) сматра да је представљање стања занемелости кључна карактеристика стваралаштва Саре Кејн, наиме да њене драме имажистичким потезима показују како изгледа човек који остане без речи.

Драма *Очишћени* је изведена 30. априла на главној сцени Ројал Корта која је тада, због реновирања зграде, била привремено смештена у позоришту Војводе од Јорка које прима између четири и шест стотина гледалаца (Литл, Меклофлин 2007: 348). Извођење је трајало деведесет минута без паузе (Сирз 2001: 113) што је свакако доприносило реализацији искуственог театра без обзира на велики аудиторијум јер публици није омогућен предах нити време да интелектуално обрађује дешавања којима је изложена. Ијан Риксон, тадашњи уметнички директор Ројал Корта, каже да је то била једна од најскупљих позоришних представа икада изведених у Ројал Корту (Сондерс 2009: 116) јер свака сцена захтева ново и високо стилизовано окружење и посебну довитљивост у остваривању дидаскалија на којима је ауторка инсистирала. Литл и Меклофлин (2007: 375) у монографији Ројал Корта наводе да је позоришни

језик *Очишћених* такође живописно забележен у белешкама инспицијента. Листа реквизита потребних за извођење указује да су се у постављању водили симболичним, нереалистичним и ритуализованим начинима: парче црвене врпце уместо језика и црвени сунђер који ће остати у устима, за одсечене шаке и стопала је предвиђена црвена унутрашњост рукава, за пресечен гркљан одевни предмет који би у пределу врата имао прорез или рајсфершлус за црвеном поставом (ибид), док су пацови представљени у виду врећица са реповима које су се трзале (Сирз 2001: 114). Живописне сценске слике *Очишћених* истичу перформативну димензију текста која је поједине критичаре, теоретичаре и драматурге навела да уоче да ауторка не поседује надареност за језик (Келевеј, 1998) и да јој писање није урођена делатност (Дромгул 2002: 162). Међутим, та констатација се не односи на вредност њеног писања већ на чињеницу, како тумачи Сирз (Сондерс 2009: 124), да код Кејнове дијалог није једноставан, конверзацијски језик већ позоришни језик којим ауторка тежи да постигне приказивање, а не описивање. Позоришни музеј у Лондону је *Очишћене* сврстао у модеран пример Артовог „тоталног театра“ (Сондерс 2002: 123). Иако Џејмс Макдоналд сматра да би се тотално позориште најпре могло видети у *Психози у 4:48*, одлике на којима инсистира Арто попут нераздвојивости дијалошког и пластичног дела представе и тела, емоција и интелекта (Селенић 1979: 176) се проналазе у свим ауторкиним драмама, али са *Очишћенима* постају све израженије.

4.6. *Жудња*: аудитивна имагинација

Намера песникова је да каже неизрециво. Али пошто је неизрецивост јача од песника, она преузима његову намеру и према њој се понаша сасвим слободно. Песма почиње да се игра оним што песник по сваку цену жели да каже. Песма и песник врло брзо замене своје улоге. Песник уместо да каже бива казан. Да би задржао своје право на речи, песник је принуђен да постане објекат поезије. Уместо да песник пише поезију, поезија пише песника. (...) чиме реч може да себе откупи? Тиме што ће престати да тврди и почети да се чуди и сумња. Уколико више сумња, утолико је потенцијално истинитија; уколико се више чуди, утолико је поетскија.

Бранко Миљковић, „Орфејско завештање Алена Боскеа“

Драма *Жудња* је премијерно изведена 1998. године у Единбургу у режији Вики Федерстон (Vicky Featherstone)³³⁵. На примеру анализе прве три драме смо истакли да је Кејнова често била незадовољна редитељским поставкама својих текстова и да је из тог разлога, рецимо, преузела на себе режију комада *Федрина љубав*. Са *Жудњом* се пак испоставило да је Федерстонова понудила решење које је у потпуности одговорило на ауторкину визију те је Кејнова ово извођење прогласила најбољом реализацијом свих својих дотадашњих текстова. Неколико поступака који се подједнако тичу стваралачког метода и закупљености око пријема комада показују да је *Жудња* била од посебног значаја за ауторкин рад. Прво, Кејнова овим текстом прави још један радикалан искорак у експериментисању. Ако се у првим трима драмама уочава изразито разилажење са начелима театра реализма и натурализма, у *Жудњи* је експериментисање управљено ка ритму и поетском језику из којег израста и посве нов облик текста у виду колажа. Кејнова је приликом писања ове драме желела да открије у којој мери може бити или постати добар песник, а да при томе не напусти драмску форму и драматичност сукоба (Сондерс 2002: 101). Нова форма је свакако била неопходна како би се на још један начин разрадила средишња тематика њеног

³³⁵ в. биографију Саре Кејн или хронолошки преглед у односу на друга извођења у: „Sarah Kane facts and bibliography by Aleks Sierz“, доступно на: <http://www.inverfacetheatre.com/archive7.html>; приступљено 15.10.2010.

стваралаштва. Комплексна и готово неисказива емоционална стања, која можемо рећи израстају из ауторкиног становишта да је слободна љубав равна оксиморону³³⁶, Кејнова преноси путем напетости коју ствара између драмске форме и поетског садржаја, то јест путем интерсубјективног позиционирања вишезначних и поетских реплика које на површинском плану текста не показују кохерентну целину. Паралелно са управљањем вештине ка стварању радикално другачијег драмског и позоришног израза у односу на претходне три драме, у ауторки расте и сасвим разумљива потреба да се њена нова драма процени независно од епитета који су приписивани њеном дотадашњем раду. Ту потребу је вероватно подстакла и чињеница да је извођење *Очишћених*, упркос нешто блажим, избалансираним критикама и професионалној поставци, проглашено комерцијалним неуспехом³³⁷. Међутим, ауторка је и новим комадом публици поставила још један незавидан задатак. Како показују анализе и критички прикази највећи проблем чини то што се *Жудња* према постојећим жанровским класификацијама не може сврстати ни у поезију ни у драму. Сирз, рецимо, *Жудњу* види као сужавање ауторкине стваралачке визије иако форма показује напредак у експерименталним захватима³³⁸, затим је описује пре као поему него драму (Сирз 2001: 119), док Филис Неги сматра да се ауторка удаљила, скоро одрекла драмске форме самим тим што је укинула реализацију наратива кроз драмске ликове (Сондерс 2002: 159). Највећи изазов за тумачење драме представља неспецифичност ликова који су обележени само абecedним словима (А, В, С, М) и у драму уведени без претходно описаног контекста или одлика које могу указивати на старосно доба, пол, друштвени положај или било какве карактерне особености.³³⁹ Након флуидних позиција ликова, и временских и просторних координата у *Очишћенима*, Кејнова у *Жудњи* раскида и са апстрактним оквирима *средине, расе и момента*, укида дидаскалије и ослобађа „гласовне ефекте“ испод дијалошки постављеног текста. Због хетерогених и

³³⁶ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane;> приступљено 10. 09. 2010.

³³⁷ Доступно на: Review of Sarah Kane's Complete Plays by Aleks Sierz, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html>; приступљено 2.11.2010.

³³⁸ Доступно на: Review of Sarah Kane's Complete Plays by Aleks Sierz, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html>; приступљено 2.11.2010.

³³⁹ У анализи драме ћемо се придржавати начина на који је ауторка обележила ликове у оригиналном тексту како бисмо задржали вишезначности на које указују засебна слова према ауторкином тумачењу с тим што ћемо, ради јаснијег излагања, говорити о лицу А, лицу В, лицу С и лицу М.

вишезначних исказа који истовремено могу представљати вишегласје и унутрашњи полилог, текст се може посматрати као лавиринт којем недостаје средиште или циљна тачка. Међутим, алузије, цитати и страни изрази којима обилује драма су позвали критичаре да текст сагледају у односу на друга дела што им је, према Сондерсовом (2009: 143) мишљењу³⁴⁰, омогућило да се лакше оријентишу приликом тумачења.

У различитим студијама и научним радовима можемо видети да се о *Жудњи* често говори као о ауторкиној најзахтевнијој драми. Елиот се у једном од есеја о пореклу и употреби поезије управо позабавио разлозима због којих се нека песма може учинити тешком, а закључци до којих долази се могу односити и на друге врсте књижевних израза. Прва могућност је да се песник опскурно изражава, у другу спадају новина и оригиналност (Елиот 1975: 92), а у трећу сама читаочева свесност да је песма тешка без обзира на то да ли му је неко указао да је тако или је сам претпоставио (ибид: 93). У последњем случају Елиот истиче да ће приступ песми зависити и од степена читалачког искуства, па тако просечним читаоцем може овладати узнемиреност и потреба да пошто-пото уочи све што је неопходно чиме себи затвара пут ка поетском доживљају, док се искуснији читалац неће толико оптерећивати значењем, свакако не у почетку (ибид). А у последњи, четврти разлог спада могућност да је аутор изоставио „нешто“ са чим се читалац обично раније сретао или на шта је по конвенцији навикао па се рецепција из тог разлога може претворити у просто трагање за недостајућим елементом (ибид). О *Жудњи* можемо говорити као о тексту који истовремено одражава све отежавајуће околности које препознаје Елиот тако да се за тумачење драме предлажу различите стратегије читања не би ли се сустигао семантички ниво и открили параметри којима се значење може учврстити.

Алекс Сирз (2001: 118) наводи да су неопходне четири стратегије читања како би се у потпуности открили вишезначни слојеви и савладала комплексност драме која је у великој мери изазвана недостатком узрочно-последичне повезаности лица и њихових реплика. Применом само једне стратегије се вишезначност и поетска вредност текста своде на минимум. Први приступ Сирз назива рационалним јер га чини покушај да се мапира кохерентан заплет путем утврђивања улога и типа личности које говоре и њихових односа. Други подразумева анализу текста у односу на интертекстуалне

³⁴⁰ У питању је дискусија која је одржана 2006. године у оквиру симпозијума посвећеном Сари Кејн. Транскрипт дискусије је објављен у Сондерсовој студији *About Kane: The Playwright and the Work* (в. Сондерс 2009: 140-146).

релације које ауторка успоставља са другим књижевним и нелитерарним изразима (ибид: 119), а трећи представља читање драме у контексту ауторкине биографије пошто је драма несумњиво богата и алузијама на ауторкин приватни живот. Последња стратегија се односи на доживљај дела кроз његово извођење које омогућава директан приступ емоцијама и поетским особеностима текста (ибид).

4.6.1. Садржај *Жудње* у пресеку четири гласа

Када је у питању први приступ, одређивање типа ликова и преглед прича по појединачним лицима, водићемо се образложењем које је понудила ауторка. За Кејнову је лице А старији мушкарац, лице М старија жена, лице В млађи мушкарац, а лице С млађа жена. Сва лица такође поседују и врло специфична значења: А може стајати за аутора (енг. author), насилника (енг. abuser), Алистера (Алистер Кроули), антихриста, и за глумца по имену Ендру (Andrew) кога је видела у тој улози, М је једноставно мајка (енг. mother), В дечак, младић (енг. boy), С дете (енг. child).³⁴¹

Драму отвара лице С којем ауторка додељује највећи број реплика. Њена прича је са једне стране усмерена ка мајци, са друге ка непознатом мушкарцу који је непрестано прати и прогања, а између тога повремено избијају сећања на њено детињство. Прва реплика, „за мене си мртав/мртва“³⁴², одражава опсесивно навраћање лица С на смрт особе која заправо није мртва (Кејн 2001д: 155). Из два примера са почетка текста можемо закључити да је реч о мајци које се одрекла и којој приписује кривицу за нешто што јој се у прошлости догодило:

С: Негде изван града, рекла сам својој мајци, за мене си мртва.

(...)

С: Пре три године сам била у жалости. Нико није умро, али сам изгубила мајку.³⁴³

(ибид)

³⁴¹ Доступно на: [http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane;](http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane) приступљено 10. 09. 2010. Ауторка је такође истакла да реплике поседују извесне специфичности којима се могу повући разлике у половима, али да то не значи да се неће појавити извођење које ће се поиграти са таквим одликама.

³⁴² “С: You’re dead to me.” (Кејн 2001д: 155)

³⁴³ “С: Somewhere outside the city, I told my mother, You’re dead to me. / (...) / С: Three summers ago I was bereaved. No one died but I lost my mother.” (Кејн 2001д: 155)

Мушкарац који је прогања може бити фигура из њене ближе или даље прошлости која стоји као збир различитих трауматичних искустава која не морају обавезно бити и повезана са тим лицем. Лице С не може да заборави „његов“ лик, „његов“ аутомобил и таблице (ибид: 158), као ни слике поља, подрума и кревета (ибид: 174).³⁴⁴ По свему судећи, С говори о догађају из давне прошлости који не може да заборави, али чијих детаља не може ни у потпуности да се присети. Она жуди за тим да дође до истине и да врати сећања како би пронашла узрок дубоко усађене туге и очаја (ибид: 171) па њену причу можемо описати као покушај дешифровања трауматичног искуства. Исказивање, обликовање и позиционирање тог искуства је делом онемогућено или отежано тиме што лице које је одговорно за наношење трауме рачуна на заборав, порицање или негирање самог инцидента:

С: Он мисли да ми не знамо. Веруј ми, знамо. (ибид: 155)

(...)

С: [П]ознајем аутомобил, зар он мисли да не знам?³⁴⁵ (ибид: 158)

На основу исказа овог лица можемо видети да она говори из позиције жртве која је опседнута прошлошћу, док ће реплике осталих лица расветлити и неке друге аспекте њене личности које се односе на садашњост. Као што је случај и са Кејт из драме *Разнесени*, добар део трауматичног искуства лица С долази из породице и од оца – „Гледала сам свог оца како туче моју мајку штапом за ходање“ (ибид: 179) – с тим што она за разлику од Кејт не подноси мирис своје породице (ибид: 160) и на све начине покушава да се удаљи од њених чланова. Док је већи део њене приче, углавном све што се тиче бола, повређености, очајања, емотивне изгладнелости, изнесена у првом лицу једнине, у једном сегменту при средини драме лице С почиње говорити о себи и у трећем лицу:

С: Она тренутно има неку врсту нервног слома и жали што није рођена као црна, мушко и много привлачнија. (...)

С: Или само привлачнија. (...)

С: Или напросто другачија. (...)

³⁴⁴ “Everywhere I go, I see him. I know the plates, I know the car, does he think I don’t know? (...) A field. A basement. A bed. A car.” (Кејн 2001д: 158, 174; в. ибид: 189)

³⁴⁵ “**С:** He thinks we don’t know. Believe me, we know. / (...) / **С:** [I] know the car, does he think I don’t know?” (Кејн 2001д: 155, 158)

С: Она одбија да настави са свакодневном фарсом преживљавања неколико следећих сати како би одагнала чињеницу да не зна како да прегура наредних четрдесет година.
(...)

С: Она говори о себи у трећем лицу јер јој је идеја да јесте то што јесте, признање да је она оно што јесте, више него што јој понос допушта.³⁴⁶ (ибид: 182-183)

У питању је најпре покушај дистанцирања од догађаја који јој онемогућава да повеже мисли и осећања, од трауме која напада душу и ремети претпоставке о љубави, вредностима, сопству и смислу. Свакодневна фарса преживљавања се, како сазнајемо из каснијих реплика, односи на третман којем је подвргнута током привремене хоспитализације. Лице прво алудира на ES3 (ибид: 187), психијатријско одељење којем је ауторка посветила драму *Очишћени*, а затим и на различите психијатријске процедуре које представљају додатну тортуру. Било да је у питању тишина или насиље који владају (ибид), оба воде заобилажењу егзистенцијалне празнине коју лице осећа. Лекови служе да се напуни желудац, али не и срце (ибид), свакодневница се убија дневним телевизијским програмом (ибид: 188), а надгледање пацијената током ноћи и паљење светла на сваких сат времена је посебна тортура коју назива депривацијом сна (ибид). Ове реплике се могу посматрати као ауторкине почетне тезе о односу субјекта и психијатријске институције које ће развити у својој последњој драми *Психоза у 4:48*. Лице С својом причом даје јасне знаке осцилирања између осећања обамрлости и поновног проживљавања трауматичног догађаја што је карактеристично за трауматизоване субјекте (Херман 2010: 19). Услед подвојености стања, ово лице се чини врло непоузданим наратором, а и сама себе сматра „емоционалним плагијатором“ који краде туђа осећања (ибид: 195). Поред алузија на ауторкин приватан живот, у наративу овог лица се уочавају и бројни искази који се могу приписати ауторској тачки гледишта попут: ми преносимо ове поруке (ибид: 159), примате збркане поруке јер су ми осећања збркана (ибид: 165), пишем истину и то ме убија (ибид: 184) и мрзим ове речи које ме држе у животу (ибид). Наведени искази такође пружају и увид у форму

³⁴⁶ “С: She is currently having some kind of nervous breakdown and wishes she’d been born black, male and more attractive. / (...) / Or just more attractive. / (...) / Or just different. / (...) / She ceases to continue with the day to day farce of getting through the next few hours in an attempt to ward off the fact that she doesn’t know how to get through the next forty years. / (...) / She’s talking about herself in the third person because the idea of being who she is, of acknowledging that she is herself, is more than her pride can take. “ (Кејн 2001д: 182-183)

којом ауторка преноси колизију међу лицима у драми и борбу унутар самих лица те лицу С можемо приписати и улогу ствараоца (енг. creator).

Док је лице С представљено као интроспективно и њен наратив се може описати субјективним изливом емоција и сећања, код лица В примећујемо да је младић више окренут ка другим лицима и својој најужој околини. У његовим репликама се могу приметити трагови Ијановог аутодеструктивног понашања – пушим док ми не позли (ибид: 155), пијем док ми не позли (ибид: 158) или дуван ме не убија довољно брзо (ибид: 181). Сви искази на страним језицима (српски, немачки, шпански) које уводи ауторка додељени су управо овом лицу. В, као и лице С, осећа емотивну отупелост, обамрлост и жуди за тим да оживи осећања. Из тог разлога осећа потребу да буде заведен од стране старије жене (ибид: 158), а његова прича поседује бројне алузије на фазе удварања, сексуалне и љубавне игре и завођења. Кејнова и овом лику додељује исказе који упућују на сам текст, попут „ми преносимо ове поруке брже него што мислимо и на начине који се чине немогућим“ (ибид: 162) као и оне који сумирају нестабилне позиције из којих лица говоре:

В: Круг је једини геометријски облик дефинисан својим средиштем. Нема ту приче о кокоши и јајету, прво је дошло средиште, а потом његова периферија. Земља, по дефиницији, поседује средиште. Чак је и будали познато да може кренути где му је воља, знајући да ће га средиште држати и спречавати да не излети из орбите. Али када се осећај за средиште помери, када зазуји ка својој површини, равнотежа се губи. Равнотежа се губи. Равнотежа се, мала моја, губи.³⁴⁷ (Кејн 2001д: 192-193).

Лице А у драми је носилац најопширнијих реплика, чак и подужих монолога. Већ у почетку сам одређује своју позицију: он није силоватељ, већ педофил (ибид: 156). Реч је о старијем мушкарцу који за себе тврди да не пуши, не пије, да је вегетеријанац, да никада није посећивао проститутке нити је имао полно преносиве болести што га свеукупно чини скоро јединственим (ибид: 162). У његовом наративу проналазимо извесне паралеле са причом лица С да се чак може говорити о томе да се ова два лица међусобно допуњавају, доводе у везу и сукобљавају. Алузије лица С на трауматично искуство које повезује са аутомобилом и паркиралиштима, А допуњава

³⁴⁷ **В:** A circle is the only geometric shape defined by its centre. No chicken and egg about it, the centre came first, the circumference follows. The earth, by definition, has a centre. And only the fool that knows it can go wherever he please, knowing the centre will hold him down, stop him flying out of orbit. But when your centre shifts, comes whizzing to the surface, the balance has gone. The balance has gone. The balance my baby has gone.” (Кејн 2001д: 192-193)

детаљима који недостају: у питању је сексуално злостављање црне девојчице у аутомобилу крај аутопута од стране њеног деде и то уз одобрење девојчициног оца који је такође присутан (ибид: 158). Лице С се поистовећује са девојчицом и скоро да се несвесно надовезује на причу тврдећи да сада ништа не осећа, али да од тог тренутка постаје неспокојна. Посебан део драме чини монолог лица А, који се протеже на две стране без застајања и интерпункције како би се дочарала сила његове потребе да изрази *свеобузимајућу, непролазну, неодољиву, безусловну, свеобухватну* љубав (ибид: 170) према лицу С:

желим да се играмо жмурки (...) да седим на степеницама док се ти купаш да ти масирам врат љубим стопала и држим за руку (...) да се састајемо код Рудија³⁴⁸ (...) да те фотографишем док спаваш (...) да одлазим у Флорент³⁴⁹ и пијем кафу у пола ноћи (...) да ти поклањам сунцокрете (...) да осећам твоју кожу на својој (...) да се топим док се смешиш (...) да се питам како икада можеш помислити да те одбијам (...) да ти пишем песме и да се питам зашто ми не верујеш (...) да пожелим да ти купим маче на које бих био љубоморан јер би добијало више пажње него ја (...) да ти говорим истину и када то заиста не желим и да покушавам да будем искрен јер знам да тако више волиш ...³⁵⁰ (ибид: 169-170)

Међутим, он се истовремено појављује као њен прогонилац, насилник и љубавник, а ако их посматрамо у пару, њихов однос подсећа на динамику жртве и насилника која се јавља код Ијана и Кејт. Лице А се не може помирити са чињеницом да је одбачен и да његова љубав није прихваћена те се његова занесеност претвара у крик патње „КАКО МЕ МОЖЕШ ОВАКО ОСТАВИТИ?“³⁵¹ (ибид: 172), а његова патња у тежњу да нанесе бол објекту љубави. Његова потреба је да стекне љубав, али се та потреба претвара у оно што га уништава³⁵² и због љубави које не жели да се одрекне он преузима улогу насилника и прогониоца: „лагаћу те од првог дана, искористити те, (...)“

³⁴⁸ Бар у Њујорку.

³⁴⁹ Ресторан у Њујорку.

³⁵⁰ “And I want to play hide-and-peek (...) and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand (...) and meet you at Rudy’s (...) and take pictures of you when you’re sleeping (...) and go to Florent and drink coffee at midnight (...)and give you sunflowers (...)and feel your skin on my skin (...)and melt when you smile (...)and wonder how you could think I’d ever reject you (...)and write poems for you and wonder why you don’t believe me (...)and want to buy you a kitten I’d get jealous of because it would get more attention than me (...)and tell you the truth when I really don’t want to and try to be honest because I know you prefer it (...).” (Кејн 2001д: 169-170)

³⁵¹ Велика слова указују на његов тон и алудирају на Грејсин завршни монолог у *Очишћенима*.

³⁵² “Only love can save me and love has destroyed me.” (Кејн 2001д: 174)

и сломити срце јер си ти прва сломила моје“ (ибид: 178). На основу одређених реплика можемо закључити да њихова повезаност сеже у давну прошлост и да је њихов однос, као у случају Ијана и Кејт, структуриран насиљем. Лице А дрхти и јеца на помисао да га је она волела и да су се њене очи смешиле пуне сунца пре него што је постао њен мучитељ (ибид: 177). Лице С се, са друге стране, присећа једног четрнаестогодишњака са плавим очима пуним сунца и догађаја када јој је било шест година који призива слике балона млека, мехура крви, клокот крви и густу жуту крв (ибид: 177): „Четрнаестогодишњак узима моју невиност на пустопољини и силује ме...“ (Кејн 2008г: 120). Она му се и даље враћа, али не зато што жели њега, већ своју невиност (ибид: 178). С је носилац приче којом драма одржава вишезначност јер различитим репликама изнова подрива сваку претходно утврђену релацију са другим лицима, а самим тим показује да је скоро немогуће спровести прву стратегију читања до краја без банализације садржаја. За тумачење ове драме постаје најприкладнија категорија стања којом је Леман заменио категорију радње приликом утврђивања одлика постдрамског театра. У том смислу лица треба најпре посматрати не према било каквом „заплету“ већ према стањима, емоцијама и уверењима којима су обојени што се може закључити и из ауторкиног објашњења којим се више упућује на психолошке профиле ликова, а не на њихову улогу у заплету. Лице А стога, као што смо већ напоменули, својим наративом показује да поседује неке од одлика насилника или љубавника са којима се лице С среће које могу само *подсећати* на њеног оца, силоватеља, прогонитеља, партнера, а у појединим случајевима и на психијатра.

Лице М, старија жена, је у потпуности профилисана потребом да се оствари као мајка, а може се рећи да је потреба подстакнута њеним страховима од пролазности, неминовног старења, сиромаштва и самоће (ибид: 165). Пол лица М и С је наговештен биолошким карактеристика: С говори о менструалном циклусу (ибид: 156), док за М сваки знак крварења значи да време истиче (ибид: 159). Њена потреба да добије дете и амбивалентан однос који С има са својом мајком често замагљује однос између та два лица. М ипак инсистира на томе да она није мајка лица С и ако ништа друго паралеле између њихових наратива се могу посматрати као облици сличних породичних аномалија и искривљења:

М: Трчала сам кроз маково поље иза фарме мог деде. Када сам улетела кроз кухињска врата видела сам како седи са мојом баком у његовом крилу. Љубио ју је у уста и миловао њене груди. Окренули су се и угледали ме смејући се мојој збуњености. Када сам то испричала својој мајци десет година касније, она ме је гледала са чуђењем, а

затим рекла ‘То се није догодило теби. То се догодило мени. Мој отац је умро пре него што си се ти родила. Када се то догодило, ја сам била трудна с тобом, али нисам то знала све до његове сахране’.³⁵³

С: Ми преносимо те поруке. (ибид)

„Порука“ се, у овом случају, може тумачити као трансгенерацијски образац на којима се заснивају односи између мушкарца и жене у породици лица С, а које она пресликава и на односе са својим партнерима. Чак и лице В говори о преношењу генетских порука, иако се то на први поглед може учинити немогућим: он никада није сломио ниједну кост, али је наследио сломљен нос од свог оца (ибид: 162). У питању је свакако, приватна иконографија, како каже М, коју она не уме да дешифрира (ибид: 183). Лице М се пак најчешће повезује са млађим мушкарцем В који јој може пружити прилику да оствари своју потребу али он тврди да јој не може помоћи (ибид: 157) тако да она често испољава насртљивост, губитак контроле, чак и склоност ка злостављању ка лицу В (ибид: 184).

На основу изнетог прегледа се може претпоставити да се драма одвија око два пара, С и А, и В и М. Тој опцији Сирз (2001: 118) додаје још две према којима се драма може читати и као ментални слом једног ума или као преклопљена осећања четворо људи који се никада нису срели. Како свака реплика добија другачије тумачење у зависности од тога ко се узима за примаоца поруке, тако се помера и однос између повезаности и неповезаности ликова, прошлости и садашњости, узрока и последице. Путем контрадикторних осећања, ликови посебно замагљују границе између родитељских и сексуалних односа (Сондерс 2009: 33). С се очигледно суочава са трауматичним искуством и показује знаке озбиљних психичких сметњи што је спречава да одговори на емоције лица А, а нагони је да у лицу М потражи решење за амбивалентне емоције које гаји према мајци. Занимљиво је да се између лица С и В не могу уочити скоро никакве трансакције. В заправо може бити исти онај дечак/младић који је силовао С. Почетак драме указује на ту могућност:

³⁵³ “**М:** I ran through the poppy field at the back of my grandfather’s farm. When I burst in through the kitchen door I saw him sitting with my grandmother on his lap. He kissed her on the lips and caressed her breast. They looked around and saw me, smiling at my confusion. When I related this to my mother more than ten years later she stared at me oddly and said ‘That didn’t happen to you. It happened to me. My father died before you were born. When that happened I was pregnant with you, but I didn’t know it until the day of his funeral.’” (Кејн 2001д: 159)

М: Да ли је могуће?
В: Молим?
А: Ја нисам силоватељ.
М: Дејвид?
Откуцај.
В: Аха.
А: Ја сам педофил.
М: Сећаш ли ме се?
Откуцај.
В: Аха.
С: Изгледа као Немац
А: Говори као Шпанац
С: Пуши као Србин
М: Заборавио си.
С: Свима све.
В: Нисам сигуран
М: Да.
С: Ја нисам могла да заборавим.
М: Тражила сам те. Свуда по граду.
В: Ја заиста не могу
М: Да. Да.
А: Можеш.
М: Да.
С: Молим те, прекини ово.
М: И сада сам те пронашла.
С: Неко је умро ко није мртав.
А: И сада смо пријатељи.
С: То није моја кривица, никада није било моја кривица.
М: Све што се дешава предодређено је да се деси.
В: Где си била?
М: Ту и тамо.
С: Одлази.
В: Где?
С: Одмах.
М: Тамо.

A: Зато што љубав по својој природи жели будућност.³⁵⁴ (Keјн 2001д: 156-157)

Из наведене размене прво постаје очигледно да се М и В познају од раније, али да В то покушава да избегне. Размене између та два лица су у кључним моментима препознавања обележене „откуцајима“ који указују на застој о чему ће посебно бити речи у каснијој анализи. С и А га наизменично описују као неког ко личи на Немца, Србина и Шпанца, а као што смо истакли, лице В у драми носи реплике на тим језицима. Такође, С у његовом присуству истиче да не може да заборави трауму из прошлости и покушава да га натера да се удаљи. М га ословљава са Дејвид, а С наводи исто име током описивања четранестогодишњака који ју је силовао. Посебно је занимљива улога лица А које се у односу на В декларише као педофил, а не силоватељ, а затим заузима позицију ироничног коментатора целокупне размене који истиче да се В сећа свега, да сада сви могу бити „пријатељи“ зарад будућности и љубави. Као и пиранделовских шест лица, четири лица *Жудње* траже истину о себи, а лутање од реплике до реплике које налаже форма јесте опредмећење њихове потраге за истином, смислом, значењем и реалним представама. Лица не жуде толико за будућношћу и јединством у љубави, већ захтевају, моле, чезну, осећају јаку потребу да превазиђу прошлост у којој су заковани и да отклоне издају, самоћу и одбијање. Други, као радикална другост, не може одговорити на њихове потребе. С жели умрети, В спавати, М ништа више.³⁵⁵ Ауторка алудира на Хамлетове стихове

Умрети - спавати - ништа више - реци,
да спавањем се сврши срца бол
и хиљада животних потреса
и наследних месу, ето то је циљ

³⁵⁴ “**M:** Is it possible?/ **B:** Sorry?/ **A:** I’m not a rapist./ **M:** David?/ *A beat.*/ **B:** Yeah./ **A:** I’m a paedophile. / **M:** Do you remember me?/ *A beat.*/ **B:** Yeah./ **C:** Looks like a German, / **A:** Talks like a Spaniard, / **C:** Smokes like a Serb. / **M:** You’ve forgotten. / **C:** All things to all men. / **B:** I don’t think / **M:** Yes. / **C:** I couldn’t forget. / **M:** I looked for you. All over the city. / **B:** I really don’t / **M:** Yes. Yes. / **A:** You do./ **M:** Yes. / **C:** Please stop this. / **M:** And now I have found you. / **C:** Someone has died who is not dead. / **A:** And now we are friends. / **C:** It’s not my fault, it was never my fault. / **M:** Everything that happens is supposed to happen. / **B:** Where you been? / **M:** Here and there. / **C:** Leave. / **B:** Where? / **C:** Now./ **M:** There. / **A:** Because love by its nature desires a future.” (Keјн 2001д: 156-157)

³⁵⁵ “**A:** What do you want? / **C:** To die. / **B:** To sleep. / **M:** No more.” (Keјн 2001д: 158)

и предано му тежи ти.³⁵⁶

којима се, ако се узме у обзир наставак који смо навели, наговештава смрт с краја *Жудње* у којој лица виде једину светлост, свет без краја, слободан пад, срећу и слободу (Кејн 2001д: 200). Кејнова је објаснила да је *Очишћене* написала ауторка која је још увек веровала у моћ љубави, док је *Жудња* настала у периоду када се та вера у љубав изгубила (Сирз 2001: 117). Због поетских секвенци и изостанка физичког насиља критичари су драму протумачили као знак наде, оптимизма и помака у ауторкином стваралаштву, док је за Кејнову *Жудња* веома тиха драма која спрам претходних приказује потпуну резигнацију ликова (Сондерс 2009: 79-80).

4.6.2. Интертекстуалност као доминантно својство уметничке структуре

Значење драме се може (непрестано) конструисати проучавањем узајамних односа са другим текстовима на које ауторка реферира. Кејнова је у многим интервјуима указивала на то да се интертекстуалношћу служи као стваралачким, књижевним поступком тако да се цитатност може сматрати доминантним својством уметничке структуре. Из аспекта подтекстова (текстови који претходе) у *Жудњи* се најчешће срећу интерлитерарни цитати и аутоцитати. У драми су препознати трагови Т. С. Елиота, Рајнера Вернера Фасбиндера, Шекспира, Чехова, Хермана Хесеа, Албера Камија, Дејвида Едгара, мемоара Елизабет Верцел (Elizabeth Wurtzel) под називом *Прозак нација* (*Prozac Nation*), као и мотиви из Библије, будистичких списа и књига окултисте Алистера Кроулија (Сондерс 2002: 103). Елиотову поему *Пуста земља* Кејнова наводи као најупечатљивији утицај и подстрек за писање *Жудње*³⁵⁷ што се може приметити и на плану садржаја и форме, док се утицаји других аутора и дела далеко теже уочавају у сплету кратких и често апстрактних реплика. Повезаност *Жудње* са другим делима се може уочити и на површини текста и у његовој дубини. Кејнова је по завршетку драме донела одлуку да не наводи изворе којима се служила како би избегла могућност да *Жудња* постане повод за тумачење других дела као што

³⁵⁶ Вилијам Шекспир, *Хамлет*, превод Живојин Симић и Сима Пандуровић, доступно на: <http://www.tvorac-grada.com/forum/viewtopic.php?t=14187&sid=5f227404e105db0a013ce64c669b4a96>; приступљено 25.10.2013.

³⁵⁷ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 09. 2010.

је случај са Елиотом и његовом поемом.³⁵⁸ Тим поступком је Кејнова, са једне стране, подстакла разматрање *Жудње* са становишта интертекстуалности у ширем смислу које показује да је сваки текст у дијалогу са другим текстовима, а са друге стране и сва разматрања која теже сужавању извора и утврђивању експлицитног интекста. Цитатност је у *Жудњи* само парцијално уочљива јер ауторка преузете делове вешто интегрише у сопствени текст, а често их и преображава без икакве сигнализације да је у питању цитат. У том смислу се реплике или делови реплика могу најпре посматрати као *индикати* (Константиновић 2002: 9) путем којих се значење драме конституише у ширем књижевном и културолошком контексту.

Фасбиндерова драма *Пре раја, касно је сада* (*Pre-Paradise Sorry Now*) (Сондерс 2002: 101) и Кримпова драма *Насртају на њен живот* (Литл, Меклофлин 2007: 358) су два дела која су, поред *Пусте земље*, извршила велики утцај на форму коју ће Кејнова усвојити за *Жудњу*. Фасбиндерова драма из 1969. године представља одговор на представу Ливинг театра *Рај сада* (*Paradise Now*)³⁵⁹. Цулијан Бек и Цудит Малина су подухват ливинговаца описали као

духовно и политичко путовање глумца и гледалаца у циљу остварења стања у коме ће револуционарне акције моћи да се спроведу у живот без прибегавања насиља. (Ћосић, 1996)³⁶⁰

Представа је нудила искуствено путовање у осам етапа са циљем да се гледаоцима предоче заблуде и ограничења сваког човека, а затим да се кроз интеракцију са публиком достигне слобода делања која би водила елиминисању насиља из људских односа (ибид). Уверењу ливинговаца да је рај могуће достигнути у садашњости Фасбиндер супротставља шест испреплетаних прича о серијским убицама, људској бруталности, наркотицима и проституткама (Лезинг 2012: 57) и то путем радикалне форме (Барнет 2005: 106-108) која елиминише могућност линеарног и поступног кретања ка остварењу утопијске визије. Кримпова драма *Насртају на њен живот* је изведена у Ројал Корту 7. марта 1997. године. Управо ову драму Сирз (2001: 33) види као низ провокативних сугестија за стварање нове врсте позоришта/драме – путем отворене форме текст показује како да се подрије идеја кохерентног драмског

³⁵⁸ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 09. 2010.

³⁵⁹ Енглеска *pre-paradise* реч је неологизам којим се Фасбиндер служи како би указао на то да је драма одговор на представу Ливинг театра.

³⁶⁰ Доступно на: <http://www.rastko.rs/drama/icosic-americki.html#4>; приступљено 20.12.2012.

карактера, да се сцене претворе у флексибилни сценарио, да се текст замени кратким порукама или поетским кластерима и да се представа изведе као уметничка инсталација. Драма поседује и поднаслов „Седамнаест сценарија за позориште“ (17 scenarios for the theatre) који су набројани у виду садржаја. Сваки сценарио покушава из угла различитих људи да позиционира, дефинише, опише, пронађе „њу“ из наслова, жену по имену Ана која се не појављује у драми. Лица која покушавају да допру до ње такође не поседују имена већ су обележена повлакама које једино указују, како је Кримп дефинисао у нотацијама, смењивање лица која говоре. За мото драме Кримп цитира једну реченицу из Бодријарове књиге *Прозирност зла* коју ћемо истаћи у оквиру целог параграфа који преносимо:

Никада забрана ове врсте неће укинути шовинистичку страст фудбала, али она баш напротив савршено одсликава терористички хиперреализам нашега света, онај у коме се „стварни“ догађај дешава у празнини где му је одузет сваки контекст, и видљив је само из далека, телевизијски. То је нека врста хируршког наговештаја наших будућих догађаја: неки незнатан догађај толико небитан да уопште не би морао ни да се догоди и једно максимално надувавање на екрану. **Нико неће доживети његове перипетије, али сви ће ухватити његову слику.**³⁶¹ Он је постао чист догађај, изван сваког природног упоришта и чији се еквивалент може исто тако лепо дати синтетичким сликама. (Бодријар 1994: 75)

Ана је представљена кроз поруке на телефонској секретарици, кроз видео записе, као лик у сценарију који се пише, она је ћерка, девојка, предмет злостављања, а може бити и терориста без савести или порно звезда, обична пепељара у јефтином хотелу, неко ко говори пет језика или ко је открио нову елементарну честицу која ће променити наш поглед на универзум, и коначно неко чије одсуство може значити позив за помоћ – сви треба да буду обузети пуким квантитетом свега што Ана може бити (Кримп 2007: 26). У једанаестом сценарију који носи назив „Без наслова (сто речи)“ Ана може бити и уметница са озбиљним психичким сметњама. Њена уметничка дела чине предмети којима је покушавала да изврши самоубиство: опроштајна писма, полароиди, видео записи самих покушаја (Кримп 2007: 51). Насртаји на сопствени живот постају предмет расправе о квалитету и природи уметничког дела коју воде два лица. Читава драма је ауторефернцијална, али овај сценарио посебно упућује на драмске форме, поступке, конвенције и стилове драмског сензибилитета деведесетих година, а посебно

³⁶¹ Кримп узима ову реченицу за мото драме: “No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them.”

пародира начине на које су их критичари прихватили. Према мишљењу првог лица, тој уметници не треба дозволити да се бави уметношћу већ је треба подвргнути психијатријском лечењу што је очигледна алузија на Чарлса Спенсера и његов критички приказ *Федрине љубави*, док друго лице заступа ставове критичара који су њено дело описивали као дирљиво, актуелно, узнемирујуће, духовито, загонетно и мрачно (ибид: 7, 56). Кроз целокупну расправу Кримп сугерише да сваки радикалан чин, било по предмету или форми уметничког дела, у савременом друштву постаје војеристички предмет, облик забаве и потрошачка роба (ибид: 58), док уметник заправо покушава да постави питање шта „помоћ“ значи, како се она и да ли се манифестује у савременом друштву. Кримп је за један интервју (в. Кербел 2007: 12) објаснио да се послужио Бодријаровим цитатом како би указао на то да је савремено друштво путем медија изложено различитим искуствима и да је презасићено информацијама које само стварају илузију подробног познавања ствари. Узимајући у обзир цитат из Бодријаровог дела, Дејвид Едгар (1999: 31) закључује да је Кримпов циљ не само да преиспита да ли можемо некога у потпуности познавати, већ да ли можемо сматрати да људи постоје изван модела које конструишемо око њих што, такође, може бити и једно од питања које Кејнова поставља у *Жудњи*. Током извођења Кримпове драме³⁶² Кејнова се могла лично уверити како на сцени функционишу вишегласје неназначених лица која се окупљају око одсуства главног лика и реплике на страним језицима. Неколико сценарија ове Кримпове драме садрже реплике које се паралелно говоре на енглеском језику и на неком од афричких или источноевропских језика. Можда је управо том приликом и добила идеју да у своју драму укључи реплике на српском језику (укупно две) јер је седми сценарио Кримпове драме у Ројал Корту паралелно извођен на енглеском и српско-хрватском (в. Кримп 2007: 36).

Садржај драме, посебно мотиви и цитати којима се служи ауторка, ипак у први план истичу значај Елиотове поеме и начела модернистичке поезије. *Пуста земља* (1922) се састоји из епиграфа и пет певања: „Сахрањивање мртвих“ (The Burial of the Dead), „Партија шаха“ (A Game of Chess), „Проповед ватре“ (The Fire Sermon), „Смрт од воде“ (Death by Water) и „Шта је рекла грмљавина“ (What the Thunder Said). Уз поему је Елиот сачинио и напомене у којима је објаснио кључна дела из којих

³⁶² Грејам Вајбрау, тадашњи драматург Ројал Корта тврди да је Сара Кејн присуствовала извођењу Кримпове драме (в. Литл, Меклофлин 2007: 358), док Вики Федерстон не може то да тврди са сигурношћу али истиче да је Кејнова свакако била фасцинирана Кримповом драмом, посебно употребом гласова, и да је драму читала пре самог писања *Жудње* (в. Сондерс 2002: 132).

преузима цитате и понудио тумачење појединих симбола које је прилагођавао у складу са сопственим стваралачким намерама³⁶³. Према Елиотовом мишљењу (2004: 111) ниједан песник сâм нема потпуно значење те он и заступа концепт поезије као живе целине која се састоји из све поезије која је икада написана. Традиција се не наслеђује, већ се стиче преданим радом, али пре свега захтева историјско чуло које не подразумева само свест о минулој прошлости већ и свест о њеној садашњости; оно што чини песника традиционалним је историјско чуло које је свесно бесконачности, непролазности као и тренутности (Елиот 2004: 109). Служећи се митолошком грађом, симболиком култова плодности, мотивима из средњевековних легенди и алузијама на дела и песнике који су утицали на реструктурисање књижевних вредности, Елиот је понудио вертикални пресек традиције тако да Христић (1988: 53) *Пусту земљу* тумачи и као историју људске ситуације и реализацију историје поезије.

У општој напомени Елиот је истакао два дела из области антропологије која су утицала на структуру поеме и добар део симболике, књигу Џеси Вестон о легенди о светом Гралу под називом *Од ритуала до романсе (From Ritual to Romance)* и Фрејзерову *Златну грану* и тиме поставио култове и симболе плодности као основни оквир за тумачење поеме. У свакој од пет засебних целина се могу издвојити мањи фрагменти који варирају по тону, структури и гласовима различитих лица. Већ у првим стиховима, Елиот наводи како се пролеће, које симболизује рађање и обнављање живота, може сматрати „деструктивном“ силом у опустошеној земљи коју греје заборав:

Април је најсвирепији месец, што рађа
Јоргован из мртве земље, меша
Успомену и жељу, узбуђује
Замрло корење пролетњом кишом.
Зима нас је грејала, покривши
Земљу снегом заорава, хранећи
Сухим корењем оно мало живота.³⁶⁴ (Елиот 1988: 19)

Објективним, готово пророчким тоном Елиот преноси утисак преовлађујућег мртвила, суровости, усахлости и заорава, док засебним ликовима који су само површно

³⁶³ в. на пример објашњење под бројем 46 у вези са тарот картама.

³⁶⁴ “April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers.” (Елиот 2006: 57)

скицирани додељује гласове који потврђују опустошеност, стерилност, декаденцију, дезинтеграцију, очај и бесмисао. Ти гласови израњају као утваре из каменог смећа (stony rubbish), сломљених слика (broken images), сухог камена (dry stone) и мрке магле (brown fog). Сећања грофице Лариш призивају пљусак кише и сунце, љубавник девојке са зумбулима³⁶⁵ остаје, ни жив ни мртав, загладан у тишину (ибид: 20), Мадам Сосострис предвиђа да вода доноси смрт, а мушки глас с краја првог певања указује да лешеви могу пустити изданке уместо семена. Са сликовитих призора Нестварног Града, ковитлања људи у паклу, страха и мртвог звука, Елиот у другом³⁶⁶ и трећем певању прелази у домен међуљудских односа који такође одражавају јаловост, затирање живота, инертност и ништавило. У дијалогским фрагментима поеме, у којима се расветљава свакодневница различитих друштвених слојева, посебно долази до изражаја Елиотово становиште да се закони поетског језика не смеју удаљавати од свакодневног, конверзационог говора (Елиот 1975: 110). Елиотова вештина за говорну комуникацију и социолекте и понешто од разговорно-ироничног смера симболизма од којег Елиот потиче према Вилсоновом (1964: 82) мишљењу се уочавају у последњем фрагменту другог певања који приказује групу жена у сред вреве локалног паба. Предмет њиховог разговора је сусрет који се збио раније између једне од неименованих жена и Лил која је тада очекивала повратак мужа из војске. Неименована жена препричава појединости тог сусрета и ставља акценат на савете које је упутила Лил поводом њеног брачног живота. Лил³⁶⁷, како сазнајемо, изгледа старо и оронуло иако има свега тридесет и једну годину (Елиот 2006: 62), а узрок томе проналази у пилулама које је добила од апотекара како би побацила дете које је носила

³⁶⁵ Зумбули би, такође, требало да нагвесте плодност пролећа. Вилсон (1964: 89) наводи да је то „симбол повратка бога плодности чији ће култ спасти бескишну земљу од суше“. Иако Стајан (1981: 3) тврди да зумбули садрже различитусимболику код Елиота и Стриндберга (соба зумбула у *Аветињској сонати* о чему је било речи у анализи драме *Очишћени*), сматрамо да се цвет и у овом случају може сматрати симболом губитка воље и живота, па чак и криком јада и несреће као у Овидијевим *Метаморфозама* (Рејни 2006: 79).

³⁶⁶ Наслов другог певања „Партија шаха“ треба упоредити, како наводи Елиот (1988: 41) у напоменама, са драмом *Жене, чувајте се жена* (*Women beware Women*) Томаса Мидлтона где партија шаха служи да се одврати пажња од удварања које се одвија у позадини. Дијалог у Елиотовој поеми служи као ироничан коментар на различите тактике завођења, удварања и сексуалних игара (Рејни 2006: 88).

³⁶⁷ Лил је инспирисана служавком (Ellen Kellond) која је повремено радила за Елиотове (Рејни 2006: 95).

јер је са последњим, петим дететом скоро изгубила живот. Из страха за сопствени живот Лил одбија да испуни „брачне обавезе“, истиче неименована жена, и тиме потврђује гашење сексуалне енергије и репродукције чиме се још једном наговештава, поред њеног физичког изгледа, да су младост и извор живота обојени смрћу, сушом и пропадањем. И овог пута Елиот уводи једну драмску ситуацију, веома сличну монологу Мадам Сосострис из првог певања, у којој је разговорни ритам испресецан узвицима келнера „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВАС ФАЈРОНТ“ (Елиот 1988: 25-27) којим се оглашава затварање паба и растанак жена. На почетку трећег певања Елиот се враћа представама нестварног града, метрополе, Лондона као истинске пуне земље. Недостатак емотивног импулса између још једног пара овог пута идентификује Тиресија који, иако је само посматрач, а не лик, представља „најважнију личност песме у којој се сједињују све остале“ (ибид: 42). Оно што Тиресија види то је суштина песме – он је слеп, али као пророк има способност да види прошлост, у односу на њу премери садашњост и увиди будућност:

Ја, Тиресија, старац усахлих дојки,

Видео сам све и предсказао доста,

И ја сам чекао очекиваног госта.³⁶⁸ (Елиот 1988: 30)

Тиресија присуствује једној врло интимној сцени која се одвија на дивану једне дактилографкиње. Њен гост је бубуљичави младић, мали чиновник који јој се након вечере удвара ситним нежностима које она не жели, али их и не одбија. Младић ће напослетку њен умор и равнодушност прихватити као знак пристајања на сексуални чин који ће она, по његовом одласку, заборавити. Равнодушност, злоупотреба, нискост, понижење, недостатак емотивне привржености и покретачке снаге живота су изоштрени Тиресијиним присуством који је и сам, унапред, све то на истом дивану пропатио иако се током живота сусрео са много већим разарањима и најнижим људима (ибид).

У првом делу трећег певања у фокусу је фигура на коју Елиот алудира³⁶⁹ у ранијим стиховима, а која је кључна за симболику рађања, обнављања, живота и смрти. То неименовано лице седи на обали крај Темзе и пеца у мутном каналу размишљајући

³⁶⁸ “I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest — / I too awaited the expected guest.” (Елиот 2006: 64)

³⁶⁹ У питању је Краљ рибара који се не појављује раније као фигура у поеми, али Елиот упућује на њега у објашњењу стихова под редним бројем 46 (човек са три дужице из монолога Мадам Сосострис).

о бродолому краља, његовог брата и о смрти краља, његовог оца³⁷⁰ (Елиот 1988: 29). За ове стихове Елиот у напоменама реферира на Шекспирову *Буру* (в. Елиот 1988: 41), а симболика фигуре Краља рибара се открива тек у закључним стиховима поеме и њиховим напоменама. Према легенди коју преноси Џеси Вестон, Краљ рибара представља древно уверење према којем се владалац повезује са својом земљом на начин који је условљен поистовећивањем краља и божанских принципа живота и плодности (Рејни 2006: 121). Природа његове озледе у пределу гениталија се рефлектује и на земљу којом влада, а Вестон наводи да се овај краљ везује за рибу према старим култовима који су држали да је вода извор живота, а риба моћан чинилац за одржање плодности (ибид). Доводећи у везу Краља рибара, чија земља одражава његову неплодност, и интимне сусрете између љубавника, Елиот указује и на емоционалну, сексуалну и репродуктивну пустош и јаловост. Према књизи Џеси Вестон, сексуалност је суштински повезана са ритуалним праксама које треба да загарантују рађање и развој, а плодност земље се може вратити једино ако се поврати здравље краља (Купер 2006: 69). Међутим, у завршној сцени видимо Краља рибара како и даље седи разоткривен на обали „пецајући, с неплодном равницом за леђима“ (Елиот 1988: 39) и питајући се да ли ће успети своју земљу да доведе у ред. Историја и традиција, у случају лица поеме, немају никаквог утицаја и она не успевају да се идентификују и пронађу свој смисао. Ако је ово песимистична или апокалиптична визија будућности западноевропског друштва, Елиот (ибид: 44) је закључује мотивом молитве у облику трију заповести из хиндуистичких *Упанишада*: буди милосрдан (datta; енг. give), буди саосећајан (dayadhvam; енг. sympathise) и овладај собом (damyata; енг. control)³⁷¹. Централна нит Упанишада је идеја подвојеног сопства, активног и световног и медитативног и духовног (Шри 2008: 34). То ефемерно сопство, вођено жељама и потребама, живи у свету привида све док не постане свесно узвишеног идентитета које тежи вечности (ибид: 35). На основу те симболике која је у *Упанишадама* представљена у виду две птице Шри (ибид: 36) у *Пустој земљи* препознаје да патња која израста из самозаваравања и егоизма јесте универзална и свепрожимајућа, она подједнако обележава савремено доба и древна времена. Слика Краља рибара је заправо срж једног осећања које је уоквирено параболом о грмљавини

³⁷⁰ “A rat crept softly through the vegetation / Dragging its slimy belly on the bank / While I was fishing in the dull canal / On a winter evening round behind the gashouse / Musing upon the king my brother’s wreck / And on the king my father’s death before him.” (Елиот 2006: 63)

³⁷¹ в. Елиотову напомену за стих под редним бројем 401 (Елиот 1988: 44; Елиот 2006: 74).

у оквиру које се Елиот позива и на британског филозофа Ф. Х. Бредлија и његово дело *Привид и реалност* (*Appearance and Reality*) одакле посебно издваја да свако искуство човека, подједнако спољашње сензације и мисли и осећања, остаје непровидно, затворено за спољашњи свет који га окружује (Елиот 1988: 45). Завршне речи грмљавине, *datta, dayadhvam, damyata*, призивају снагу молитвеног обреда, како закључује Бељански (2011: 33), „пред сумњивим учинком нашег труда да крхотинама духа ‘подупремо своје рушевине’“ и представљају својеврсан изазов да се достигне мир који надилази разум³⁷² (Елиот 1988: 45) и схватање. Теме сексуалности, религије и смрти прожимају целокупну поему и сусрећу се у оној тачки коју Вилсон (1964: 89) препознаје као сукоб пуританца који се претворио у уметника. Тај сукоб чине *ужас од вулгарности* и *стидљива симпатија према обичном животу* који се врло лако препознају у смењивању објективног гласа традиције и безимених лирских гласова који долазе из једног надасве уобичајеног окружења, затим *аскетско узмицање пред сексуалним доживљајем* и *очај при исушивању извора сексуалне емоције* што се може видети и у „Љубавној песми Алфреда Ц. Пруфрока“ и на самом крају, сукоб религије и сексуалности, то јест Елиотово посезање за *религиозном емоцијом* која би могла заменити сексуалну (ибид).

Купер (2006: 62) сматра да је *Пуста земља* настала из свеукупне кризе – интелектуалне, духовне и психолошке – са којом се Елиот суочавао почетком 1920. године. Из тог разлога поему види и као илустрацију Елиотовог критичког појма „објективни корелатив“ који подразумева стварање путем проналажења објекта, ситуације и догађаја којима се директно може евоцирати одређено искуство или емоција (ибид: 34). *Пуста земља*, стога, не означава само ратну трауму, опустошеност и низ друштвених, религиозних и културних искустава и промена послератног европског друштва, већ и кризу на личном плану самог аутора. Сложеност *Пусте земље* не повлачи само питања која се тичу тумачења и повезивања комплексних симбола или испреплетаних слика, већ и она која се односе на мотив писања саме песме. Тај мотив се да једино наслутити кроз дојам који песма ствара сплетом ситуација, гласова, наговештаја и ишчекивања. Задатак песника се не састоји у томе да пронађе нове емоције, како описује Елиот (2004: 112), већ да постојеће изрази тако да се не могу конкретно описати што би према другом песнику, попут Бранка Миљковића

³⁷² “Shantih Shantih Shantih” (Елиот 2006: 70) и превод који даје у напоменама “The Peace which passeth understanding” (ибид: 74).

(1972: 205), значило да песма „одузима извесност (...) замењујући одређено неодређеним“. Извесност би била садржај који постоји изван песме, али оно што зовемо идејом те песме јесте алузија на тај садржај (ибид). „Гомилу сломљених слика“ не треба посматрати као метафору, већ управо слику-замену која правом песнику лебди пред очима (Ниче 2001: 95) и у стању је да дозове „људско срце из изгнанства“ (Миљковић 1972: 237). Из тог разлога за Елиота једино искуство што у песми пева и јесте стварније од онога што песма значи (Елиот 1975: 80).

Поред утврђених начела модернистичке поезије – *фрагментирање јединица песничке смислености, довођење фрагмената у неочекиване међусобне односе и низање калејдоскопских текстова на једну не лако уочљиву осовину*, како их сажима Миодраг Павловић (1988: 7) – Сара Кејн ступа у дијалог и са Елиотовом алузијом на садржај изван песме и сигнализира другачији, „необичан“ однос према њима. За одређивање цитата (експлицитни интекст), цитатних интертекстуалних процеса (начин цитирања) и облика цитатности (својство уметничке структуре) послужићемо се типологијом коју износи Дубравка Ораић-Толић у *Теорији цитатности*.

Први уочљив цитат из *Пусте земље* је преузет из другог певања:

М: ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВРЕМЕ ЈЕ

В: Зар не мислиш да би дете зачето силовањем патило?

(...)

М: Мислиш да ћу те силовати?

С: Да.

А: Не.

В: Да.

М: Не.

А: Не.

В: Да.

С: Да.

М: Да ли је то могуће?

С: Не видим више ништа добро ни у коме.³⁷³ (Кејн 2001д: 162-163)

Ако упоредимо оба текста, *Жудњу* и *Пусту земљу*, на енглеском језику, приметимо да Кејнова путем маркирања експлицитно сигнализира на подтекст. Реплика на енглеском језику (HURRY UP PLEASE IT'S TIME) се према типу слога у потпуности

³⁷³ **М:** HURRY UP PLEASE IT'S TIME / **В:** And don't you think that a child conceived by rape would suffer? / (...) / **М:** You think I'm going to rape you? / **С:** Yes. / **А:** No. / **В:** Yes. / **М:** No. / **А:** No. / **В:** Yes. / **С:** Yes. / **М:** Is that possible? / **С:** I see no good in anyone any more." (Кејн 2001д: 162-163)

подудара са Елиотовим текстом те према спољашњим цитатним сигналимa се овај цитат убраја у праве (в. Ораић-Толић 1990: 16), а према опсегу подударања у потпуне цитате (в. ибид: 18). Међутим, приликом превођења текста на српски језик може доћи до ремећења елемента цитатне релације. Чињеница да ауторка никако није желела да текст *Жудње* оптерећује напоменама или фуснотама којима би се указало на било који подтекст би требало да управља самим процесом превођења што би значило да преводилац мора поштовати одлуку аутора, а на основу тога се послужити једном од верзија званичних превода Елиотове поеме како би се на тај начин сигнализирала цитатна релација. Део из Елиотове поеме смо већ описали служећи се преводом Јована Христића где за дати стих стоји „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВАС ФАЈРОНТ“ што је у складу са контекстом окружења у којем се одвија разговор. Међутим, за превод исте реплике у *Жудњи* смо нашли за сходније да се послужимо препевом Ивана В. Лалића³⁷⁴ због конотација које поседује иста реплика, али и Елиотов стих. Елиот наводи традиционалан начин којим се оглашава затварање енглеског паба. Блистајн (2008: 197) примећује да оглашавање затварања функционише на исти начин у тексту као и мртав звук са Свете Мери Вулнот (Елиот 1988: 21) или кукурикање у петом певању (ибид: 37) означавајући „затварање“, „крај“, то јест да смрт може наступити сваког часа. Злослутност, која прожима целу песму, постаје експлицитна на почетку петог певања у стиховима „онај који беше жив сада је мртав / ми који бесмо живи сада умиремо“ (Елиот 1988: 35). Идентичне двозначне позиције ликова се уочавају и код Саре Кејн од живих мртваца из *Разнесених*, *Федрине љубави* и *Очишћених* па до *Жудње*. Кејнова ову реплику додељује лицу М за које је категорија времена од посебне важности. М се на реплике других лица најчешће надовезује темама које је опседају: самоћа и потреба да се оно за чим жуди испуни планом, распоредом (в. Кејн 2001д: 168) и то искључиво „сада“, истог тренутка (в. ибид: 160, 168, 199). Протицање времена указује на њено удаљавање од циља и испуњења мајчинског инстинкта. Потреба се преображава у присилу јер сваким часом који пролази њена репродуктивна снага опада, а могућност старења, пропадања и коначности расте. Али овде није само реч о репродуктивној, већ и о емотивној јаловости. Лице В нас подсећа да било који облик присиле, не само физичке, обавезно значи и патњу, јалову размену,

³⁷⁴ Препев је доступан на: <http://dobrapoezija.blogspot.rs/2012/07/pusta-zemlja-prepev-2-game-of-chess.html>; приступљено 20.6.2013.

самодеструкцију и неспособност да се емоције искажу. Лицу М је додељена још једна реплика којом се алудира на присуство *Пусте земље*:

В: Напросто ја,

А: Напросто такав какав јесам,

С: Ништа се ту не може.

М: Дај, саосећај, управљај.³⁷⁵ (Кејн 2001д: 182)

Кејнова у овом случају заобилазним путем реферира на поему јер не цитира речи грмљавине (*datta, dayadhvam, damyata*) којима се служи Елиот, већ преузима превод тих речи које Елиот наводи у напоменама за стих под редним бројем 401 (в. Елиот 2006: 74). Овде је реч о имплицитном сигналу јер ауторка ни на какав начин не издваја нити истиче дату реплику у односу на остатак властитог текста. Три врлине хиндуизма, давање, саосећање и уздржавање, у *Жудњи* постају једина могућност да се превазиђу самоограничавајуће претпоставке о љубави, вери, сопству и другим људима. С обзиром на то да лица у драми теже испуњењу сопствених потреба које их доводе у стање махнитости и растројства, три заповести „дај, саосећај, управљај“ јасно преносе поруку да лица морају стећи нове увиде, сталоженост, великодушност и емпатију и стога семантичка димензија ових заповести функционише и независно од контекста хиндуистичких списа или Елиотове поеме и показује да драма може опстати самостално. При завршетку драме, међу репликама које се морају посматрати као поетски низ, проналазимо још два цитата из Елиотове поеме. Први од њих према Христићевом преводу гласи „У планинама, човек се осећа слободан“ (Елиот 1988: 19) и преузет је из првог певања „Сахрањивање мртвих“. Стих је код Елиота написан на енглеском језику и односи се на сећања грофице Мери Лариш (Рејни 2006: 77) која је везују за прошлост испуњену сунцем и кишом, као и за безбрижно детињство. Кејнова преводи Елиотов стих на немачки језик: “In den Bergen, da fühlst du dich frei” (Кејн 2001д: 196) и тиме сигнализира на могућу интертекстуалну релацију. Кажемо „могућу“ јер се *Жудња*, као што смо навели, састоји из неколико реплика на различитим језицима од којих једино овај пример показује да је у питању интерлитерарни цитат. Док за остале реплике на страним језицима не можемо пронаћи доследно објашњење зашто Кејнова бира баш српски, шпански или немачки језик, у случају ове реплике се утицај може приписати Елиоту и његовој идеји да један стих састави на немачком језику у оквиру фрагмента који се управо и тиче грофице Лариш. Други случај алудира

³⁷⁵ “**В:** Just me, / **А:** Just the way I am, / **С:** Nothing to be done. / **М:** Give, sympathise, control.” (Кејн 2001д: 182)

на *Пусту земљу* на исти начин као што смо објаснили на примеру заповести грмљавине. Кејнова не употребљава завршне речи поеме “shantih” (Елиот 2006: 70), већ превод дате реч који Елиот наводи у напоменама „мир који превазилази сваки разум“ (Елиот 1988: 45) и то с једном разликом – изоставља реч „мир“ па превод реплике може гласити „који/која/које³⁷⁶ превазилази сваки разум“³⁷⁷ (Кејн 2001д: 198). Оно што свакако превазилази разум и схватање *јесте* крај драме, поетски сегмент који се протеже на неколико страна и који захтева опажајни импулс, слух за драматичност сукоба и лирску пометњу, никако рационалан импулс. Из целокупног дела се може апстраховати поетска сцена у стилу имажиста која се креће између светлости и сенке, наде, свеобузимајућег очаја и свршетка. Апокалиптични предео одражава унутрашњу буру ликова на рубу ништавила (ибид: 197). Тама окружује звезду која пада, јавља се изгледео бљесак, удаљен звук звона прелази бледо златно море, облаци се стапају, а таласи ритмично пулсирају (ибид). Сва лица у глас инсистирају да се забораве снови, сећања и насумични чинови бесмислене радости (ибид: 199) након чега следи и тежња ка слободном паду у јарко бело светло и свет без краја, сада и увек и у векове векова где ће стећи срећу и слободу (ибид: 200). Пад и светлост, као и у *Очишћенима*, одражавају двосмисленост која може представљати или ослобађајуће отклањање сопства или смрт (Грег 2001: xv). Завршетак заокружује делове молитве Слава Оцу и Сину и Светоме Духу који су неповезано учитани у целокупан поетски сегмент.³⁷⁸ Тек на основу тога постаје јасно да се Кејнова служи и цитатима из Библије краља Џејмса I, и то посебно деловима из Посланице светог апостола Павла Ефесцима (3: 21)³⁷⁹ и из

³⁷⁶ У преводу реплике су остављене све три могућности, који, која и које, јер се на основу текста не може тачно закључити на коју реплику се овај део надовезује. Пошто су све реплике у том завршном, поетском сегменту изузетно кратке и апстрактне, превод можемо понудити у облику који неће садржати односну (релативну) заменицу као на пример „Превазилази свако разумевање“ како би се очувала вишезначност целокупног сегмента.

³⁷⁷ “A: Which passeth all understanding.” (Кејн 2001д: 198)

³⁷⁸ “**A:** Glory be to the Father, (Кејн 2001д: 197) / (...) / **A:** As it was in the beginning, (ибид) / (...) / **M:** And ever shall be, (ибид) / (...) / **A:** World without end (ибид: 200) / (...) / **B:** And ever shall be (ибид)”

³⁷⁹ “Unto him be glory in the church by Christ Jesus throughout all ages, **world without end** (подвукла ауторка дисертације).” (3: 21) доступно на: <http://biblehub.com/kjv/ephesians/3.htm>; приступљено 23.4.2013. У преводу на српском језику гласи „Ономе слава у цркви по Христу Исусу у све нараштаје ва вијек вијека“, доступно на: http://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavjet/pavle_5.html; приступљено 23.4.2013. „Свет без краја“ се јавља у Библији краља Џејмса I као верзија превода израза на латинском *in saecula saeculorum* који значи вечност, за век и векова.

Посланице светог апостола Павла Филипљанима (4: 7) где се и јавља „мир који превазилази сваки ум“³⁸⁰. Међутим, у једном издвојеном сегменту, између цитата из Библије, али не додирујући се нити ступајући у дијалог са њима, цитирана су правила из *Свете књиге Телеме*, тачније из *Књиге закона*, окултисте Алистера Кроулија. Прво правило *Књиге Закона* каже „Чини по својој вољи и то треба да буде сав Закон“³⁸¹ (Кроули 2008: 240), а друго каже „Љубав је закон, љубав под вољом“³⁸² (ибид). Љубав представља средишњи концепт и принцип Кроулијевих закона путем којег се појединац једино може сјединити са истинском сопством.³⁸³ Лица драме, међутим, изнова, а посебно на крају потврђују немогућност уцеловљења путем љубави као и немогућност утемељења било каквих емоција, а тиме потиру и могућност да се путем љубави може постићи ревитализација друштва или појединца на умору.

Упоредном анализом смо показали на који начин Сара Кејн интегрише Елиотов стваралачки поступак и садржај *Пусте земље* у сопствени текст, а сада је неопходно утврдити и то да ли је разумевање *Жудње* могуће без препознавања референци и познавања подтекста. Два текста се, без обзира на цитате, подударују на дубинском нивоу и то у самој тензији унутар лица и ситуација између којих се налази мотив пустоши. Позивајући се на Билингтоново тумачење *Жудње*, а потом и на Херијет Дејвидсон³⁸⁴ и Елизабет Дру³⁸⁵ и њихова тумачења *Пусте земље*, Сондерс (2002: 107-108) закључује да се у драми Саре Кејн истовремено уочавају жудња лица да односи опстану и силе које их одвраћају од остварења тога за чим жуде, као што се у *Пустој земљи* препознају чежња за регенерацијом и развојем од којих лица, такође, и беже. Ни у једном од ова два текста се не препознаје ауторски глас који усмерава фрагменте стихова и реплика ка разрешењу, већ се њихово јединствено значење ствара, у најширем смислу, путем теме. Томашевски (1972: 196) дефинише тему као јединство

³⁸⁰ “And the peace of God, **which passeth all understanding** (подвукла ауторка дисертације), shall keep your hearts and minds through Christ Jesus.” (4: 7) доступно на: <http://biblehub.com/kjv/philippians/4.htm>; приступљено 23.4.2013. У преводу на српском језику гласи „И мир Божији, који превазилази сваки ум, сачуваће срца ваша и мисли ваше у Христу Исусу.“ доступно на: http://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavet/pavle_6.html; приступљено 23.4.2013.

³⁸¹ “**A:** Do what thou wilt shall be the whole of the law.” (Кејн 2001д: 199)

³⁸² “**A:** Love is the law, love under will.” (Кејн 2001д: 199)

³⁸³ в. <http://www.thelema101.com/liber-al>; приступљено 26.4.2013.

³⁸⁴ Harriet Davidson, “Reading The Wasteland”, in: *The Cambridge Companion to T. S. Eliot* (1994), ed. by David Moody (в. Сондерс 2002: 107).

³⁸⁵ Elizabeth Drew 1950, *T. S. Eliot: The Design of his Poetry* (в. Сондерс 2002. 108).

које сачињавају ситни тематски чиниоци који се могу поставити или у узрочно-временској вези или истовременим излагањем без унутрашње узрочне везаности. Све драме Саре Кејн нуде увид у унутрашњи крајолик престопа, усамљености, менталног слома и љубави (Грег 2001: ix) што се може рећи и за *Пусту земљу*. Фрагменти који материјализују осећања депресије, празнине, чежње и одсуства наде представљају ситне тематске чиниоце и показују на који начин се оба дела могу разлагати на подтеме. Путем разлагања се стиже и до *недељиве* честице, како тврди Томашевски (1972: 199), која представља мотив. У основи свих тематских чинилаца се налази слика пустоши и јаловости или боље речено тематски чиниоци се сливају тако да дају наведену слику с тим што се у Елиотовој поеми тежиште са отуђења, кризе и деградације на индивидуалном плану помера на општи, док је у *Жудњи* у питању обрнут процес. Покушаји „препричавања“ оба дела показују да су у питању везивни мотиви јер се не могу изоставити, а да не наруше целокупну слику. Међутим, у овом случају није у питању фабуларна и узрочно-последична повезаност, већ је реч о мотивима који су асоцијативно повезани. Лица у *Жудњи* у различитим сегментима и на вишеструким релацијама говоре о опустошеним и напуштеним областима обавијеним сенкама и маглом, о гласовима из пустиња, о пустопољини, празнини, о тишини и ћутњи, ништавности и ништини који се подједнако односе на њих саме и окружење. Мотивација, то јест поступак којим се оправдава увођење скупа мотива (ибид: 209) у претходно описаном случају се може описати као композицијска у другом смислу који наводи Томашевски, као поступак карактерисања према психолошкој аналогји (ибид: 211).³⁸⁶ Веза између осећања личне и друштвене пустоши се може успоставити тумачењем прокламације лица А „Краљ је мртав, живео краљ“ (Кејн 2001д: 167) која може бити и алузија на трећи албум и песму под истим називом (*Le Roi Est Mort, Vive Le Roi!*) немачког музичког састава Енигма с обзиром на то да се у драмама Саре Кејн често проналазе и такви типови цитата. Било да је у питању алузија на поменути музички састав или опет можда на Елиотову поему и Краља рибара који се присећа свога брата краља и свога оца краља, прокламација поседује исту суштину: ствари се

³⁸⁶ Томашевски дели композицијску мотивацију на два случаја – први подразумева употребу мотива који ће обезбедити целовитост радње, на пример увођење неког предмета који припрема последњи тренутак дела и неопходан је за расплет (в. Томашевски 1972: 210), а други је повезан са карактеризацијом ликова где понављање детаља може, на пример, указивати на расположење ликова (в. Поповић 2010: 450; Томашевски 1972: 211).

мењају, али се ништа не мења.³⁸⁷ Ако се узме у обзир и контекст британског друштва и монархије за коју се поменути краљ може везати, као што рецимо показује драма *Федрина љубав*, али и друге у индиректном смислу, онда би пустош која остаје на снази могла бити и уметничка мотивација у ужем смислу, као поступак сингуларизације [остранение]³⁸⁸ (в. Томашевски 1972: 216-217) којим се друштвено стање или политичко уређење преламају кроз апстраховане индивидуалне токове мисли. На основу тога можемо извести и закључак о типу цитатности у *Жудњи*. Дубравка Ораић-Толић реконструираше два типа цитатне мотивације према теорији Виктора Шкловског: цитатна мотивација I која тече од туђег дела према властитом и цитатна мотивација II која тече од властитог према туђем (в. Ораић-Толић 1990: 9-10). Према даљим поделама, цитатна мотивација I би одговарала илустративном типу цитатности за који је карактеристично препознавање и преписивање туђих мотива чиме се имитира смисао подтекста (в. ибид: 5, 44-45)³⁸⁹, а цитатна мотивација II одговара илуминативном типу где је текст усредсређен на властито значење и са подтекстом води или цитатну полемику или цитатни дијалог (Живковић 1992: 108)³⁹⁰. Текст *Жудње* је оријентисан ка оригиналном искуству ауторке, ка темама које суштински одређују њену поетику и идеју искуственог театра и јасно показује да ауторка не поступа са књижевном традицијом као са посвећеном ризницом већ ступа у равноправан дијалог са њом (в. Ораић-Толић 1990: 45) и стога цитатна мотивација Саре Кејн спада у илуминативни тип путем које се одабрани делови из корпуса прочитаних текстова чине зачудним.

4.6.3. (Псеудо)биографско тумачење *Жудње*

Трећа стратегија читања коју смо описали као тумачење у контексту ауторкине биографије подразумева проналажење и расветљавање алузија на ауторкин приватан живот. У досадашњој анализи смо већ споменули један од неколико примера које

³⁸⁷ Текст Енигмине песме управо истиче тај аспект: Things are changing / But nothing changes. Доступно на: <http://www.azlyrics.com/lyrics/enigma/leroiestmortviveleroi.html>; приступљено 25.8.2013.

³⁸⁸ Онеобичавање

³⁸⁹ Овим типом цитатности доминирају начела цитатне имитације, субординација властитог под туђе текстове и статична оријентација на познато читатељево искуство (Ораић-Толић 1990: 43).

³⁹⁰ Елиотова *Пуста земља* спада у илуминативни тип који одликује цитатни дијалог са подтекстовима (Ораић-Толић 1990: 6).

проналазимо у драми и то онај који се тиче алузије на психијатријско одељење којем је посвећена драма *Очишћени*. Тај пример се може посматрати као алузија на ауторкино искуство са психијатријским институцијама и на проблеме са којима се суочавала током живота, а истовремено и као аутоцитат који позива, поред још једног раније споменутог³⁹¹, на то да се *Жудња* може тумачити и у контексту претходно написане драме. Алузије на светлост и нежељене ефекте медикамената³⁹² омогућавају да се уоче и додирне тачке са *Психозом у 4:48* као што ће показати анализа ауторкине последње драме. Једна реплика лица В која се искључиво састоји из низа бројева „199714424“ (Кејн 2001д: 188) је у највећој мери одговорна за различите интерпретације на тему ауторкиног искуства. Као што се може видети на интернет страници Ијана Фишера, тумачи су у покушају дешифровања одлазили у такве крајности као што су на пример проверавање могућности да је у питању телефонски број или ауторкин идентификациони број у психијатријској институцији.³⁹³ У интервјуу са Деном Ребелатом Кејнова открива неке појединости које могу послужити за тумачење драме, али се уздржава од тога да образложи делове који се тичу њеног приватног живота. Том приликом издваја број 199714424 истичући да су једино она и глумци у оригиналној поставци упознати са његовим значењем.³⁹⁴ Управо из тог разлога је Кејнова била уверена да никада неће наићи на идентичну поставку драме. Неки други примери су пак алузије на период писања драме и на место за које се писање везује. Кејнова је писала *Жудњу* током свог боравка у Њујорку у оквиру размене са Новим драмским писцима. Поред Вики Федерстон, Мел Кејнџон и неколицине глумаца и глумица који се наводе, Кејнова је *Жудњу* посветила и Новим драмским писцима и тадашњој управници уметничког програма у оквиру размене, Елани Гринфилд³⁹⁵ (ибид: 153). Места која наводи лице А у дужем монологу, попут бара Руди и ресторана Флорент, су стварне локације у Њујорку (Сондерс 2002: 158)³⁹⁶. Међутим, оно што се

³⁹¹ „А: КАКО МЕ МОЖЕШ ОВАКО ОСТАВИТИ?“ (Кејн 2001д:172)

³⁹² „М: Оштећено расуђивање, сексуална дисфункција, анксиозност, главобоље, узрујаност, несаница, узнемиреност, мучнина, дијареја, свраб, дрхтавица, знојење, грчеви. / С: То је оно од чега патим од овог тренутка.“ (Кејн 2001д: 187)

³⁹³ Доступно на: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-glossary.html>; приступљено 21.12.2009.

³⁹⁴ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 09. 2010.

³⁹⁵ в. биографију Саре Кејн.

³⁹⁶ в. Сондерсов разговор са Филис Неги (Сондерс 2002: 154-162).

може испоставити најзначајнијим детаљем за тумачење форме и мотива драме јесте начин на који је ауторка описала сусрет са америчким (говорним) поднебљем. У Сондерсовој (2009: 94) студији је цитиран подужи део у којем Сара Кејн објашњава да су у Америци људи са којима се сретала једва успевали да разумеју њен британски акценат и да су се из тог разлога губили и повод да уопште говори и њена способност за јасно и разговетно изговарање. Њена констатација призива Бодријарово виђење једне посебне усамљености која влада у Њујорку – „људи који мисле сами, који певају сами, који једу и говоре сами на улицама“, који немају никакве међусобне односе, али опстају у таквом свету услед унутрашњег електрицитета који потиче из њихове измешаности (Бодријар 1993: 18-19). Место дешавања радње стога може бити Њујорк, Лондон или било која друга метропола попут Елиотовог „нестварног града“ у којима лица не успевају да артикулишу своје потребе. Као што смо више пута истакли и на примеру биографије Саре Кејн показали, многе појединости из њеног приватног живота нису доступне јавности, а неке које се понегде и провлаче углавном остају на нивоу непотврђених гласина и претпоставки те из тог разлога њено стваралаштво често постаје и повод да се дође до неких „прецизнијих“ података о њеном животу. За тумачење *Жудње* ипак може бити кориснија биографија њеног алтерега, то јест фиктивна биографија коју је Кејнова осмислила за потребе пробног читања *Жудње* како би избегла могућност да се још један њен комад процењује у контексту критичких приказа, реакција и медијске пажње које су изазивали претходни комади (Сирз 2001: 117). *Жудњу* је потписала псеудонимом Мери Келведон (Marie Kelvedon) око које је исплела читав низ упечатљивих појединости: двадесетпетогодишња Мери је одрасла у Немачкој, школовала се у Енглеској, са Универзитета у Оксфорду је избачена због некаквог непримереног дадаистичког геста, поред драмских текстова пише и кратке приче и песме које су објављиване у различитим европским књижевним часописима, на Фринцу је дебитовала са спонтаним хепенингом пред једним чланом публике, по завршетку студија на Ројал Холовеју је радила као таксиста и спикер за Британски радиодифузни сервис (BBC), била је чак члан екипе на турнеји велшког алтернативног рок састава (Manic Street Preachers), и на крају се скрасила у Кембриџу где живи са мачком по имену Гротовски.³⁹⁷ Ова биографија је само наизглед фиктивна, а свакако

³⁹⁷ “Marie Kelvedon is twenty-five. She grew up in Germany in British Forces accommodation and returned to Britain at sixteen to complete her schooling. She was sent down from St Hilda’s college, Oxford, after her first term, for an act of unspeakable Dadaism in the college dining hall. She has had her short stories published in various European literary magazines and has a volume of poems *Onzuiver* (‘Impure’) published in

представља једно иронично средство којим је Кејнова желела да подрије предрасуде које су исплеле око њеног рада. Мери је њено средње име, открива Вики Федерстон (Сондерс 2002: 102), а назив места где је одрасла (Келведон Хеч) узима за презиме алтерега. Марк Рејвенхил, који се тада налазио на позицији драматурга позоришта Пејнз Плау у чијој продукцији је *Жудња* изведена, је истакао да је „Мери“ омогућила Кејновој да експериментише и са другим облицима свога гласа (Естон 2010: 93). Али и Мери задржава сву бунтовност која је обележила образовање и каријеру ауторке – дрскост, непослушност, жељу за експериментом и преференцију за све облике алтернативних и искуствених догађаја. Кејнова проширује списатељске вештине Мери Келведон и на прозу и поезију, а њену објављену збирку песама насловљава *Нечисти* призивајући тиме све оне зле силе и демонска, неотесана дела која су критичари приписивали њеном драмском стваралаштву. Многи су у овој фиктивној биографији препознали још један ауторкин импулс за сатиром и смисао за црни хумор који се проналази у њеним драмама (ибид), а можемо је сматрати и посебном врстом подтекста који поседује индикате, нарочито у сегментима који се тичу дадаизма, спонтаног хепенинга па и Гротовског, за четврту стратегију читања која се тиче сценског постављања и доживљавања драме.

4.6.4. *Жудња* као сценски догађај

Драма проналази свој најпотпунији израз као извођачки догађај током којег поетски језик и ритам надвлађавају логику и потребу мапирања смисаоног заплета. Ова тврдња се може појаснити тек упоређивањем са претходним стратегијама читања и то у односу на постдрамску естетику времена или димензију времена извођења. Леман (2006: 153) истиче разлику између рецепције текста током читања и извођења која је веома значајна за тумачење *Жудње*. Током читања реципијент тексту намеће сопствени ритам – он може текст читати брже, спорије, са паузама и чак се може враћати на претходне делове и покушавати да повеже реплике. Са друге стране, одређено време

Belgium and Holland. Her Edinburgh Fringe Festival debut was in 1996, a spontaneous happening through a serving hatch to an audience of one. Since leaving Holloway she has worked as a mini-cab driver, a roadie with the Manic Street Preachers and as a continuity announcer for BBC Radio World Service. She now lives in Cambridgeshire with her cat, Grotowski.” Доступно на: <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-overview.html>, приступљено 12.11.2010.

извођења са свим ритмовима, темпом, трајањем, паузама и тишинама припада „делу“ и оно диктира све претходно наведено (ибид). Оригинална намера Саре Кејн којом се Федерстонова и водила приликом постављања представе јесте испитивање ритма гласова (Сондерс 2002: 131) и стварање музичко-ритмичких конструкција. Ауторки се током писања ове драме нису тако често указивале речи којима би могла да се послужи већ ритам (Сондерс 2002: 101) те се у почетку најпре и служила музичком нотацијом путем које је касније састављала реплике (Сондерс 2009: 94). Кејнова је у чланку за *Гардијан* (1998б: 12) управо поводом премијерног извођења *Жудње* у единбуршком Траверсу дала предност извођењу и том приликом позвала публику да погледају представу пре читања драме јер је *Жудњу* сматрала пре текстом за извођење него драмом. Филис Неги не прихвата идеју о „тексту за извођење“, било да о томе говори Кејнова или истичу критичари, јер сматра да је свака драма писана за извођење те *Жудњу* види као заокрет ка чисто књижевној, никако позоришној форми (Сондерс 2002: 159). У овом случају ипак „текст за извођење“ не треба схватити дословно, као што то чини Филис Неги, већ у смислу да он поседује иманентне одлике театралности – препознатљив сценски израз. Критичари су углавном *Жудњу* и тумачили у другом контексту, па је рецимо *Тајмс* овај текст описао као драмску поему у стилу Бекета или чак камерни квартет за изгубљене гласове³⁹⁸, док је Дејвид Грег (2001: xiv) истакао да је комад у извођењу задивљујуће музикалан и да се значење не открива од реплике до реплике већ као у квартету путем омамљујуће игре гласова и тема. Кејнова са намером испитује однос драмског и поетског језика и експерименталним путем повезује драмску форму са поетском, са ритмом и музиком водећи се, можда, баш Елиотовим уверењем да је позориште идеалан медијум поезије и најнепосредније средство друштвене корисности поезије (Елиот 1975: 94). До сада описан стваралачки поступак Саре Кејн можемо назвати аудитивном имагинацијом која према Елиотовој дефиницији јесте елемент којим се обједињује растрзана структура у његовим песмама:

Оно што ја називам аудитивном имагинацијом јесте осећање за слог, за ритам, које продире веома дубоко испод свесних нивоа мисли и осећања, дајући снагу свакој речи; осећање које тоне до најпрвобитнијег и заборављеног, враћа се ка почетку и доноси натраг нешто, тражећи почетак и крај. (Бркић 1966: 102-103)

Жудња се управља и живи по сопственим аудитивним законима које је ауторка покушала да прецизира и у самом тексту.

³⁹⁸ в. исечке из критика штампаних на почетку *Сабраних драма* Саре Кејн на енглеском језику (2001).

Као што смо на детаљан начин описали у анализи драме *Разнесени*, Кејнова пре почетка сваке драме наводи нотације које се тичу изговарања текста. За *Жудњу* ауторка ставља свега две напомене и то ону најопштију којом наглашава да се интерпункцијама не служи како би формирала исказе у складу са граматичким правилима већ како би подвукла начин изговарања текста (Кејн 2001д: 154) и другу која истиче значај косе црте „/“ у маркирању реплика које се преклапају. Од графичких знакова који одређују унутрашњу организацију текста издвајамо „тачку“, „повлаку“ (–), „три тачке“ (...), „зарез“ (,), у појединим случајевима и „недостатак интерпункције“, а затим и једина ауторска упутства за извођење „тишину“ (silence), паузу (pause) и „откуцај“ (beat) које ћемо објаснити на примерима из текста.

Тачке између појединачних речи у оквиру једне те исте реплике служе за наглашавање питања и исказа који често поседују претећи, изнуђивачки или одбојан тон:

В: Веома је лепо. Хоћеш ли ми направити једно?

М: Направљено је од љуски јајета и бетона.

В: Хоћеш ли ми направити једно?

М: Бетон, фарба и љуске јајета.

В: Нисам те питао од чега је направљено, питао сам те да ли би ми направила једно.

М: Сваки пут кад поједем јаје ја забодем љуску тамо и попрскам је.

(...)

В: Хоћеш. Ли. Ми. Направити. Једно.³⁹⁹ (Кејн 2001д: 161)

Кејнова их употребљава свега неколико пута и то обично у ситуацијама у којима се одређено питање, сећање, емоција или инцидент заобилазе и избегавају од стране других лица. Речи писане великим словима се употребљавају за повишен тон, викање и изразе узвичног карактера (за које никада не ставља, рецимо, и знак узвичника), поједине речи акцентује путем курзива као у следећој реплици лица А „Зар они не *разумеју*? Ја имам *битне* ствари којима се морам позабавити“⁴⁰⁰ (ибид: 170), док за шапутање експлицитно наводи у загради и то само у једном тренутку:

С: (*шапуће док А не престане да говори.*) ово мора да престане ово мора да престане ово мора да престане ово мора да престане ово мора да престане

³⁹⁹ “**В:** It’s very nice. Will you make me one? / **М:** It’s made of egg shells and concrete. / **В:** Will you make me one? / **М:** Concrete, paint and egg shells. / **В:** I didn’t ask what it was made of, I asked if you’d make me one. / **М:** Every time I have an egg I stick the shell on there and spray it. / **В:** Will. You. Make. Me. One.” (Кејн 2001д: 161)

⁴⁰⁰ “**А:** Don’t they *understand*? I’ve got *important* things to do.” (Кејн 2001д: 170)

као провокација или прекид (Леман 2006: 92). Те несувисле реченице и неразумљиве речи јасно показују ауторкину потребу да се отргне од граница које намеће језик и да раскине са правилима конвенционалног изражавања те оне и стичу посебну музикалну каквоћу.

За значење драме и темпо њеног извођења најважније су тишине, паузе, откуцаји и знак прекида (три тачке). Селенић (1965: 132) је рецимо за авангардне трагикомедије истакао да се њихово значење не састоји у изреченоме, већ у паузама, недореченостима, асоцијацијама које изазивају одређене језичке структуре, музичка вредност употребљених речи и еуфонички квалитет. Јонескове и Пинтерове драме посебно потврђују да је реч изгубила моћ у комуницирању не зато што је изгубила смисао, вец зато што је „свет именован тим речима изгубио смисао“ (ибид: 130). Билингтон (2007: 52) у Пинтеровој биографији преноси да је тај драмски писац постао свестан важности тишине током разговора са једним од својих пријатеља из младости који је истакао да се Бетовен служио тишином као драмским средством у својим симфонијама. Режирајући Пинтерову драму *Повратак (The Homecoming)* Питер Хол уочава да Пинтерова прецизност превазилази сам језик (ибид: 37) и стога одлучује да одржи посебну пробу како би дефинисао „застоје“ између реплика. Из те пробе су произашле и следеће дефиниције које се показују значајним за проучавање многих савремених драмских текстова: тишина је најдужи прекид након које се може уочити да је стање лика измењено у односу на ситуацију која претходи тишини, пауза представља кризну ситуацију која је испуњена недореченошћу, а она најкраћа која се означава трима тачкама представља једноставно оклевање⁴⁰⁵ (ибид: 176). Џон Керд (2010: 512) у речнику о позоришним вештинама (*Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A to Z*) додаје да моменат без речи не сме бити празан већ испуњен мислима и осећањима којима ће се подупрети текст који претходи и који долази након паузе. На тај начин тишине и паузе постају семантичке категорије, средство којим се преносе аспекти текста за чије изражавање нису довољне само речи. Овај аутор такође прави разлику и по дужини трајања у односу на паузу па се тако тишином сматра нешто дужа пауза од уобичајене, а откуцајем краћа пауза од уобичајене (ибид). Откуцај (beat) јесте веома кратка пауза налик музичкој, само моменат тишине и моменат

⁴⁰⁵ “The longest break is marked *silence*: the character comes out of it in a different state to when he or she began it; the next is marked *pause*, which is a crisis point, filled with the unsaid; and the shortest is marked with three dots, which is a plain hesitation.” (Билингтон 2007: 176)

размишљања (ибид: 106). Енглеска реч може имати значење пулсације, откуцаја, одмереног низања ритмичких јединица, „метричког акцента“, темпа и временске поделе у музици⁴⁰⁶. У *Жудњи* проналазимо једну паузу која функционише као код Пинтера, као кризна ситуација током које лица покушавају да успоставе смисаону релацију са спољашњим светом који је према мишљењу лица А прецењен. Након паузе која долази после његове реплике лице С вапи за уништењем, проклиње дан свог рођења и призива помрачење, а пауза која се директно везује за ово лице може стајати за целокупну кризну ситуацију која обележава њен наратив. Тишина која се јавља у једном моменту маркира прелажење са махнитих, проблематичних ситуација на неку другу, релативно стабилнију, али опет ништа мање песимистичну тему:

С: Волим те.

М: Прекасно.

А: Готово је.

С: (Испушта безобличан врисак безнађа.)

Тишина.

А: Не знамо да смо се родили.⁴⁰⁷ (Кејн 2001д: 191)

Прелажање са једне на другу тему, са једног питања на друго се мора осетити у тону током извођења што се може приметити у оригиналној поставци.⁴⁰⁸ Откуцајима су обележени размаци између три узастопна сегмента смењивања реплика које се састоје само од речци „да“ и „не“ (в. ибид: 186) и у том случају поседују функцију задавања темпа и временских растојања. У другом примеру који је анализиран у оквиру дела који се тиче прве стратегије читања, откуцаји везују реплике лица М и В у оном тренутку када М препознаје В тако да се могу тумачити као драматични моменти застоја, неизвесности и бојазни што се да приметити и на основу недостатка интерпункције и у недовршеним исказима лица В који указују на недореченост и блокаду. Тишине, паузе и откуцаји се на плану целог текста везују за ситуације неодређености и неодлучности и омогућавају ауторки да ослободи лица било каквих предодређености чему је иницијално и тежила означавајући их само почетним словима абецете.

⁴⁰⁶ в. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/beat>; приступљено 25.11.2014.

⁴⁰⁷ “**С:** I love you. / **М:** Too late. / **А:** It’s over. / **С:** (Emits a formless cry of despair.) / *A silence.* / **А:** We don’t know we’re born.” (Кејн 2001д: 191)

⁴⁰⁸ Аудио снимак оригиналне поставке *Жудње* се налази у Британској библиотеци у Лондону.

Иако су прве три стратегије читања неопходне за темељније тумачење драмског текста, оне показују сва ограничења која рационални приступи могу имати и тиме заправо потврђују значај који сценски догађај носи у остварењу текста који снагу црпи из свега што је смештено између и околности речи и реплика. У случају *Жудње* се не може говорити о једноставном примању књижевног текста, већ о оном који подразумева свест да кичму драме чини ритам на чијем фону се једино могу уочити вишерелацијски постављени ликови и њихови сензибилитети. Збијеност речи, мисаоних кретања, стања и осећања се достиже једино кроз симултаност и густину знакова које омогућава сценски приказ. Анализа ритма која се спроводи разматрањем акцентуације дискурса и прозодијских серија, а у тексту посматрањем интерпункције и типографије превазилази план реплика и интерперсоналних односа и омогућава да се у драмском тексту/представи разматра „флуks говора и театарност тог кретања“ (Жоли 2009б: 164) који се стварају и сваким новим извођењем. Путем ритма се „монолози“ лица доводе у дијалогски однос, али и тај „дијалог“ прелази оквире сцене и тражи саговорника у аудиторијуму. Приликом четрдесетпетоминутног премијерног извођења улоге лица А, В, С и М понела су два мушкарца и две жене који су седели на столицама сучељени са публиком. Поред столица на сцени су се налазила још само два стола на којима су се налазиле чаше са водом за глумце (Естон 2010: 94) што у великој мери подсећа на остварење сиромашног позоришта Жежија Гротовског према којем је представа суштинска делатност између глумца и гледаоца. Извођење је подсећало на ток-шоу (Сирз 2001: 118), а традиционално смењивање реплика је било замењено изговарањем текста које је било усмерено ка публици која је у том случају, како наводи Естон (2010: 94), била у позицији психијатра. Како год да дефинишемо позицију публике, очигледно је да се она налази у улози активног тумача и саговорника. Такво изговарање текста се може посматрати као својеврсна „монологизација дијалога“ која одаје утисак хорског извођења, а хор који стоји за целину мноштва сценски одражава аудиторијум (Леман 2006: 129-130). Или како то Леман интерпретира на другом месту, а преноси Томаж Топоришич (2007), монолошки глас представља стапање свега у „моје сопствено ЈА које се поклапа са ЈА читаоца/гледаоца“. Сценском поставком у облику квартета је репродуковано стапање четири гласа у један (Грег 2001: xiv) у којем се уочава да је ауторка материјализовала ритам и *dis-cursus* губитка и очајања, а отвореном формом омогућила и пету стратегију читања, ону која подразумева контекст њене последње драме под називом *Психоза у 4:48*.

4.7. Психоза у 4:48: антиципација и реконструкција догађаја

Третирали су ме као лудака, злостављали су ме због најбезазленијег поступка или понашања, због онога што сам причао и мислио, иако се моје понашање није ни мало разликовало од понашања једног глумца, поете, писца, што сам ја, уосталом, и био. Зар писац није онај који, за разлику од других људи, своје идеје и фантазије конкретизује обogaћујући их маштом на интензивнији, срећнији и живљи начин, који преко речи и ритма ствара осећај реалности?

Антоен Арто, „Писмо из Родеза“

Верзију своје последње драме, коју је писала и ревидирала током дужег периода, Кејнова је предала свом агенту непосредно пре првог покушаја самоубиства (Сондерс 2002: 153).⁴⁰⁹ Како даље преноси Мел Кејн, ауторка је изразила неоубичајену и готово очајничку потребу за пажљивим читањем рукописа и детаљним коментарима што је Кејнонова и учинила, а након тога заједно са Саром Кејн посебно размотрила „проблематичне“ сегменте драме као што су број гласова, пол лица, могући односи међу лицима која говоре и двосмисленост или уопштено смисленост реплика. Осим тога да је комад звучао врло депресивно, што је Мел Кејн протумачила као последицу интензивне депресивне фазе са којом се ауторка суочавала током јесени а не као предзнак погоршања, и да је било неопходно уврстити нешто од ауторкиног смисла за хумор⁴¹⁰, од Кејнонове не сазнајемо како су изгледале њене конкретне сугестије и да ли их је Кејнова испратила већ једино да је ауторка прерадила првобитну верзију *Психозе у 4:48* и оставила је у пакету заједно са коначним верзијама њених осталих комада (Сондерс 2002: 153). Током боравка у болници Кингс Колеџ у Лондону, тачније 20. фебруара око два сата иза поноћи, Сара Кејн је искористила непажњу медицинског особља и обесила се уз помоћ пертли у купатилу болнице.⁴¹¹ У писму⁴¹² које је

⁴⁰⁹ Разговор са Мел Кејн је обавио Грејам Сондерс у студији *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes* (в. Сондерс 2002: 143-153).

⁴¹⁰ в. документарни запис о животу и раду Саре Кејн (*Blasted: The Life and Death of Sarah Kane*): <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 16.1.2015.

⁴¹¹ в. The Death of Sarah Kane, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=ueQt7ENn9fI>; приступљено 25.08.2010.

оставила свом агенту Кејнова је прецизно навела начине на које се њена прва четири комада (*Разнесени*, *Федрина љубав*, *Очишћени*, *Жудња*) могу изводити и објављивати, док је за *Психозу у 4:48* одлуку препустила Мел Кејн написавши „чини са комадом шта ти је воља али запамти једно, писање ме је убило!“.⁴¹³ Мел Кејн је у даљем садржају писма, посебно у ауторкиној жељи да се њени комаде не претворе у музејске експонате, препознала имплицитну поруку или молбу да се *Психоза* постави на сцену.⁴¹⁴ Кејновој је, као и Џејмсу Макдоналду који је такође добио текст убрзо након смрти Саре Кејн (Литл, Меклофлин 2007: 398), било потребно неко време да се усуди и прочита драму (Сондерс 2002: 153). Након разговора са члановима породице Саре Кејн и њихове сагласности Макдоналд је кренуо са детаљним припремама за постављање *Психозе* која је премијерно изведена на малој сцени Ројал Корта 23. јуна 2000. године.

Критички прикази су се бавили истим недоумицима поводом отворене форме, изостанка дидаскалија и драмских ликова које су пратиле *Жудњу* с тим што је овог пута самоубиство ауторке представљало додатну отежавајућу околност за процењивање комада. Фрагментарна, готово расута структура текста који не поседује никакве уводне нотације у вези са интерпункцијом и изговарањем текста уз чињеницу да је ауторкин живот изненада прекинут су скупа навели поједине критичаре да се питају да ли се комад уопште може сматрати довршеним (в. Тајсер 2008: 24). Таква разматрања су постала излишна након изјаве Сајмона Кејна и Мел Кејн којом је потврђено да је Сара Кејн издвојила пет драмских текстова, међу којима се налазила и *Психоза у 4:48*, које је сматрала довршеним и званичним верзијама свог свеукупног стваралаштва. Та недоумица критичара и није била од толиког значаја за процену комада колико сам предмет драме који је ауторка описала као *психотични слом и све оно што се догађа у људском уму када се изгубе границе између реалности и*

⁴¹² Поред писама које је оставила брату Сајмону Кејну и агенту Мел Кејн, написала је и неколико других за људе које Кејнова не именује у интервјуу са Деном Ребелатом – в. документарни запис о животу и раду Саре Кејн (Blasted: The Life and Death of Sarah Kane): <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 16.1.2015.

⁴¹³ “Do with it what you will, just remember, writing it killed me!” доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 16.1.2015.

⁴¹⁴ Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary>; приступљено 16.1.2015.

различитих облика уобразиље⁴¹⁵. Самоубиство је протумачено као кулминација постепеног разграђивања форме, уметничке и животне, а садржај је допринео да се између *Психозе у 4:48* и ауторкиног живота повуче нераскидива веза која је претила да се одрази и на тумачење и ревалоризацију и њених претходних комада. Од тог тренутка се посвећује већа пажња чињеници да у свакој од њених драма постоји један лик који покушава или успева да изврши самоубиство (Сондерс 2002: 110) – у *Разнесенима* је то Војник, у *Федриној љубави* Федра, у *Очишћенима* Робин премда и други ликови попут Ијана и Хиполита испољавају песимизам и цинизам и делају на начине који се сматрају аутодеструктивним – па се раније препознатим темама, попут љубави и наде, самоубиство додаје као још једна свепожимајућа тема ауторкиног стваралаштва. Пошто у *Разнесенима* и *Федриној љубави* постоји веза са спољашњим светом, друштвеним околностима на које ауторка алудира било путем окружења или тема, трагични исходи ликова су углавном и разматрани у оквиру ширег друштвено-историјског контекста. Са друге стране, заокрет ка отвореној и поетској форми и непрофилисаним лицима условили су да се „приватна иконографија“ која се уочава у последња два комада сведе искључиво на ауторкину интимну позицију, а да се при томе занемаре скоро све опције које указују на критички приступ друштвеној стварности. Дobar део тумачења *Психозе у 4:48* која су настајала у првих неколико година након објављивања и извођења комада показују потребу интерпретатора да се ослоне на биографске појединости ауторке или да у недостатку истих објашњење за њену личност и стваралаштво потраже у самом комаду. Чињеница да је Сара Кејн патила од депресије, а да је *Психоза* њен последњи комад су у великој мери запечатали статус комада као суицидну поруку и сврстали га у поље „страдалничке уметности“ (Victim Art).

Након премијерне изведбе *Психозе у 4:48* већина критичара је стала уз становиште да последњи комад представља опраштајну (самоубилачку) поруку (в. Сингер 2004: 160) називајући драму „екстремно болном и очигледно личном студијом очаја“⁴¹⁶, „продуженом“⁴¹⁷ и најсофистициранијом самоубилачком поруком⁴¹⁸ (Тајсер

⁴¹⁵ “It’s about a psychotic breakdown. And what happens to a person’s mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappear.” Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane> ; приступљено 10. 07. 2010.

⁴¹⁶ “[A]n acutely painful, manifestly personal study of despair” – написала Кејт Басет у критичком приказу за *Дејли Телеграф* (в. Дидрих 2013: 396).

⁴¹⁷ “[A]n extended suicide note” – написао Мајкл Ковини за *Дејли Мејл* (в. Дидрих 2013: 396).

2008: 24-25) и ауторкиним најотворенијим аутобиографским делом⁴¹⁹ (Дидрих 2013: 374-375). Мајкл Билингтон (2000) сматра да *Психоза у 4:48* ставља критичаре у тешку позицију због немогућности проналажења критеријума за вредновање таквог дела па ће се у складу са тим и запитати на који начин се може приписати естетска вредност седамдесетпетоминутној самоубилачкој поруци.⁴²⁰ Као што можемо видети, критички приступи који драму разматрају у облику такве поруке редукују је једино на унутарњи израз психичког бола, а занемарују повезаност тог централног мотива са другим конститутивним елементима драме који управо омогућавају шире или универзалније аспекте значења. Сајмон Кејн је у септембру 1999. године, када су кренула нагађања о предмету ауторкине последње драме која је требало да се изведе у Ројал Корту, истакао да је тачно да драма говори о самоубиству и стога је разумљиво да ће појединци драму и тумачити као прикривену самоубилачку поруку.⁴²¹ Чланови породице и блиски сарадници Саре Кејн (Мел Кејн, редитељи, драмски писци, глумци, и други) су ипак истицали да драма поседује и уметничке квалитете и многе друге аспекте осим аутобиографских те су и инсистирали на томе да се њен рад, посебно последња драма, сагледа независно од њеног живота (в. Сингер 2004: 160). Из тих сукобљених позиција су израсла и тумачења која привилегују аутобиографске елементе у *Психози* и она друга која својим приступима покушавају да истакну драмске, позоришне и перформативне одлике текста (в. Дидрих 2013: 375).⁴²² Сондерс (2002: 110) истиче да

⁴¹⁸ "It is the fanciest suicide note any of us are ever likely to read" – написао Аластер Маколи за *Фајненшил Тајмс* (В. Тајсер 2008: 25). „Софистицирано“ се у случају Маколијевог приказа односи на драмски текст као самоубилачку поруку, али не на драмски текст уопштено.

⁴¹⁹ "Kane's most nakedly autobiographical work" – написала Сузана Клеп за *Обзервер* (в. Дидрих 2013: 396).

⁴²⁰ М. Billington, "How do you judge a 75-minute suicide note?", in: *The Guardian* (London, June 30, 2000). Доступно на: <http://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>; приступљено 29. 01. 2009.

⁴²¹ "When speculation about it first began, in September 1999, Simon Kane - Sarah's brother and executor of her estate - pointed out that 4.48 Psychosis is 'about suicidal despair, so it is understandable that some people will interpret the play as a thinly veiled suicide note'. But, he said, 'this simplistic view does both the play and my sister's motivation for writing it an injustice'." Sarah Kane by Aleks Sierz: <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html>; приступљено 10.02.2009.

⁴²² Антје Дидрих (2013: 395) у напомени на крају рада издваја ауторе у чијим радовима се јасно уочава једно од два становишта: биографско третирање грађе *Психозе* се може пронаћи у студији Кристофера Инеза из 2002. године (Modern British Drama: The Twentieth Century), у научним радовима Елен Каплан из 2005. године ("The Cage Is My Mind: Object and Image in Depicting Mental Illness on

оба приступа поседују ограничења: ако се *Психоза* посматра искључиво као дело које говори о самоубиству тиме се драма и њено значење могу знатно осиромашити, док други приступи који покушавају да занемаре значај самоубиства могу наметнути комаду естетику која се коси са ауторским интенцијама што би значило да се и овом драмом поново покреће питање односа садржаја и форме које је било подједнако проблематично и за процењивање *Разнесених*.

Кејнова је у свакој драми истраживала могућности сједињавања драмске форме и садржаја и *Психоза* у том смислу не представља изузетак, што је уосталом ауторка и нагласила у разговору са Деном Ребелатом током предавања одржаног на Ројал Холовеју.⁴²³ Иако том приликом није желела детаљно да објашњава форму *Психозе*, након завршеног предавања је ипак на Ребелатову молбу нацртала један дијаграм, као што је учинила и за *Разнесене* и *Очишћене*. Причу/садржај је ауторка представила у виду кружнице, а заплет (начин причања приче) је нацртала независно од кружнице и то у облику испрекиданих и насумично набацаних цртица.⁴²⁴ Црте означавају низ неповезаних атомских фрагмената који треба да представе доживљај сопства у делићима које је у потпуности огољено и незаштићено пред светом.⁴²⁵ За реконструисање ауторских интенција неопходно је размотрити и функцију интертекстуалних релација које су се одразиле на склоп садржаја и форме. Данијел Еванс, глумац који је учествовао у извођењу *Очишћених* и *Психозе* у 4:48, у интервјуу са Грејамом Сондерсом открива да су током припремања представе морали да се упознају са свим књигама које је Кејнова читала док је писала *Психозу* као што су

Stage”) и Најцела Ворда из 2010. године (“The Death of the Author”), док су научни радови Дејвида Барнета (“When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre texts”) из 2008, Елисон Кембел (“Experiencing Kane: An Affective Analysis of Sarah Kane’s ‘Experiential’ Theatre in Performance”) из 2005. године и Алисије Тајсер (“‘Victim. Perpetrator. Bystander’: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis”) из 2008. године сконцентрисани на постдрамске, експерименталне и искуствене одлике *Психозе*.

⁴²³ “[I’m trying] To carry on with making the form and content one”. Доступно на: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane> ; приступљено 10. 07. 2010.

⁴²⁴ Цртеж и објашњење (“The circle is the story and, to the right, entirely separate from it, is the plot”) су доступни на <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/>; приступљено 16.01.2015.

⁴²⁵ “[The plot is] a series of disconnected atomic fragments. The analogy was with the self, experienced in bits, unprotected by any coherent sense of whole personality, opened fatally to the world.” Доступно на <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/>; приступљено 16.01.2015. Из објашњења није сасвим јасно да ли је у питању Ребелатово тумачење цртежа или тумачење које му је понудила Кејнова.

Сребрна столица (*The Silver Chair*) К. С. Луиса (C. S. Lewis), Кампијев *Mum o Сизифу*, *Стаклено звоно* (*The Bell Jar*) Силвије Плат и *Ум самоубице* (*The Suicidal Mind*) Едвина Шнајдмана (Edwin Shneidman)⁴²⁶, док у Гетеов роман *Јади младог Вертера*⁴²⁷ нису залазили (в. Сондерс 2002: 178).⁴²⁸ Џејмс Макдоналд, редитељ премијерне поставке, је истакао и значај Артоове позоришне теорије за постављање *Психозе* јер је Сара Кејн у једном од разговора напоменула да се вратила Артоовој теорији током писања драме (Сондерс 2002: 123). Иако се у многим студијама повлаче паралеле између искуственог театра Саре Кејн и Артоове концепције суровог позоришта, ауторка је у разговору са Нилсом Табертом у фебруару 1998. године истакла да је тек од недавно почела са ишчитавањем Артоових списа. Кејнова том приликом ипак не говори толико о одликама или значају артоовског позоришта, већ о личности Антонена Артоа и његовом доживљају света, друштва, културе и психијатријских пракси и институција. Његово писање Кејнова препознаје, насупрот увреженим мишљењима, као одраз душевног здравља и као врло реалистично виђење друштвених догађања (Сондерс 2009: 87). Идентично становиште проналазимо и у студији Дејвида Купера, једног од зачетника алтернативних обрачуна са доминантним и ирационалним психијатријским системом:

Он [Арто] је више значајног казао о лудилу него сви уџбеници психијатрије. Неприлика је била у томе што је Арто видио истину и сувише говорио о њој, па се

⁴²⁶ Како се Кејнова током писања драме ослањала и на бројне друге студије и стручну литературу о самоубиству и начинима дијагностиковања менталних болести у анализи ћемо се углавном служити научним радом Антеј Дидрих (2013) и поглављем из студије Ијана Марша (2010) у којима се темељно обрађује однос *Психозе* и психијатријског дискурса кроз везе са различитим студијама о самоубиству.

⁴²⁷ Сајмон Хетенстоун у чланку за *Гардијан* ("A Sad Hurrah", 1. јул 2000. године) наводи да је Кејнова требало да напише драму базирану на Гетеовом роману за једну лондонску позоришну трупу (The Actors Touring Company), али да су Сајмон Кејн и Мел Кејн након ауторкине смрти избегавали да говоре о вези између романа *Јади младог Вертера* и *Психозе* јер нису желели да Кејнова у очима јавности постане савремена верзија Вертера. Доступно на: <http://www.theguardian.com/books/2000/jul/01/stage1>; приступљено 28.10.2009. Чланак је објављен из два дела. Први део доступан на: <http://www.theguardian.com/books/2000/jul/01/stage>; приступљено 28.10.2009. Мел Кејн, заправо, тврди да је Кејнова већ одмакла са писањем *Психозе* када је стигла понуда за адаптацију Гетеовог романа тако да иако се оба дела тичу самоубиства, роман није имао утицаја на *Психозу* (в. Сондерсов разговор са Нилс Табертом у: Сондерс 2002: 142).

⁴²⁸ Од Сајмона Кејна су добили списак наслова међу којима су се углавном налазиле студије о самоубиству као и раније поменут роман *Прозак нација* (ибид: 179).

морао лијечити. Можда није сувише апсурдно ако кажемо да људи често управо када постају *здрави* улазе у душевну болницу. (Купер 1980: 46)

У ком смислу се онда може описати сличност између искуственог театра Саре Кејн и суровог позоришта Антонена Артоа? Одговор можемо пронаћи, као што ће показати анализа, у оном артоовском тренутку магијске идентификације када постајемо свесни да смо ми ти који смо говорили, а којим се истиче благотворно дејство суровог позоришта. Позориште је као и куга сурово, једна криза која се разрешава смрћу или исцељењем, тврди Арто (1992: 55). Овде није реч о опозицији болест/здравље, већ је нагласак на разарању које „скида маску, разоткрива лаж, поквареност, лицемерност“ (ибид: 56) и открива заједницама њихову мрачну снагу.

Текст *Психозе у 4:48* је на графичком плану путем црта (-----) издељен на двадесет и четири дела. У тим деловима се могу препознати разноврсна стања, прилике и ситуације које су изражене различитим језичким средствима почев од гласова, речи, тона па све до облика и ритма реченица, а посебно наглашене формалним и графичким распоређивањем низова. Делови варирају по дужини/обиму и стилу – у једном случају део је сачињен само од скраћенице, док за остале можемо рећи да се смењују између наратива у првом лицу, дијалогски постављених ситуација и поезије у стилу Е. Е. Камингза и сигналистичких експеримената. Мишко Шуваковић (2002: 199) у *Психози* препознаје две материјалне структуре текста: фрагментарну структурираност на нивоу синтагматског грађења текста и тополошку структурираност на свакој страници текста, док Бојан Ђорђевић (2002: 205) сматра да топографска структура одаје утисак као да текст носи главну улогу и поседује сопствени мизансцен. Када се свему томе дода да драма садржи идиосинкратичне кованице, вишезначне термине, а са друге стране не поседује назначено лице или лица и писана је на енглеском језику који не поседује граматичку категорију рода што онемогућава идентификовање традиционално драмског лика (лика као покретача радње, ослонца фабуле и гаранта мимезиса) можемо видети да Кејнова у последњем комаду у потпуности пребацује тежиште са текста као готовог производа на процес. Међутим, у случају овог комада реч „процес“ не означава само приступ којим се комад изнова ствара и интерпретира током читања или извођења, већ процес који формално одражава садржај који се тиче растакања сопства и разлагања конвенција, норматива и класификација.

Психоза почиње веома дугом тишином иза које стоји прва реплика означена повлаком:

(*Веома дуга тишина.*)

- Али ви имате пријатеље.

(Дуга тишина.)

Имате пуно пријатеља.

Шта је то што нудите својим пријатељима када вам пружају толику подршку?

(Дуга тишина.)

Шта је то што нудите својим пријатељима када вам пружају толику подршку?

(Дуга тишина.)

Шта им нудите?

(Тишина.)

– ———⁴²⁹ (Кејн 2001ђ: 205)

Овако изгледа први, веома кратак фрагмент на основу којег ћемо дати неке смернице за тумачење драме. Пре свега, повлака у тексту је ту да се означи лице које говори у чему се препознаје утицај Кримпове драме *Насртају на њен живот*. Иако се према садржају исказа може лако уочити да је у питању једно те исто лице које говори ипак је неопходно нагласити да једна повлака увек означава реплику која је додељена *једном* лицу јер се у даљем тексту управо на основу тих повлака формално издвајају дијалози, као на пример у следећој сцени:

- Имате ли неки план?
- Узећу превелику дозу лекова, пресећи ћу вене а онда се обесити.
- Све то заједно?⁴³⁰ (Кејн 2001ђ: 210)

Испрекидане линије поседују функцију интерпункцијског знака којим се означава заокруженост једне мисли или једног мисаоног процеса, колико год они у појединим случајевима били апстрактни, што би значило да се драма састоји из двадесет и четири нелинеарних „мисли“ које имају таква својства да се о њима може говорити у контексту епизода, сцена или чак и сценарија као у Кримповој драми. Дуга тишина и везник „али“ откривају да драма почиње у сред некаквог неодређеног разговора или монолога: не знамо и не можемо са сигурношћу утврдити на кога се односи, ко говори

⁴²⁹ “(A very long silence.) / – But you have friends. / (A long silence.) / You have a lot of friends. / What do you offer your friends to make them so supportive? / (A long silence.) / What do you offer your friends to make them so supportive? / (A long silence.) / What do you offer? / (Silence.)” (Кејн 2001ђ: 205) (превод ауторке дисертације)

⁴³⁰ “– Have you made any plans? / – Take an overdose, slash my wrists then hang myself. / – All those things together?” (Кејн 2001ђ: 210) (превод ауторке дисертације)

и где и када се збива. Управо у тој неизвесности се текст отвара ка откривању егзистенцијалне позиције из које се говори, а која омогућава кичму драмског текста. Као што се да видети из цитираног одломка, личну заменицу *you* смо превели тако да означимо друго лице множине или учтив начин обраћања одређеном лицу, а не друго лице једнине „ти“. Дакле, „ви“ може указивати на то да се једно лице обраћа групи људи или једном другом лицу. За тумачење овог фрагмента и утврђивање егзистенцијалне позиције неопходно је да зађемо дубље у текст, скоро до самог караја драме где можемо видети да се исти фрагмент понавља и то у оквиру опширније комуникације на основу које сазнајемо да наведене речи припадају психијатру/доктору:

– Видели сте ме у најгорем издању.

– Да.

– Ја не знам ништа о вама.

– Не.

– Али ми се допадате.

– И ви се мени допадате.

(Тишина.)

– Ви сте моја последња нада.

(Дуга тишина.)

– Вама није потребан пријатељ, потребан вам је доктор.

(Дуга тишина.)

– Много грешите.

(Веома дуга тишина.)

– **Али ви имате пријатеље.**

(Дуга тишина.)

Имате пуно пријатеља.

Шта је то што нудите својим пријатељима када вам пружају толику подршку?

(Дуга тишина.)

Шта је то што нудите својим пријатељима када вам пружају толику подршку?

(Дуга тишина.)

Шта им нудите?

(Тишина.)

Ми имамо професионални однос. Мислим да имамо добар однос. Али професионалан.

(Тишина.)

Осећам ваш бол, али не могу преузети одговорност за ваш живот.

(Тишина.)⁴³¹ (Keјн 2001ђ: 236-237)

Кључне речи попут „пријатеља“, „подршке“ и „професионалног односа“ потврђују ауторкину преокупацију различитим облицима веза, односа и пријатељстава. У докторовом монологу (други цитиран одломак) можемо препознати оптужујући тон и конфронтирајући став чиме се потврђују ауторитет „испитивача“ и хијерархијски однос између пацијента и доктора. Како се део који смо овом приликом истакли у оквиру дужег разговора јавља на почетку када још увек нисмо упознати са садржајем на основу којег можемо закључити да ће велики део драме бити посвећен „пси“ (‘psy’)⁴³² дикурсу, како га обележава Ијан Марш (2010: 197) приликом анализирања драме, уводни фрагмент можемо посматрати у нешто другачијем светлу, као сценски *ad spectatores*. Ако монолог узмемо као вид директног обраћања публици онда се тим пре намеће питање ко говори – да ли је то психијатар који се открива при крају драме или сам пацијент? Проблем перспективе је у драми уско повезан са питањем аутономије ума који јесте „предмет ових сметених фрагмената“⁴³³ (Keјн 2001ђ: 210). Различити гласови који се називају у нелинеарној структури драме се могу посматрати као више репрезентација једног ума (подвојено сопство) или као више гласова који припадају различитим особама. У другом случају ти гласови се могу тумачити као нешто што се збива и премоштава у уму једног лица које говори, као облик унутрашњег сукоба који настаје интернализацијом презирућих ауторитета у унутрашње структуре и најједноставније као „догађај“ између више различитих лица.⁴³⁴ Уводни монолог се у

⁴³¹ “– You’ve seen the worst of me. / – Yes. / – I know nothing of you. / – No. / – But I like you. / – I like you. / (*Silence.*) / – You’re my last hope. / (*A long silence.*) / – You don’t need a friend you need a doctor. / (*A long silence.*) / – You are so wrong. / (*A very long silence.*) / – But you have friends. / (*A long silence.*) / You have a lot of friends. / What do you offer your friends to make them so supportive? / (*A long silence.*) / What do you offer your friends to make them so supportive? / (*A long silence.*) / What do you offer? / (*Silence.*) / We have a professional relationship. I think we have a good relationship. But it’s professional. / (*Silence.*) / I feel your pain but I cannot hold your life in my hands.” (Keјн 2001ђ: 236-237) (превод ауторке дисертације)

⁴³² “‘Psy’ discourse – односи се на скраћени облик енглеских речи *psychiatric and psychological discourse*, у преводу психијатријски и психолошки дискурси па отуда и на српском језику скраћени облик „пси“ дискурс.

⁴³³ “And my mind is the subject of these bewildered fragments.” (Keјн 2001ђ: 210)

⁴³⁴ Сценски прикази варирају у зависности од тога да ли је акценат у тумачењу стављен на збивања у оквиру једног ума или на збивања између особа. У првом случају се у центар збивања обично смешта једна фигура, глумац или глумица, која треба да изнесе све варијације у гласовима и поступцима који се уочавају у драмском тексту, док у другом случају сви гласови добијају своју материјализацију

сценским приказима ове драме врло често и додељује централној фигури или централном гласу који се уочава у тексту, а који је постављен насупрот објективном гласу институције. Први контекст тог централног гласа је Други који се у једном тренутку открива као пријатељ, у другом као љубавник, па чак и сопство самог лица, а најчешће као доктор па се на основу тога у тексту проналазе и различити облици међуличног деловања обележених са „ви“/„ти“ и „ја“. Оно што одређује Другог и као пријатеља, љубавника, доктора, сопство, јесте одсуство, губитак поверења и одбијање (Кејн 2001ђ: 210, 214, 215) на основу чега лице себе најчешће дефинише као особу која је саздана да буде усамљена и да воли оно што је одсутно (ибид: 219).⁴³⁵ Емоционалне реакције и јака афективна стања централног лица расветљавају релацију између тог бића и животних околности или света. Стога исечак каснијег разговора узет као уводни монолог који почиње везником „али“ са једне стране одређује позицију централног лица као напуштеног, усамљеног и одбаченог и те емоције се истичу понављањем реторичких питања омеђених дугим тишинама у којима је акценат на речима „нудити“ и „подршка“, а са друге стране скреће пажњу на централни проблем драме и упућује отворен захтев да се о том проблему размисли што публику увлачи у саму срж приче која се онда подједнако тиче и нас самих (читалаца/гледалаца) колико и лица које говори.

Упоредивањем садржаја делова/сценарија драме се лако уочава да је највећи део посвећен односу субјекта и институције, пацијента и доктора и болести и здравља.

путем улога које се додељују различитим глумцима и које на тај начин приказују уочене односе са централним лицем.

⁴³⁵ Едвин Шнајдман за предмет своје књиге *Аутопсија једног самоубилачког ума (Autopsy of a Suicidal Mind)* узима случај једног тридесет трогодишњака по имену Артур који је извршио самоубиство. Анализа случаја је спроведена кроз интервјуе са члановима Артурове породице, са његовим пријатељима, партнерима, докторима који су омогућили увид у медицинске белешке и опроштајно писмо које је такође објављено у књизи. Шнајдман се у једном делу посебно бави процењивањем Артурових фактора ризика и фактора спаса од самоубиства. У ризике убраја Артурову дугорочну преокупацију самоубиством и покушајима самоубиства, неконтролисани психолошки бол и убеђење да је живот само фрустрација (Шнајдман 2004: 155-156). У факторе спаса Шнајдман (ибид: 156) управо убраја значајне друге (особе од значаја за Артура), два квалификована психијатра од којих му је један годинама био доступан, Артурове компетенције и несумњив успех у каријери. Међутим, Артур је често истицао да се осећа изоловано, иако је имао јако пуно пријатеља па Шнајдман тек успут, у загради, поставља питање колико пријатеља се иначе сматра довољним. Образложење које наводи Шнајдман ће бити значајно за касније тумачење драме.

Трећи сценарио⁴³⁶ по реду је састављен од низа исказа који у већини случајева почињу личном заменицом „ја“. На први поглед се целокупан део може свести на исповедни облик наратива што делом и јесте јер показује најдубља и врло лична осећања самог лица, али начин на који лице изводи прецизне закључке показује да је у питању бележење клиничких пракси и терапијских процедура. Неки искази су дословно преузети из упитника који се најчешће користи за дијагностиковање депресије под називом Беков индикатор депресије⁴³⁷ (Дидрих 2013: 382). Упитник се састоји из двадесет и једне групе од по четири тврдњи које се тичу поремећаја расположења, губитка наде, осећаја одбачености, недостатка уживања, осећаја кривице и кажњавања, самомржње и самоосуђивања, склоности ка самоубиству, плачљивости и раздражљивости, поремећаја у односу са другим људима, неодлучности, негативне слике о сопству, неспособности за рад, поремећаја сна, умора, недостатка апетита, губитка тежине и либида, и хипохондрије.⁴³⁸ Ступањ депресивног стања или непостојање таквог стања код особе се утврђује сабирањем бодова који су додељени свакој тврдњи почев од нуле до броја три. Оваква врста анализе се заснива на претпоставци да постоји некакво изоловано стање које се након спроведеног испитивања може означити као „депресија“, а затим и на посматрању и степеновању „психолошких“ и „соматских“ симптома као саставних делова тог стања (Марш 2010: 198). Пацијенту се налаже да приступи унутарњим садржајима, да изврши што објективнију самопроцену и да обележи одговор који најбоље описује његово стање. Од понуђених тврдњи лице у драми издваја оне које указују на присуство осећања туге, немогућности плакања, кривице, заслуженог кажњавања, досаде, незадовољства, и жеље за самоубиством, затим на губитак интересовања за друге људе, способности одлучивања и либида као и оне које показују свеукупан доживљај безнадежности и безвредности како сопства тако и будућности (Кејн 2001ђ: 206-207). Облици у којима се искази који описују наведена стања јављају у драми показују да су у питању

⁴³⁶ Пошто анализа драме не прати постојећи редослед делова, већ се води тематском повезаношћу одлучили смо да сваком делу након прекида припишемо редни број и на тај начин додатно прецизирамо место датог садржаја у драми.

⁴³⁷ Beck Depression Inventory (BDI) – упитник је осмислио амерички психијатар Арон Т. Бек (Aaron T. Beck), творац когнитивне терапије.

⁴³⁸ Доступно на:
<http://mhinnovation.net/sites/default/files/downloads/innovation/research/BDI%20with%20interpretation.pdf>;
приступљено 24.10.214.

дословно преузете тврдње из упитника којима се у већини случајева приписује највиши број бодова. Други искази попут не могу да једем, спавам, мислим, пишем, волим (ибид) представљају нешто слободнију адаптацију тврдњи из упитника које би опет на скали бодовања указивале на екстремно стање депресије. Овим не покушавамо да понудимо психобиографско тумачење драме, већ да могућу дијагнозу расветлимо као полазиште за критику клиничких пракси што и јесте предмет даљег садржаја драме. Лице на овај начин даје клиничку слику сопства и то ону која се заснива на посматрању унутарњих структура као *транспарентних, акултуралних и непобитних појмова* што је аналогно утврђивању симптома соматских обољења (Марш 2010: 198). Резултати упитника се онда могу посматрати као јасан показатељ да је лице управо у овом делу драме обележено као неадекватно и ментално оболело и стога постављено у оквиру поремећаја који омогућавају надгледање и лечење. Упитник представља средство потврђивања психијатријског ауторитета и истина о менталном животу (ибид: 194), а у тим датостима се проналази клица читавог ланца манипулација, насилних и формативних пракси јер сазнања која се пласирају пацијенту могу произвести „ефекат петље“⁴³⁹. Као и Шекнерова петља којом је објаснио начине на које друштвена драма утиче на формирање естетске драме и обрнуто, психијатријском петљом се показује да једно поље, резултати испитивања, дефинишу друго поље, статус пацијента, након чега пацијент почиње да се поистовећује са описом и категоризацијом и да себе препознаје, разумева и дефинише у оквиру тих категорија (ибид: 195). Међутим, субјект може у једном тренутку или истовремено да буде конституисан режимима знања и да те режиме подрива или да им се опире (ибид: 193). Први случај је у драми најочигледније присутан у већ описаном трећем сценарију, док се за остатак комада може рећи да углавном одражава субверзију, индетерминизам и одбијање поретка психијатријског и савког другог дискурса што се уочава на плану и садржаја и форме. Зачетак субеврзије је приметан и у трећем сценарију јер лице покушава да одступи од строгих класификација наметнутих тврдњама упитника тако што преображава/ремети њихову форму или садржај, уводи другачије језичке конструкције и говори о паралишућем страху од лекова као и о неспособности да савлада осећање усамљености, страха и гађења (Кејн 2001г: 207). У тим исказима се препознаје потреба да лице истакне или потврди своју индивидуалност (Дидрих 2013: 383), да се постави и третира као биће, а не као објект анализе. Између исказа који се тичу решености да се изврши самоубиство

⁴³⁹ енг. ‘looping effect’

јавља се и један усамљени вапај жеље за даљим животом и то контрадикторно стање се уочава као драмски сукоб и у наредним сценама које приказују визите, терапије и разговоре између пацијента и доктора.

Сви доктори су представљени као безличан ауторитет и обележени као др Овај, др Онај и др Какобеше⁴⁴⁰ (Кејн 2008д: 192), а у другом тренутку су описани и као

[з]агончени доктори, разумни доктори, чудни доктори, доктори за које бисте помислили да су пацијенти да вам није предочено другачије, сви питају иста питања, стављају ми речи у уста, нуде хемијске лекове за урођени бол (...).⁴⁴¹ (ибид: 193)

Пацијент себе доживљава као објекат посматрања и процењивања који блене са ужасом у свет и пита се зашто га сви гледају са скривеним знањем о његовом болном сраму (Кејн 2001ђ: 209). Скривено знање је у бити оно што стоји између пацијента и доктора, а не односи се на дијагнозу већ на могућност потврђивања емоција и потреба другог или ти могућност препознавања другог као бића. Лице је суочено са групом безизражајних лица (ибид) која бележе спољне манифестације болести и не прелазе границе отуђених медицинских бележака којима се ограђују од било какве могућности да додирну страх, очај, неуспех или панику особе наспрам себе. Али тај исти ауторитет не схвата да управо таквим поступком додирује оно место „које још увек јеца, рану која се отвара као леш и испушта срам и јад“ (ибид). Међу тим безличним ауторитетима који су се смењивали ипак је постојао један који се усудио да добровољно дотакне пацијента, да га погледа у очи и да се смеје његовом црном хумору (ибид). Једино је том ауторитету пацијент веровао, али се и његов приступ на крају испоставио као лажан, прикривен и заштићен медицинским забелешкама као што је то уосталом случај и са другим смртним страшљивцима (ибид: 210). Лице у драми одбија да живи у свету таквог лицемерја (ибид) који под утицајем злоћудног духа моралне већине одбацује и отуђује све оне са суморном причом о разуму заточеном у туђем лешу (ибид: 214).

Од трећег описаног сценарија почиње искуствено путовање пацијента кроз фазе које ће са становишта ауторитета бити тумачене као приближавање тачки разума или тачки објективне стварности док ми као читаоци или гледаоци видимо да је разум само

⁴⁴⁰ “Dr This and Dt That and Dr Whatsit” (Кејн 2001ђ: 209)

⁴⁴¹ “Inscrutable doctors, sensible doctors, way-out doctors, doctor’s you’d think were (...) patients if you weren’t shown proof otherwise, ask the same questions, put words in my mouth, offer chemical cures for congenital anguish (...).” (Кејн 2001ђ: 209)

замаскирано насиље путем којег се лице постепено брише, губи, нестаје. Шести сценарио је тишинама издељен на делове у којима се види бунтовнички дух пацијента и његова способност подривања ауторитета:

- Имате ли неки план?
- Узећу превелику дозу лекова, пресећи ћу вене а онда се обесити.
- Све то заједно?
- Тако се једино не би могло протумачити као позив у помоћ.
(Тишина.)
- Не би вам успело.
- Наравно да би успело.
- Не би. Приспавало би вам се од превелике дозе лекова и не бисте имали довољно енергије да пресечете вене.
(Тишина.)
- Стајала бих на столици са омчом око врата.
(Тишина.)
- Шта мислите, да сте сами да ли бисте били у стању да наудите себи?⁴⁴² (Кејн 2001ђ: 210-211)

Последња тишина указује на кризни моменат у расуђивању доктора и ограниченост медицинских сазнања и објективних приступа којима покушава да призове пацијента свести или реалности. Исти поступак се уочава и у даљем разговору:

- (...) Осећам се као да имам осамдесет година. Уморна сам од живота и мој ум жели да умре.
- То је метафора, није стварност.
- То је поређење.
- То није стварност.
- То није метафора, то је поређење, а и да јесте, оно што дефинише метафору јесте то да је стварна.⁴⁴³ (Кејн 2001ђ: 211)

⁴⁴² “ – Have you made any plans? / – Take an overdose, slash my wrists then hang myself. / – All those things together? / – It couldn’t possibly be misconstrued as a cry for help. / (*Silence.*) / – It wouldn’t work. / – Of course it would. / – It wouldn’t work. You’d start to feel sleepy from the overdose and wouldn’t have the energy to cut your wrists. / (*Silence.*) / – I’d be standing on a chair with a noose around my neck. / (*Silence.*) / – If you were alone do you think you might harm yourself?” (Кејн 2001ђ: 210-211) (превод ауторке дисертације)

⁴⁴³ “(...) I feel like I’m eighty years old. I’m tired of life and my mind wants to die. / – That’s a metaphor, not reality. / – It’s a simile. / – That’s not reality. / – It’s not a metaphor, it’s a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it’s real.” (Кејн 2001ђ: 211) (превод ауторке дисертације)

Сукоб између пацијента и психијатра настаје из потребе да се утврди ко дефинише реалност или пре коме се даје предност у дефинисању реалности (Марш 2010: 204). За анализу овог сегмента Ијан Марш се позива на Фукоову тврдњу да се предусловом излечења сматра прихватање реалности доктора и институције (ибид). Из дијалога се може видети како психијатријско позивање на стварност заправо представља заобилажење емоционалне стварности пацијента. Пацијент покушава путем поређења да стави до знања како се осећа. Заједничка особина „предмета“ који се пореди и оног са којим се пореди јесте умор, презасићеност, слабост, наиме сва стања која пацијент покушава да конкретизује психијатру. Психијатар, са друге стране, поређење покушава да преформулише у метафору која се као стилска фигура такође заснива на некој заједничкој особини с тим што се код метафоре *не јавља* „предмет“ који се пореди већ се на њега упућује путем другог предмета. Психијатријски дискурс упућује на стварност/реалност која је повезана са *предоченим* смислом и значењем, а заобилази Реално пацијента, то јест егзистенцијалну рупу која показује да нешто негде не функционише. Након низа неуспелих покушаја комуникације пацијент је принуђен да понуди нешто прецизније тумачење свог стања:

- Да ли презирете све несрећне људе или само мене посебно?
- Не презирем вас. Нисте ви криви. Ви сте болесни.
- Не бих се сложила.
- Не?
- Не. Ја сам депресивна. Депресија је љутња. Депресија је оно што сте урадили, ко је био присутан и кога кривите.⁴⁴⁴ (Кејн 2001ђ: 212)

Пацијент наводи доктора да преиспита етикету која му се приписује и да размотри шта та етикета значи и за означитеља и за означеног, а затим и да његовој „болести“ приђе са становишта нарушених међусобних односа на микро-социјалном плану. Сличну ситуацију проналазимо и у десетом сценарију који је фокусиран на чин пацијентовог самоозлеђивања:

- То је био чин незрелости и тражења пажње. Да ли сте осетили олакшање?
- Не.
- (...)

⁴⁴⁴ “– Do you despise all unhappy people or is it me specifically? / – I don’t despise you. It’s not your fault. You’re ill. / – I don’t think so. / – No? / – No. I’m depressed. Depression is anger. It’s what you did, who was there and who you’re blaming.” (Кејн 2001ђ: 212) (превод ауторке дисертације)

- Не разумем зашто сте то учинили.
- Онда питајте.
- Да ли је то смањило тензију?
(...)
- (...) Не знам где сте то прочитали, али од тога тензија не попушта.
(Тишина.)
Зашто ме не питате *зашто*?
Зашто сам посекла руку?
- Да ли бисте хтели да ми кажете?
- Да.
- Онда ми кажите.
- ПИТАЈТЕ.
МЕ.
ЗАШТО.⁴⁴⁵ (Keјн 2001ђ: 216-217)

Доктор одмах износи сопствено тумачење и етикетира самоповређивање као незрео чин занемарујући разлоге и пацијентову интерпретацију догађаја. Са фазе у трећем сценарију током које пацијент само размишља о *могућности* самоповређивања, у десетом сценарију видимо да се мисли полако претварају у дело. Дванаести сценарио се може посматрати као климакс самог лечења, а и драме, након чега следи постепен пад или кретање ка трагичном исходу:

- Молим вас. Не искључујте мој ум тим покушајима да ме исправите. Слушајте и разумите, а када осетите презир, не изражавајте га, бар не вербално, бар не мени.
(...)
- Не. Нисте ви криви.
- Нисте ви криви, само то слушам, нисте ви криви, то је болест, нисте ви криви, знам да нисам ја крива. Толико пута сте ми то поновили да почињем да мислим да *јесте* моја кривица.
- *Нисте* ви криви.
- ЗНАМ.
- Али ви то допуштате.
(...)
- Нема тог лека на свету који може животу дати смисао.

⁴⁴⁵ “– That’s a very immature, attention seeking thing to do. Did it give you relief? / – No. / (...) / – I don’t understand why you did that. / – Then ask. / – Did it relieve the tension? / (...) / – (...) I don’t know where you read that, but it does not relieve the tension. (*Silence.*) Why don’t you ask me why? Why did I cut my arm? / – Would you like to tell me? / – Yes. / – Then tell me. / – ASK. ME. WHY.” (Keјн 2001ђ: 216-217)

(...)

Нећу бити у стању да мислим. Нећу бити у стању да радим.

- Ништа неће толико стати на пут вашем раду као самоубиство.

(...)

- Добро, хајде да то обавимо, хајде да пређемо на лекове, хајде да урадимо хемијску лоботомију, хајде да угасимо више функције мог мозга и можда ћу онда бити мало способнија за живот.

Хајде да то обавимо.⁴⁴⁶ (Кејн 2001ђ: 220-221)

Клиничка пракса у овом примеру показује да категорије слушања, схватања и тумачења манифестационих структура у чијој дубини се налази психички смисао заправо и нису њена јача страна. Пацијенту се, као што и сам примећује, скоро истовремено упућују парадоксалне поруке – он се не може окривити за болест, али је одговоран што допушта да болест преузме контролу (Марш 2010: 207). Пут ка тражењу смисла и могућност лечења разговором се у потпуности затварају спровођењем психофармаколошке терапије уопштено, а посебно примењивањем неодговарајућих лекова. Тринаести сценарио у слободној форми симулира потпуну расејаност и нејасност које настају под утицајем лекова и граниче се са непријатним, неприхватљивим, неинспиративним, непродорним⁴⁴⁷ (ибид: 221), са неважним, неуљудним, нерелигиозним, непокајничким⁴⁴⁸ (ибид) или са неразумним, несводљивим, неискупивим и непрепознатљивим⁴⁴⁹ (ибид: 222) што свеукупно изазива осећај утапања у мору логике и монструозног стања одузетости (ибид: 223). Уместо тачке или пре уместо узвичника на крају низа наведених стања стоји констатација „и даље болесна“ (ибид). Четрнаеста сцена почиње са навођењем симптома – „не једе, не спава, не говори, губитак либида, очајна, жели да умре – и дијагнозе – патолошка туга

⁴⁴⁶ “– Please. Don't switch off my mind by attempting to straighten me out. Listen and understand, and when you feel contempt don't express it, at least not verbally, at least not to me. / (...) / – No. It's not your fault. / – It's not your fault, that's all I ever hear, it's not your fault, it's an illness, it's not your fault, I know it's not my fault. You've told me that so often I'm beginning to think it *is* my fault. / – It's *not* your fault. / – I KNOW. / – But you allow it. / (...) / – There's not a drug on earth can make life meaningful. (...)– I won't be able to think. I won't be able to work. / – Nothing will interfere with your work like suicide. / (...)Okay, let's do it, let's do the drugs, let's do the chemical lobotomy, let's shut down the higher functions of my brain and perhaps I'll be a bit more fucking capable of living. Let's do it.” (Кејн 2001ђ: 220-221) (превод ауторке дисертације)

⁴⁴⁷ “unpleasant / unacceptable / uninspiring / impenetrable” (Кејн 2001ђ: 221)

⁴⁴⁸ “irrelevant / irreverent / irreligious / unrepentant” (Кејн 2001ђ: 221)

⁴⁴⁹ “irrational / irreducible / irredeemable / unrecognizable” (Кејн 2001ђ: 222)

– након чега се набрајају нежељена дејства различитих психофармаколошких терапија. Набројани лекови указују на примену спектра различитих трицикличних антидепресива, селективних инхибитора преузимања серотонина⁴⁵⁰ (сертралин, циталопрам, флуоксетин (Прозак), сероксат), инхибитора преузимања серотонина инорадреналина⁴⁵¹ (Венлафаксин), хипнотика (Зопиклон) и антипсихотика (Мелерил, Торазин) (Дидрих 2013: 383-384; в. Сингер 2004: 162). Након примене Сертралина стање пацијента се погоршава уз повећање анксиозности и самоубилачких мисли, Лофепрамин (трициклични антидепресив) изазива краткотрајан губитак памћења, други лекови су такође укинута због вртоглавица, тремора, делузија, инсомније, губитка или повећања апетита, главобоље, хипохондричних стања, док након употребе антипсихотика пацијент постаје кооперативан и мирнији (Кејн 2001ђ: 223-224). „Ритам лудила“ (ибид: 227) наступа тек по завршетку психофармаколошких терапија и њихових штетних и нежељених учинака. У деветнаестој сцени се тај ритам постиже наизменичним понављањем речи у читавим низовима попут „блесни трепери сеци гори заврни обриши сеци“⁴⁵² (Кејн 2008д: 214) и „плутај трепери блесни удри заврни притисни блесни притисни“⁴⁵³ (ибид). Као што се може видети из цитираног текста на енглеском језику у фусноти Кејнова се служи алитерацијом како би изазвала емоционалну напрегнутост и психолошке реакције путем звучних елемената речи којима обележава ефекте насилних пракси, а опсесивно понављање истих речи је аналогно поступцима нормализације и присиљавања са којима се пацијент суочава. Свака група од по четири низа се завршава по једном констатацијом⁴⁵⁴ које указују на то да се насилне праксе могу окончати једино личним поразом и болом који воде ка душевном здрављу. Како бисмо протумачили шта се подразумева под тим будућим стањем душевног здравља морамо узети у обзир један део наслова драме и то онај који је прецизиран сатом и минутом. Први наговештај значаја мисли које се роје у касним ноћним или раним јутарњим сатима проналазимо већ у другом сценарију:

⁴⁵⁰ selective serotonin reuptake inhibitors, SSRI

⁴⁵¹ serotonin-norepinephrine reuptake inhibitors, SNRI

⁴⁵² “flash flicker slash burn wring press dab slash” (Кејн 2001ђ: 231)

⁴⁵³ “float flicker flash punch wring press flash press” (Кејн 2001ђ: 231)

⁴⁵⁴ „то никада неће проћи (...) Ништа није занавек (...) Жртва. Насилник. Посматрач. (...) јутро доноси пораз (...) диван бол који каже ја постојим (...) душевно здравији живот сутра (Кејн 2001ђ: 231-232). “it will never pass / (...) / Nothing's forever / (...) / Victim. Perpetrator. Bystander. / (...) / the morning brings defeat / (...) / beautiful pain / that says I exist / (...) / and a saner life tomorrow” (Кејн 2001ђ: 231-232)

Била је то ноћ у којој ми се све открило.

Како уопште могу да говорим након тога?⁴⁵⁵ (Кејн 2001ђ: 205)

То је ноћ када су сви до последњег (гласови?) били присутни (ибид: 206), моменат епифаније и бистрине уочи вечне ноћи (ибид). Четири сата и четрдесет и осам минута сумира сва контрадикторна стања са којима се лице суочава: у трећој сцени представља моменат када наилази очајање (ибид: 207), у седмој је то тренутак када више неће говорити (ибид: 213), у осамнаестој је то тренутак када разум походи (ибид: 229), а у двадесет и првој тренутак када ће лице спавати (ибид: 233). Једино се у осамнаестој сцени тај моменат описује нешто детаљније:

– У 4:48

када разум походи

један сат и дванаест минута сам нормалног ума.

Када прође поново ћу бити изгубљена,

фрагментисана лутка, гротескна луда.

Сада када сам овде могу видети себе

али када сам зачарана подлим привидима среће,

поганом магијом те машинерије обмане,

ја не могу да дотакнем своје суштинско биће.

(...)

Упамти светлост и веруј у светлост.⁴⁵⁶ (Кејн 2001ђ: 229)

Значење описа ауторка сугерише зачудним преокретањем равни збивања на „тада“ и „сада“, а онда и путем алузије на дело које ће у потпуности расветлити улогу тог преокретања. Лице констатује да је 4:48 тренутак истине и разума када се не осећа распарчано и гротескно, док је током остатка дана зачарано привидима среће и обмане. Одломак је инспирисан или чак у великој мери заснован на лику витеза из Луисовог романа за децу под називом *Сребрна столица*. Роман прати пустоловине дечака и

⁴⁵⁵ “I had a night in which everything was revealed to me. / How can I speak again?” (Кејн 2001ђ: 205)

⁴⁵⁶ “ – At 4.48 / when sanity visits / for one hour and twelve minutes I am in my right mind. / When it has passed I shall be gone again, / a fragmented puppet, a grotesque fool. / Now I am here I can see myself / but when I am charmed by vile delusions of happiness, / the foul magic of this engine of sorcery, / I cannot touch my essential self. / (...) / Remember the light and believe the light.” (Кејн 2001ђ: 229) (превод ауторке дисертације)

девојчице, Јустаса и Џил, који у потрази за принцом Рилијаном од Нарније доспевају на територију Краљице подземног света где упознају витеза који сваке ноћи пати од једночасовног напада беса (Дидрих 2013: 386). Дечак и девојчица присуствују једном нападу током којег витез тврди да је једино у том сату нормалног ума и моли их да му поверују и ослободе га окова столице и вештице која влада његовим умом остатком дана (ибид). Јустас и Џил препознају један од знакова које им је поверио лав Аслан са јасном инструкцијом „запамтите знаке и верујте у знаке“, ослобађају витеза окова, он уништава сребрну столицу и открива им се као принц Рилијан. Сребрна столица и њени окови су заправо средство које суздржавају принца да у тренутку разума и свести открије свој прави идентитет. Вештица затиче принца и двоје деце и покушава да их зачара тврдећи да не постоји Нарнија⁴⁵⁷ нити било какав горњи свет, па ни небо ни сунце, и да већ сутра сви заједно могу отпочети виспренији дан (ибид). Реч „светлост“ у *Психози* стоји уместо Аслановог „знака“ који упућује на кључ разоткривања правог идентитета витеза. Откривањем интертекстуалне релације и средишње приче *Сребрне столице* у потпуности се расветљава да психијатрија има исту функцију за драмско лице као и окови сребрне столице за витеза – она је машинерија обмане која онемогућава лицу да постане свесно сопства, доктор је Краљица подземног света (ибид) која преокреће места лудила и разума и предвиђа разборитију сутрашњицу, а 4:48 је час изван психијатријске надлежности.

Доктор у наставку разговора уверава пацијента да ће се његово стање поправити (Кејн 2001г: 230), а у двадесетом сценарију се прилажу резултати још једног тестирања⁴⁵⁸ којим се то може и потврдити. За разлику од хаотично и „неправилно“ распоређених бројева у четвртном сценарију који показују тренутне сметње у когнитивним способностима пацијента јер није у стању да адекватно спроведе серијско одузимање „100 минус 7“ (Дидрих 2013: 383), у двадесетом сценарију проналазимо тачан и праволинијски постављен низ резултата добијених операцијом одузимања. На формалном плану текста делови са бројевима одражавају стања дезорганизације, пометње, или склада, указују на оклевања, прекиде и понављања, а током извођења могу послужити и за задавање такта читавој кореографији. Резултати тестирања

⁴⁵⁷ Ијан у *Разнесенима* (Кејн 2001а: 55) у последњим тренуцима свог живота потиरे веру у Бога и Нарнију, а тиме и било какву могућност постојања светлије будућности.

⁴⁵⁸ Један део Мини ментал теста (Mini-Mental State Examination, MMSE) чини серијско одузимање „100 минус 7“ (Serial Sevens) у којем је број сто постављен као почетни умањеник, број седам као умањилац, а сваки добијени резултат се поставља као нов умањеник.

показују задовољавајући ниво когнитивних способности који се узима као једно од мерила опоравка, али егзистенцијална празнина је и даље присутна:

У 4:48

ја ћу спавати.

Дошла сам код тебе с надом да ћу се излечити.

Ти си мој доктор, мој спасилац, мој свемоћни судија, мој свештеник, мој бог, хирург моје душе.

А ја сам твој преобраћеник у душевно здравље.⁴⁵⁹ (Кејн 2001ђ: 233)

Лице постаје резултат пракси преобраћања, исправљања путем којих се може увести у нормирано поље друштвеног здравља или, како је то Кејнова описала, субјекту се мора укинути један део ума да би функционисао јер би у супротном био хронично здрав у друштву које је хронично болесно (Сондерс 2009: 87). Део који је лицу укинут или ускраћен јесте животна потреба (vital need) да оно буде вољено:

Могу да испуним свој простор

своје време

али ништа не може да попуни ову празнину у мом срцу

Ту животну потребу за коју бих умрла⁴⁶⁰ (Кејн 2001ђ: 219)

и

Не знам за грех

ово је болест стицања величине

ова животна потреба за коју бих умрла

да будем вољена⁴⁶¹ (Кејн 2001ђ: 243)

Концепт животне потребе је Кејнова преузела из књиге *Ум самоубице* у којој Шнајдман износи тврдњу да је самоубиство у западном свету у великој већини

⁴⁵⁹ “At 4.48 / I shall sleep / I came to you hoping to be healed. / You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul. / And I am your proselyte to sanity.” (Кејн 2001ђ: 233) (превод ауторке дисертације)

⁴⁶⁰ “I can fill my space / fill my time / but nothing can fill this void in my heart / The vital need for which I would die” (Кејн 2001ђ: 219) (превод ауторке дисертације)

⁴⁶¹ “I know no sin / this is the sickness of becoming great / the vital need for which I would die / to be loved” (Кејн 2001ђ: 243) (превод ауторке дисертације)

случајева узроковано психолошким болом, а тај бол је изазван осујећеним психолошким потребама (Дидрих 2013: 379). У истој књизи Шнајдман износи скраћену верзију теорије о основним психолошким потребама коју је формулисао амерички психолог Хенри Мари (Henry Murray). Листу тих потреба проналазимо у двадесет и другом сценарију у виду инфинитивних конструкција којима се означава шта је све неопходно једном лицу: остварити циљеве и амбиције, превазићи препреке, повећати самопоштовање, бранити себе и свој психолошки простор, добијати пажњу, избегавати бол и срам, стицати љубав жељеног Другог (Кејн 2011ђ: 234-235) су само неке које наводимо. Шнајдман је све потребе разврстао у пет група и показао да самоубиство може бити узроковано осујећењем само једне групе, на пример оне која се тиче љубави, прихватања и припадања (Дидрих 2013: 380), а у комаду су набројане потребе из свих пет група (ибид: 381). Колико год да је испуњење психолошких потреба значајно за субјекта, за процењивање интерперсоналних односа или друштва у целини, ипак се чини да оваква листа поставља превисоке захтеве и што је још битније у први план истиче неадекватност одређених стања изазваних рецимо неуспехом, тугом, срамом или понижењем. Из тог разлога се може посматрати и као прескриптивна листа или водич за успешан живот којим се непрестано намеће потреба да се нешто пошто-пото испуни. Ијан Марш (2010: 199) истиче да књиге попут Шнајдманове имају великог утицаја на дефинисање тога шта је особа и колико могу бити од помоћи за превазилажење одређених животних тешкоћа, толико могу извршити и негативан утицај уколико особа процени да не може у потпуности остварити све те потребе. Потреба се тако може претворити у нужност која измиче, а субјект из тог разлога почиње непрестано да се самоодређује у односу на оно што му недостаје (ибид: 200).

Потреба лица да пронађе разумевање и подршку у оном који пред њом или њим стоји као доктор, судија, бог као и потреба да се посматра као равноправан члан друштва и комуникације су у случају лечења управо потребе од животне важности које су пацијенту у претпоследњем сценарију, као што смо раније описали, ускраћене. Психијатар одбија да успостави уравнотежен однос и истиче значај заузимања објективног ауторитета наспрам понуђеном пријатељству и пацијенту намеће додатан терет поновном употребом парадоксалних порука:

Биће с вама све у реду. Јаки сте. Знам да ће све бити у реду јер ми се допадате, а не могу да вам се допадају они људи који се не допадају сами себи. Особе за које страхујем су оне које ми се не допадају јер оне толико мрзе себе да не дозвољавају ни

другима да их заволе. Али ви ми се допадате. Недостајаћете ми. И знам да ће са вама бити све у реду.⁴⁶² (Кејн 2001ђ: 237)

Разговор показује да је психијатријско лечењеведено крају, да је пацијент реаговао на одређене лекове, уверио доктора да увиђа објективну стварност и на тестирањима постигао задовољавајуће резултате. Психијатријско лечење се заснивало на регулисању хемијских дисбаланса у мозгу и на мерењу и проматрању менталних процеса (памћења, перцепције, позорности, способности решавања проблема), а у најмањој мери се тичало обрађивања психичког бола и потреба пацијента. Из ког разлога се пацијент онда одлучује да увери доктора да се њихова виђења објективне стварности поклапају иако нам сегменти у којима лице ступа у дијалог са самим собом показују другачије? Пацијент је очигледно заробљен у процепу између друштва и институције или у мрежи „насиља“ од којег у једном тренутку спас тражи у институцији, а онда кад се суочи са њеним насилним праксама он покушава да се врати „објективној“ стварности из које је побегао. Антонен Арто у својим писмима из луднице у неколико наврата бележи те унутрашње сукобе. У писму од 23. јуна 1943. године Арто упућује следећу очајничку молбу свом доктору Фердијеру:

Затражићу вам једну велику услугу и једну велику олакшицу. То је да (...) прекинете одмах са применом електрошокова које мој организам очигледно не подноси и који су видан узрок мога садашњег искривљења кичме. [Д]ејства демонских сила су престала и верујем да се више никада неће ни повратити, али остао ми је неподношљив осећај прелома у кичми (...) упозоравам да су ми леђа и јетра од прекјуче сломљени и да је организму потребан предах да се обнови. [К]ако нема никакве опасности у домаји бића и пошто су опсесије нестале – а очигледно је да нису ни биле од неког значаја – мислим да нећете имати ништа против (...). (Арто 2002: 15)

Шта су електрошокови у овом или хемијска лоботомија у драми него институционална регулација и дерегулација друштвеног бола, застрашивање субјекта да уопште и помисли на суочавање са „демонским“ силама. У другом писму упућеном истом доктору неколико месеци касније (9. фебруара 1944) видимо Артоа како са сажаљењем проматра своје биће које копни:

⁴⁶² “You'll be all right. You're strong. I know you'll be okay because I like you and you can't like someone who doesn't like themselves. The people I fear for are the ones I don't like because they hate themselves so much they won't let anyone else like them either. But I do like you. I'll miss you. And I know you'll be ok.” (Кејн 2001ђ: 237) (превод ауторке дисертације)

Када је човек тако дуго затворен, на крају почне замишљати да спољни свет и не постоји. И то све оставља трагове на свести. Она, на крају, изгуби осећање конкретног, објективног, што ће рећи истинитог, и постоји осећање да се несмотрено задржава на лажним сликама и на лажним утисцима. И временом, да у њих верује. Ова лажна убеђења у нама су само прекомерно увеличање и оштећење истинитих осећања и утисака који су узели несразмерну вредност, јер се свест на њима претерано задржала. (Арто 2002: 19)

Институцију доживљава као паралелну стварност, али то није она иста паралелна стварност суровог позоришта за коју се залаже Арто како би се друштво прочистило негативних својстава већ њен негатив, изложен зраку светлости, третиран хемикалијама и фиксиран у одговарајућу форму. Лажна слика, лажна убеђења, одговарајућа форма су синоними за психијатријску објективну стварност која се очигледно разликује од Артоовог виђења објективне, истините стварности. Болесници су „анатема, изгнаници разума“ (Кејн 2001ђ: 229) и њихов једини спас постаје то да се пригрле лажи хроничног лудила разумних (ибид), да се закрпе егзистенцијалне рупе и потребе (без зацељења!) и да се пацијент отпреми као (привремено) оспособљен. Психијатар у драми на социјалном нивоу мотивише пацијента да воли себе, а на психолошком показује да је делимично свестан да пацијентова ранија осећања самомржње и жеље за самоуништењем и даље представљају претњу. Према Шнајдмановом мишљењу, сврха сваке психотерапије је смањивање пацијентовог бола (Шнајдман 2004: 160), а да би се то остварило психијатар мора стећи разумевање „менталног крајолика“ пацијента (Дидрих 2013: 381). Ако појединац мора да смањи и заустави осећања бола како би наставио да живи, психијатар се мора свесно фокусирати на психолошки бол (psychache), на обрађивање извора тог бола, његово смањивање и постепено рedefинисање (Шнајдман 2004: 160) што се не може рећи и за психијатра у претпоследњој сцени те он и није у стању да пацијенту предочи да постоје и друге опције осим оне живот или смрт.

Последњи сценарио драме говори у прилог томе да се самоубиство, као што тврди Ијан Марш (2010: 193), може посматрати као последица конституисања патолошког и суицидалног идентитета и као отпор психијатријској моћи путем које се субјект потчињава и конституише као паталоски и суицидални. Након лечења лице је подгојено, подупрто и изгурано (Кејн 2001ђ: 238), али никада није схватило шта је то што не би требало да осећа (ибид: 239). Себе види као низ неуспелих покушаја лечења који је са очајањем гурају у самоубиство:

Каква сам ја?

дете негације

из једне собе за мучење у другу

гнусан низ грешака без прекида

пад на сваком кораку мог пута⁴⁶³ (Кејн 2001ђ: 239).

Затим се отвара капак, улази оштра светлост и почиње слом (ибид: 240). Самоубиство ће извршити уз помоћ сто лофепрамина, четрдесет и пет зопиклона, двадесет и пет темазепама и двадесет мелерила, заправо лековима којима су јој током лечења гасили више функције мозга (ибид: 241).⁴⁶⁴ Коначни пораз лица је уједно и потреба да га потврде, посведоче, виде и воле (ибид: 243). Текст се постепено разређује на „трагове текстуалности у процесу конструисања онога што ће изгледати као израз бола“ (Вујановић 2002: 191). У белинама текста, а можемо рећи и у тим тишинама, се *антиципира, покреће и индексира дослован чин* бола и насиља и управо из тог разлога Ана Вујановић (2002: 196) *Психозу* види као текст-перформанс, као текст коме је дословно враћена реализација перформатива.

Материјална структура текста и на синтагматском и на тополошком нивоу представља деструкцију „могућности за претпостављени индивидуум“ (Шуваковић 2002: 201). Сам почетак драме бележи један моменат ума који се може посматрати у облику халуцинације као типичног феномена психотичне епизоде (Еванс 2006: 78), као предосећање надолазећих потреса или као одбацивање традиционално западњачког схватања *транспарентног и аутономног сопства* (Марш 2010: 2009):

сабрана свест пребива у замраченој сали за банкете у близини таванице ума чији под се помера попут десет хиљада бубашваба када сноп светла продре унутра док се све

⁴⁶³ “What am I like? / the child of negation / out of one torture chamber into another / a vile succession of errors without remission / every step of the way I've fallen” (Кејн 2001ђ: 239) (превод ауторке дисертације)

⁴⁶⁴ Лице у драми открива како ће извршити самоубиство јер не жели да му/јој секу тело како би открили узрок смрти. Идентичну ситуацију проналазимо у опраштајном писму Артура, младића који је извршио самоубиство, а које је објављено у Шнајдмановој књизи *Аутопсија једног самоубилачког ума: „БЕЗ АУТОПСИЈЕ. Оставите моје тело на миру.“* (Шнајдман 2004: 166), а одмах након тога наводи да је то учинио уз помоћ измрвљених таблета оксиконтинина. Међутим, Шнајдман у фусноти наводи читаву листу лекова који су Артуру преписивани током година, а посебно непосредно пред самоубиство (као што су ефексор, прозак, бупропион, ескалит, селекса – ако се упореде генерички називи лекова може се видети да је у питању иста терапија о којој лице у драми говори). Иако Артур не наводи све лекове, већ их Шнајдман набраја у фусноти, из даљег писма где спомиње литијум (ескалит) можемо закључити да је за самоубиство искористио све што му је до тада преписивано.

мисли уједињују у трену сагласја које тело више не одбија и бубашвабе творе истину коју нико не изговара⁴⁶⁵ (Кејн 2008д: 189).

У једанаестој сцени се лице ужасава губитка оне коју никада није дотакло и коју никада неће срести (Кејн 2001ђ: 218), а у последњој сцени се испоставља да се губитак односи на само сопство: Себе саму никада нисам срела чије лице је залепљено на дно мог ума⁴⁶⁶ (Кејн 2001ђ: 245). Флуидна позиција сопства условљава и позиције љубавника и психијатра и замагљивање граница тих позиција чиме се ствара и свеукупан утисак да су целовитост и кохерентност сопства и Другог недостижни. У трећој сцени љубавник је „он“ за чијим бесвесним стањем жуди централно лице, већ у наредној сцени то може бити психијатар који ју је добровољно дотакао и кога је волела (ибид: 210), да би се до краја драме претворио у „особу која не постоји“ (ибид. 215). Суочено са неподношљивим болом, лице себе на почетку драме описује и као хермафродита⁴⁶⁷, на крају као евнуха, а стање изазвано екстремним психичким болом доживљава и као утапање у дисфорији (ибид: 213). Термин дисфорија се превасходно употребљава за описивање стања анксиозности, депресије и свеопштег незадовољства, а од недавно се употребљава и термин родна дисфорија за означавање посебног клиничког феномена (раније познатог као поремећај родног идентитета) који се односи на осећај родног несклада или на осећај заробљености у „неодговарајућем“ телу⁴⁶⁸. Из

⁴⁶⁵ “a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters” (Кејн 2001ђ: 205)

⁴⁶⁶ “It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind” (Кејн 2001ђ: 245)

⁴⁶⁷ Како би се изрекло поверење које је лице некада имало у то *своје* вишеструко (амбигвитетно) стање, ауторка твори повратну заменицу *hermsel* (Кејн 2001ђ: 205) комбиновањем делова повратних заменица за мушки (*himself*) и женски (*herself*) род.

⁴⁶⁸ Термин „родна дисфорија“ је укључен у пето издање *Дијагностичког и статистичког приручника за менталне поремећаје (DSM-5)* који је Америчка асоцијација психијатара објавила 2013. године. У питању су измењени дијагностички критеријуми који су се раније тицали поремећаја родног идентитета (Gender Identity Disorder, GID):

<http://www.dsm5.org/documents/gender%20dysphoria%20fact%20sheet.pdf>; приступљено 20.4.2014. Родни идентитет је у новом приручнику дефинисан као категорија друштвеног идентитета и односи се на то да се индивидуа идентификује као мушко, женско, а понекад, и као нешто треће, а термин родна дисфорија се односи на афективно/когнитивно незадовољство са родним идентитетом који му се приписује рођењем – в. Gender Dysphoria <https://books.google.rs/books?id=->

контекста седмог сценарија где се јавља, термин дисфорија се очигледно користи у првом наведеном значењу, али је и друго значење такође од важности како би се показало да ауторка преиспитује читав сплет различитих норматива и последице њиховог апсорбовања и интегрисања (в. Павићевић 2009: 17-23). Форма текста и природа енглеског језика Кејновој омогућавају да централно, па и остала лица, постави као родно неутралне како би се задржала могућност да се замисле различита тела, различита искуства која не морају обавезно бити подељена на сферу „женскости“ или „мушкости“ на чему се управо развија велики број могућности сценског постављања *Психозе*. Драма се врло често тумачи у контексту теорија рода или пре можемо рећи постаје повод за разматрање родних перспектива и регулативних норми пола. Међутим, саму теорију можемо употребити и као скицу за преиспитивање образаца који се примењују у виду искључне матрице на пољу друштва и уметности са којима се ауторка обрачунавала у свакој драми. Под искључном матрицом Џудит Батлер (2001: 31-33) подразумева конструисан систем правила и вредности који је попримио карактер нужности и без којег се функционисање друштвене заједнице сматра незамисливим (ибид: 31-33). Категорија пола се тако сматра нормативном јер представља саставни део регулативних пракси које производе тела и управљају њима. Утврђивање полне разлике се заснива на уоченим материјалним разликама које се обликују дискурзивним праксама, а принудним понављањем тих пракси се конструишу родне разлике. Из тога следи да род не представља својство субјекта, већ пре одређено друштвено нормирано понашање које субјект *усваја* у циљу афирмисања. Под утицајем хетеросексуалне хегемоније род се конституише као мушки *или* женски што за собом повлачи и одређене критеријуме за процењивање „мушкости“ или „женскости“, а тиме се укидају могућности да се друга/другачија тела замисле. Свако одступање од те схеме се сматра подручјем одбачености, искључености, деградираности у оквирима друштвености (ибид: 15). То подручје Батлер дефинише као место ненастањивости или саму границу која описује подручје субјекта – одбачене зоне унутар друштвености, које је искључила психоанализа, субјекат доживљава као сталну претњу, па се тако

[JivBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Diagnostic+and+Statistical+Manual+of+Mental+Disorders+%28DSM5%C2%AE%29&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwjXh92jr7jJAhVCECwKHNY15DwIQ6AEIKjAB#v=onepage&q=dysphoria&f=false](http://jivBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Diagnostic+and+Statistical+Manual+of+Mental+Disorders+%28DSM5%C2%AE%29&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwjXh92jr7jJAhVCECwKHNY15DwIQ6AEIKjAB#v=onepage&q=dysphoria&f=false); приступљено 20.12.2014. – тачније у који се уводи након рођења, а у односу на одређени пол.

поље одбачености не може поново конституисати у субјекту а да не запрети психотичним распадом (ибид: 15-16). Искључна матрица јесте перформативни чин, то јест норма која се остварује континуираном праксом цитирања. Из тог разлога перформативни чин никада није коначан, довршен већ се мора схватити као процес у коме кључну улогу носи репетитивност, а свака дискурзивна пракса се може одредити као однос моћи и продуктивних присила које производе различита телесна бића, а закон који се тиме конституише не може се сматрати ефикасним уколико није успоставио подређеност субјекта регулативи (ибид: 13-14). Само схватање рода као нечега што се конструише претпоставља и могућност да се морају узети у обзир и *сви* начини конструисања рода што омогућава редефинисање регулативне схеме унутар ње саме. *Психоза у 4:48* се према таквим критеријумима може сматрати незамисливом драмом, оном која дерегулише правила конструисања текста кроз ликове, радњу, форму и дијалог. Лик је могућ једино као неименован, поништен/умножен, андрогин и субјект кастрираних мисли (Кејн 2001ђ: 242) како би се кроз „дијалогизам“ дала аутономија сваком гласу.

Психоза у 4:48 омогућава увид у други свет који је потиснут у подручје забрањеног и ирационалног из сасвим једноставног разлога – јер је окарактерисан као различит, па се драма тако може и тумачити у смислу побуне субјекта против регулативних схема са којима се ауторка суочавала на професионалном и личном плану. Већи део наратива се може описати као једна скоро заборављена алтернатива која се шездесетих и седамдесетих година у име маргинализованих ентитета супротставила тотализујућој функцији институције што унутар што поред ње саме.⁴⁶⁹ У једној таквој институцији су се сретале и још увек се срећу беживотна тела, омамљена и прикована за кревет, виде се односи подређен–надређен којима се уништава однос ја–ти, обесхрабрују се патња, немир, унезвереност па и смех, негирају се доживљаји и поништава се сексуалност што медикаментима што полно раздвојеним одељењима (Млађеновић 1987: 10). Први знаци супротстављања таквом третирању

⁴⁶⁹ Процеси редефинисања традиционалног психијатријског приступа се током шездесетих година најпре развијају у Италији, Француској, Енглеској и Холандији оснивањем алтернативних места за лечење поред и изван институција попут терапијских заједница (комуна) и прихватилишта за деликвенте, пацијенте, малолетнике, злостављане жене, а као организован изазов и противтежа традиционалном психијатријском приступу којим се појединац анализира изоловано и статично, права Мрежа алтернатива се развија 1975. окупљањем Феликса Гатарија, Дејвида Купера, Мони Елкајм и Франка Базалје (ибид: 13).

јављају се управо у књижевности педесетих и шездесетих година (битници, *Лет изнад кукавичјег гнезда*), у социолошким студијама (Ервин Гофман, „О карактеристикима тоталних институција“), у борби Франца Фанона против психијатријског и политичког империјализма, па и у оквиру саме психијатрије и то 1959. године са књигом *Подељено ја* Роналда Д. Ленга (в. ибид: 11), а затим и 1961. године када Томас Сас објављује *Менталну болест као мит* и тиме лудило уводи у домен политичког третирајући га средством које служи за управљање „неприлагођених“. Роналд Д. Ленг, енглески психијатар, развија своју антипсихијатријску комуно у Кингсли Холу 1965. године како би премостио јаз у односима моћи између доктора и пацијента који су условљени чињеницом да доктор, за разлику од пацијента, поседује кључ, решење проблема⁴⁷⁰. Ленг позива на радикално преиспитивање дотадашњих психијатријских приступа како би се отворила могућност успостављања дијалога међу различитостима, а његов приступ Лепа Млађеновић (1978: 80) сумира на следећи начин:

Да бисмо га [човека] упознали морамо знати како она или он сам себе доживљава, како саму себе види, шта о самој себи мисли: биће-за-себе; како доживљава себе у свету других, шта она мисли како је други виде: биће-за-друге.

Ленг је, уместо уобичајеног начина конструкције болести и слушања пацијента током којих се највећа пажња посвећује лоцирању поремећаја у мишљењу (Купер 1987: 40) увео начин слушања пацијента којим се предност даје његовој интерпретацији догађаја, а не докторској (в. Ленг 2010: 82). Садржај *Психозе у 4:48* показује да лечење не узима у обзир оно што Купер назива *унутрашњом херменутиком*, пацијентов сопствени систем тумачења, већ да се лечењем намеће *спољашња херменеутика* или психијатријска шематизација. Једино се пажљивим слушањем пацијента и његовог тумачења може открити путања којом пацијент улази у психијатријску институцију илити разлог због којег доспева у такву ситуацију (ибид: 43). Предмет Куперове студије *Психијатрија и антипсихијатрија* је један, како каже (1980: 8), облик социјалне инвалидације, то јест стварање инвалида-пацијента. Пошто тај појам поседује двојако значење и ствара се колико психијатријским, толико и свим другим облицима друштвених пракси, инвалид-пацијент је битан за критику различитих норматива. У контексту психијатријског дискурса, инвалидација значи постепено прилагођавање инертном пасивном идентитету пацијента (ибид) што би значило да је његова улога да слуша, следи, прихвата и усваја правила медицинског знања, а не и да

⁴⁷⁰ в. документарни филм о Ленгу из 1972. године под називом *Asylum*.

активно учествује у сопственом процесу лечења. На основу другог значења можемо видети да је пацијент заправо предиспониран за такву улогу путем свих систематских правила и пракси које су за њега много раније установили његова породица и други. За потребе испитивања Купер (ибид: 14) изводи следећу нулту хипотезу:

шизофренија је микросоцијална⁴⁷¹ кризна ситуација у којој су други сасвим оповргли дјеловања и искуство одређене особе и то због неких разумљивих културних и микрокултурних (обично обитељских) разлога. Она сама изабрана је и идентифицирана као на одређени начин болесна, а тада јој је (развијеним али у великој мјери произвољним процесом етикетирања) потврђен идентитет шизофреног болесника од стране медицинских и квази-медицинских агената.

Дакле, први ступањ је оповргавање одређеног делања и искуства на основу којих се особа идентификује као болесна, а након тога се праксама цитирања и уводи у такву улогу. Из тог разлога Купер (ибид: 33) одлучује да се усредсреди на тумачење вербалног и невербалног комуницирања унутар породице шизофрених болесника у којима и проналази чудне облике поларитета разум/лудило, живот/смрт који се намећу чак и најбезначајнијим разликама у мишљењу. Ленг и Естерсон су показали да облик комуникације путем којег се ставља до знања да интегритет породице и њених чланова зависе од одређених, ригидних правила индивидуу ставља у *прогресивно неодрживу ситуацију* јер она мора изабрати или то да се потчини мишљењу које се намеће чиме се укида индивидуална слобода или да напусти такву заједницу што неизоставно намеће терет кривице (ибид). Одговор на такву неодрживу ситуацију индивидуа може пронаћи у шизо-бекству, наиме она једино може напустити породицу тако што ће приступити душевној болници. Уколико се доживљаји и схватања особе косе са нормама примарног окружења она ризикује да буде проглашена ирационалном. Та ирационалност уствари може представљати анти-логику или против-насиље (ибид: 37), а појам лудила у том случају добија најближе одређење у следећем:

У случају јаке манипулације доживљајем (...) оно аутентично, неинтериоризовано у људском бићу, спасава се лудилом. Лудило се с тога може посматрати као последњи отпор бића тоталном постварењу. (...) Непризнати доживљај (не-моралан, не-нормалан, без-уман) тек у лудилу има своју легитимност, да би баш тада био проглашен за болест, дисквалификован и уништен психијатријом. (Млађеновић 1987: 26)

⁴⁷¹ Термин микро-социјалан односи се на ограничену групу особа у интеракцији лицем у лице – особе које гледају једна у другу (Купер 1980: 14).

У институцији особа проналази скоро идентичну социјалну структуру као и у породици (Купер 1980: 33) – међуљудске игре и односе који по својим нејасним правилима личе на оне из породице чиме се одржава ланац манипулисања доживљајима и интеракцијама. Купер (ибид: 29) уз помоћ дијаграма објашњава како увођење индивидуе у породичне и друштвене структуре, усвајање правила тих структура и „мушке-инструменталне“ и „женске-експресивне“ друштвене улоге утичу на формирање појмова болест, нормалност и здравље. Индивидуа по рођењу усваја знања и правила своје породице преко које се укључује у шире друштвене структуре. Са адолесцентским добом, када настаје „криза идентитета“, индивидуа збраја све што је до тада усвојила и тиме достиже тачку нормалности. За Купера тачка нормалности представља стадијум застоја или инертности јер се збрајањем свих идентификација и правила најчешће усваја све оно што је уобичајено прихваћено. Преиспитивање свега оног што твори тачку нормалности може индивидуу упутити или ка здрављу или са друге стране ка лудилу. Нормалност тако стоји на супротном полу у односу на здравље и лудило који се приближавају, али с тим да између њих опет постоји јаз. Разлика се састоји у томе да од тачке нормалности ка здрављу особа успева да преиспита норму и уз то задржи критеријуме нормалности, док на истој тачки, на истом развојном путу индивидуа може доживети (психотични) слом и упутити се ка лудилу.

Анализа *Психозе у 4:48* показује, као што смо и истакли на почетку, да је највећи део садржаја драме посвећен односу субјекта и психијатријског дискурса и то у оном смислу који потврђује, као што тврде Ленг и Купер, да објективан приступ психијатра може дехуманизовати пацијента и тиме пролонгирати кризно стање. У тексту се такође, иако спорадично, учитава критика и других означитељских пракси које претходе психијатријском дискурсу, али су уско и повезане са њим. Ту долазимо до оне осетљиве тачке тумачења која се тиче нераскидиве везе не само између ауторке и *Психозе*, већ ауторке и њеног свеукупног стваралаштва. У неколико сегмената драме можемо лако уочити да се перспектива драмског лица поклапа са перспективом ауторке јер Кејнова отворено алудира на поједине критичаре, критичке приказе и стваралачке процесе које смо детаљно представили у претходним деловима дисертације. Сценарио који се у највећој мери може сматрати аутореференцијалним јесте седми по реду:

Како да се вратим форми
сада када ме је уобличена мисао напустила?

Није то живот који могу да толеришем.

Волеће ме због онога што ме уништава
због мача у мојим сновима
због прашине у мојим мислима
због болести која буја у наборима мога ума

Сваки комплимент узима делић моје душе

Експресионистичко зановетало
Заустављено између две луде
Не знају они ништа –
Одувек сам одлазила слободно

Последња у дугом низу књижевних клептомана
(временом овенчана традиција)

Крађа је свети чин
На уврнутој путањи изражавања

Обиље узвичника изражава предстојећи
нервни слом
Само једна реч на страни и ето драме

Пишем за мртве
за нерођене⁴⁷² (Кејн 2001ђ: 213)

Као што можемо видети, део се превасходно тиче форме, писања, начина изражавања и интертекстуалних поступака којима се Кејнова служила готово у свакој драми. У

⁴⁷² “How can I return to form / now my formal thought has gone? / Not a life that I could countenance. / They will love me for that which destroys me / the sword in my dreams / the dust of my thoughts / the sickness that breeds in the folds of my mind / Every compliment takes a piece of my soul / An expressionist nag / Stalling between two fools / They know nothing – / I have always walked free / Last in a long line of literary kleptomaniacs / (a time honoured tradition) / Theft is the holy act / On a twisted path to expression / A glut of exclamation marks spells impending nervous / breakdown / Just a word on a page and there is the drama / I write for the dead / the unborn” (Кејн 2001ђ: 213). (превод ауторке дисертације)

сваком исказу можемо приметити да је појам стварања истовремено *пунктиран* појмовима који се односе на разарање и уништење па их можемо посматрати као легуру или мешавину двеју супротних сила у оквиру нагонског живота. Прва сила, сексуални нагон, у најширем схватању подразумева скуп свих конструктивних принципа који служе одржању живота и само-очувању које се приписује егу (Фројд 2003: 112)⁴⁷³. Као прокреативна сила, овај нагон је израженији, стога уочљивији и пријемчљивији у односу на онај чији је циљ разарање, деструкција (ибид). Живот сâм представља борбу и сталан компромис између ове две силе – нагон смрти тежи да поново укине живот, да поврати једно раније, анорганско стање ометено јављањем живота (Фројд 1969а: 202), док сексуални нагон тежи настављању тог истог живота (Фројд 2003: 112). Узајамним деловањем се њихове тенденције могу спајати, замењивати или неутралисати тако да мешање поприма најразличитије размере које се најбоље могу сагледати на примеру садизма и мазохизма (Фројд 1969а: 199). Ако целокупна личност првобитно обухвата све нагонске тежње, онда би садизам представљао усмеравање нагона разарања ка спољашњем свету како би се избегло самоуништење (ибид: 200). Уколико се деструкција не задовољи у спољашњем свету јер наилази на реалне препреке, она се повлачи у унутрашњост и повећава обим саморазарања. Ако се реалност узме као извор патње, о чему Фројд говори у „Нелагодности у култури“ (1969б), онда се деструкција може посматрати и као потреба да се таква реалност измени, па чак и да се напусти (ибид: 283). Постизање среће које намеће принцип задовољства у бити и јесте проблем индивидуалне економије либида, то јест сублимације нагона (ибид. 286). *Психоза у 4:48* се на основу тога може посматрати као реконструкција стваралачког „догађаја“ – нагон за разарањем драмских и позоришних конвенција, за мењањем света и друштва стварањем нових конвенција које проналазимо у прве три драме се преусмерава на унутрашњост и поприма облик саморазарања при чему се та негативна сила сублимира ка стварању нечег позитивног. Ауторка проналази форму за девастирану мисао и још једном наглашава да њено стваралаштво треба тумачити као континуирани процес *сједињавања* садржаја и форме. Уништење се у уметничком смислу може односити на поништавање старе форме, суочавање са деструктивним и болним процесима током стварања (Ротенберг:

⁴⁷³ Сексуални нагон се не односи само на ослобађање сексуалне енергије и сексуално задовољење, већ и на трансформацију те енергије у креативне, стваралачке поступке.

83-84), а посвећеност циљу се поистовећује и са исцрпљујућим радом равним самодеструкцији.

Крајње уништење је Кејнова у последњој поруци приписала самом процесу писања, а то је управо оно неодређено „оно“ због чега ће након смрти бити вољена („Волеће ме због онога што ме уништава“). Не можемо са сигурношћу тврдити какво значење може имати реч „волети“. Да ли можда ауторка сугерише то да се стваралачки рад почиње ценити тек по смрти аутора или је опет у питању она кејновска иронија којом сугерише да ће смрт аутора једино утицати на то да се око свеукупног стваралаштва исплету сви могући романтичарски и романтизовани митови? Одговор на то питање можда и није од толике важности колико онај који се тиче тога *ко* ће волети њен рад. „Експресионистичко зановетало“ (expressionist nag) није нико други до Сара Кејн у критичком приказу њене драме *Очишћени* који је написао Аластер Маколи (в. Тајсер 2008: 25). У овом коментару Билингтон (2000) препознаје да се Кејнова постхумно свети свим оним критичарима, лудама који су ауторкином раду, од комада до комада, приписивали различите епитете. Ако се вратимо на Шнајдманов концепт животне потребе и поделу психолошких потреба, можемо рећи да се жеља драмског лица да буде вољено своди и на потребу за потврђивањем достигнућа, за аутономијом и разумевањем те болест и јесте директна последица стицања величине/славе (Кејн 2001г: 242). Коначна реч *припада* аутору и ауторској слободи коју су бранили сви они од редитеља, преко глумаца до драмских писаца истичући да ауторка ствара у дијалогу са традицијом коју критички естаблишмент, у који спада и Билингтон, не препознаје у новом руху. Међутим, исти ти критичари нису само приписивали етикете њеном раду, већ су ауторку, на основу садржаја њених комада, обележили болесном, неприлагођеном и психијатријским случајем и пре него што су то учинили институционални оквири које превасходно критикује у драми. Мери Лакхурст у књизи која се бави односом позоришта и стицања славе (*Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*) наводи да се озлоглашеност Саре Кејн препознаје у изразитом анимозитету према њој као драмском писцу као и у уједињеним покушајима да се њене драме маргинализују (Лакхурст 2005: 110). Критике су почев од *Разнесених* континуирано оповргавале њено делање, манипулисале њеним доживљајем друштвених околности и уметничких конвенција те се могу сматрати регулативном праксом на пољу уметности и књижевности, искључном матрицом која тежи очувању стваралачких норми или наметњем спољашње херменеутике/критичке шематизације ако се послужимо антипсихијатријском логиком. Напади критичара попут Џека Тинкера и Чарлса

Спенсера нису показивали само естетички конзерватизам већ су били обојени и личним предрасудама – Кејновој су упућиване критике на рачун њених година, њеног талента, интелигенције, здравља, моралности и пола (ибид: 109). Сви покушаји су били усмерени ка стигматизацији целокупне личности, док се њен рад ретко када процењивао у контексту било каквог озбиљног уметничког и експерименталног израза (ибид). Значајни други, они који су поседовали ауторитет у процењивању њеног рада и здравља, критичари и психијатри, су у великој мери заказали у *професионалном* третирању два врло осетљива аспекта ауторкине личности. Заиста се чини да тела не постају болесна сама од себе, од времена, хладноће или било каквих физиолошких промена, како је тврдио Арто (2002: 44), већ управо од мржње и отрова које носе људи са звањем, занатом и функцијом.

Тумачење самог појма психозе из наслова драме претпоставља разматрање више чинилаца. На плану садржаја који се тиче менталне болести, улоге медицинског дискурса у дијагностиковању поремећаја и институције као законодавног тела које намеће критеријуме за процењивање здравог, ефикасног и продуктивног човека *Психоза у 4:48* не представља нарочито неуобичајен наратив за драмски сензибилитет деведестих година. О шизофренији, односу субјекта и институције, психијатријском систему и клиничким праксама су писали и други аутори пре Саре Кејн, а у најуспешније драме спадају *Хистерија* Терија Џонсона из 1993. године и *Извесни гласови* Џоа Пенхола из 1994. године као и његова драма *Плаво/наранџасто* која је изведена у априлу 2000. године. Ако узмемо у обзир ауторкино објашњење да се драма тиче психотичног слома и свега оног што се догађа у људском уму када се изгубе границе између реалности и различитих облика уобразиље, онда тумачење захтева да се уз помоћ схватања психозе као менталног стања објасни чији ум је у питању и какви се то облици реалности и уобразиље проналазе у драми. Психијатријски приручници психозу дефинишу као неуспело друштвено или биолошко прилагођавање или као лоше прилагођено понашање у посебно радикалном смислу и то у оном који се тиче губитка додира са реалношћу или губитка увида (Ленг 2010: 66), а стање може бити присутно и код различитих облика манија, депресија, адикција, деменције и делиријума. Према Лакану психоза одговара свему ономе што се називало и што се још увек сматра под *лудилом* (Лакан 1993: 4) за које су карактеристични феномени халуцинација и делузија (ибид: 30) као и језички поремећаји. Сара Кејн и њени најближи сарадници и чланови породице су о њеном стању увек говорили у контексту депресије не откривајући појединости, симптоме или ступњеве болести. Па чак и да

постоји нека прецизнија дијагноза, па и да се она тиче психотичних симптома, психозу из наслова као ауторкиног стања доводи у питање сам стваралачки поступак. Алберт Ротенберг, амерички психијатар и психоаналитичар, је велики део свог рада посветио проучавању креативних процеса те је у студији *Креативност и лудило* покушао да те две позиције, посебно однос креативности и психозе, постави у исту раван и осмотри природу везе тих супротстављених стања.⁴⁷⁴ Разматрајући заједничке психолошке чиниоце креативног процеса, то јест типове мисаоних образаца које примењују креативне особе, Ротенберг (2010: 17) констатује да се разлика између креативних особа и осталих највише примећује у мотивацији и посвећености чину стварања. Тај увид му омогућава да повуче круцијалну разлику између стваралачког процеса једног уметника и стваралачког процеса психотичног пацијента. Уметници увек трагају за новим приступима и решењима и том приликом не пролазе кроз преображено стање свести иако се сам процес може описати као нешто што надилази „уобичајене моделе логичне мисли“ (ибид: 21). Под необичним моделом прво издваја оно што назива јанусовским процесом током којег се стварају вишеструке антитезе (ибид: 25), а тек онда хомопросторне процесе који омогућавају настањивање, замишљање више супротстављених ентитета како заузимају исти простор што води новим и другачијим артикулацијама (ибид: 37). Пошто се оба процеса сматрају неуобичајеним они се понекад посматрају и као лудило или психотични начин размишљања (ибид: 47). Међутим, експерименти спроведени са психотичним болесницима показују да постоји разлика у динамици стварања која се код њих најчешће испољава као немогућност да се објасни креативан процес и као одбијање да се делови прераде (в. ибид: 73-78), а томе треба додати и језичку дисоцијацију, неологизме, некохерентан говор и противречности који спадају у језичке симптоме неопходне за дијагностиковање психозе (Лакан 1993: 31-32). Стваралачки процеси Саре Кејн и форма *Психозе у 4:48* показују да је драма плод свесног уметничког поступка, а не производ психичке дезинтеграције. У те поступке спадају интертекстуалност као доминантан естетски захват којим се у круцијалном моменту открива да је однос реалности и уобразиље ништа друго до сукоб између замисливог и једино могућег света и његових алтернатива. Ако је Сара Кејн имала један нарочит дар то је, према мишљењу

⁴⁷⁴ Истраживање је засновано на бројним интервјуима које је обављао са научницима, уметницима и писцима, а у студији се чак упушта и у анализу књижевног стваралаштва Емили Дикинсон, Аугуста Стриндберга, Силвије Плат и Јулина О’Нила.

Доминика Дромгула (2005), била способност пажљивог слушања и надарености за језик, за иронију, жаргонско и разговорно. Искуство са психотичним пацијентима и унутрашња херменеутика којој Ленг даје предност су му омогућили не само да преиспита однос душевног здравља и болести већ да у говору пацијента препозна његову особеност и очајничку потребу да буде саслушан (ибид: 31). Из тог разлога изводи и један радикалан закључак који се односи на то да особа чије се виђење реалности сматра искривљеним можда управо кроз своју делузију говори истину и то не у метафоричком већ буквалном смислу (ибид: 67). Наслов драме се не односи на континуиране знакове некаквог поремећаја, већ упућује на психотичну епизоду у одређеном часу и минути која може трајати свега сат и дванаест минута. У том тренутку се отвара капак који има исту улогу као напрсли ум шизофреног пацијента, а то је да пропусти светлост која према Ленговом (ибид) мишљењу не стиже до нетакнутих и затворених умова многих људи који су душевно здрави. За разлику од психотичног ума који губи сваки контакт са реалношћу, Кејнова посве луцидно поставља проблем односа институције и субјекта и преиспитује психијатријску идеологију условљену *медицином, патријархалним устројством полова и другим дискриминаторним силама* (Млађеновић 1987: 11). До сада спроведена анализа ауторкиног стваралаштва је такође показала да Кејнова улаже велики труд у проналажење одговарајуће иновативне форме и да велики део времена посвећује ревидирању текста све док не постигне задовољавајући облик. Одужен процес писања и ревидирања се са једне стране може приписати утицају критичких приказа који су подстицали сумње у сопствени потенцијал, а са друге се може приписати чињеници да се зачеци и писање одређених комада преклапају – *Разнесени* су изведени у јануару 1995, годину и по дана након зачетка комада током студија, идеју за *Жудњу* је Кејнова добила током боравка у Њујорку у мају 1995, а драма је завршена и премијерно изведена тек у августу 1998, док су у међувремену написане и изведене друга и трећа драма, *Федрина љубав* 1996. године и *Очишћени* у априлу 1998. Ни *Психоза* се у том смислу не разликује од осталих комада. Како сазнајемо из разговора између Саре Кејн и Нилса Таберта који је обављен у фебруару 1998. године у њеном стану у Брикстону⁴⁷⁵ писање нове драме⁴⁷⁶, за коју још увек није знала колико ће имати лица и

⁴⁷⁵ Предграђе у јужном делу Лондона.

⁴⁷⁶ Сондерс цитира део из интервјуа са Саром Кејн и контекстуализује „нови текст“ који спомиње Сара Кејн тако што наводи у четвртостим заградама да се односи на *Психозу у 4:48* (в. Сондерс 2002: 111).

како ће визуализовати слике које су тек негде назначене путем језика (в. Таберт 1998: 20), је започела неколико недеља пре самог разговора, да би у новембру 1998. године током предавања на Ројал Холовеју прецизирала да наслов те исте драме гласи *Психоза у 4:48*. Дакле, сасвим је извесно да *Психоза* не настаје непосредно пред самоубиство, већ је плод скоро једногодишњег осмишљавања, рада и ревидирања текста што смо и истакли на почетку анализе драме.

Из празнине која долази након исказа да лице себе никада није срело избија последња релика драме „молим вас размакните завесе“⁴⁷⁷ (Кејн 2001ђ: 245) која се у интерпретацијама најчешће своди на призивање смрти и ослобађање тензије, сукоба и душевног мучења. Дидрих (2013: 391) последњу реплику драме тумачи у контексту романа *Јади младог Вертера* и то у односу на Вертеров налет меланхолије који се описује као повлачење завесе са душе како би се пред животом указао гроб. За Едварда Бонда последња реплика пред публиком отвара два пута, један функционише као наука да се живи савесно, а други открива зјапећу празнину Постхумног друштва (Posthumous Society), друштва које је прекинуло са хуманошћу, којим управља технологија и које није свесно своје смрти (Сондерс 2003: 103-104). То је такође моменат који даје

могућност да се представа одигра као сценски текст наспрам вербалног текста, да се нађе разлог да се завесе размакну (Шуваковић 2002: 201).

Ако се вратимо на почетак наше анализе када смо се запитали ко говори у тексту и одатле поново пређемо све позиције оног „ја“ које се простиру између гласова, сопства, хермафродита, доктора, љубавника, до евнуха/субјекта кастрираних мисли пратећи једино захтев оног који проговара

Престаните да судите на основу изгледа и донесите прави суд⁴⁷⁸ (Кејн 2001ђ: 229) онда можемо текст-перформанс замислити (али само замислити) као догађај или место говора иза завеса који гледаоце подстиче да антиципирају место бола, наличје и лице, узроке и последице делања, а затим да по „открићу“ реконструишу своје мисли и преиспитају предубеђења због којих се заборавља зашто се говори, да би у односу на то реконструисали и сам догађај и спознали да се њима/нама говори и то о потребама које сви делимо. То је у бити чин који сједињава жртву, насилника и посматрача, три фигуре у оквиру једног тела које у искуственом театру Саре Кејн служе као анатомија доживљаја људског бола (Грег 2001: xvii). Самим тим је и нама, читаоцима и

⁴⁷⁷ “please open the curtains” (Кејн 2001ђ: 245)

⁴⁷⁸ “Stop judging by appearances and make a right judgement.” (Кејн 2001ђ: 229)

посматрачима, упућен захтев да размакнемо копрену, да отворимо ум. Леман (2008а: 35) тврди да до трагичног сазнања на крају драме долазимо управо

пошто осећамо да смо ми ти који би (метафорички говорећи) у позоришту требало да се отворимо, који су одавно морали да развуку те завесе.

Чин самоубиства постаје јавни чин који нас позива да меланхолично посведочимо (Тајсер 2008: 24), да не скрећемо поглед, већ да га директно тумачимо и доживљавамо, а не посредством дискурса који је резервисан за експерте и њихове опсервације (Марш 2010: 197).

Поводом режирања *Психозе у 4:48*, Филип Зарили (2009: 188), редитељ, предавач, глумац, један од истакнутих доприносиоца на пољу студија перформанса и творац психофизичке глумачке технике изведене из борилачких вештина, медицине и медитације, истиче да је Кејнова понудила *релативно* (подвукла ауторка дисертације) отворен низ могућности за сценско постављање овог текста јер се у тексту уочава централна „Фигура“ и/или „Глас“ (“Figure” and/or “Speaker”) око које су организовани други елементи, стања и гласови. И друга редитељска решења показују да препознају идентичну одлику у тексту, а могу варирати од оних која улогу додељују једној фигури и драму третирају као монолог, преко оних које различитим глумцима додељују улоге пацијента, доктора, пријатеља и љубавника (да напоменемо да такве верзије најчешће постављају текст у виду смисаоне целине), до оних захтевнијих (али ретко и успешних) које теже очувању вишезначности текста. *Психоза* у режији француског редитеља Кристијана Бенедетија коју је на енглеском језику поставио у лондонском позоришту Јанг Вик (Young Vic) 2009. године би спадала у први облик сценске реализације текста која у великој мери одражава психобиографско тумачење драме. У другу описану групу се може сврстати извођење *Психозе* у Битеф театру 2013. године у режији Мирјане Карановић као и *Психоза* у извођењу британске позоришне трупе Форт Манки (Fourth Monkey) која је визуелно комплекснија од верзије на српском: уметнички редитељ трупе Стивен Грин се определио да визуелно нагласи неколико могућих приступа тако што је у централно квадратно поље поставио усамљену женску фигуру, ауторкин алтер-его, док су преосталих деветнаест чланова женског ансамбла преузели улоге унутрашњих сукоба доминантног гласа и представника друштвене реалности који желе да укажу да постоји „објективна стварност у којој су ум и тело једно“ (в. Павићевић 2012: 150-151). Хорско извођење циклуса који укључују низање бројева или понављање заповедних секвенци *блесни трепери сеци гори заврни притисни обршии сеци*, разиграно преиспитују аутономију доминантног гласа. Поведени тим темпом, а у

појединим тренуцима и прегласном и психоделичном музиком, чланови ансамбла нису јасно артикулисали поетске нијансе текста што се одразило и на свеукупан учинак технички добро изведеног дела, али без емотивног набоја. У трећу групу, колико можемо да проценимо из описа које омогућавају бројни научни радови и критички прикази, спада премијерно извођење *Психозе* у режији Џејмса Макдоналда у којем је велику улогу носила конструкција огледала постављена у позадини под углом од четрдесет и пет степени. Огледала су омогућила гледаоцима и поглед из друге перспективе која је давала увид у дешавања између две глумице и једног глумца као и у све оне појединости које би у супротном публици остале скривене као што су писање бројева и речи на столу који се налазио на сцени или изрази лица глумаца који леже (в. Сингер 2004: 159), али је такође поседовала и функцију да одрази фрагментарну драматургију текста и произведе конфузну игру садржаја и форме. Најупечатљивијим моментом тог извођења се сматра сам завршетак када су глумци по изговарању последње реплике „молим вас размакните завесе“ отворили прозоре и тиме пустили светлост и звуке са улице да продру на малу сцену Ројал Корта (Сондерс 2003: 102). Пол Тејлор, један од критичара који је помно пратио развој Саре Кејн у позитивном смислу, је учинак тог момента описао као финално ослобађање ускомешане душе⁴⁷⁹(ибид). Макдоналдово редитељско решење у комбинацији са сценским дизајном Церемија Херберта се може сматрати експерименталним сједињавањем сценског и текстуалног, формалног и садржајног на којима је и сама Кејнова инсистирала током стварања. Њен развојни пут од *Разнесених* до *Психозе* се може посматрати као читаво путовање кроз позоришне конвенције представљене у првом делу дисертације – од натуралистичко-симболистичког раскршћа, преко изражених антинатуралистичких тежњи експресионистичких, дадаистичких и апсурдних модела, до тензије између ауторског и редитељског позоришта из којег се рађа сценски текст који је Кејнова својим приступом довела до таквог експерименталног врхунца да не можемо знати, као што је и сама рекла, у ком правцу би се тај иновативни приступ сједињавања форме и садржаја наставио. Чини се да је у анализи прве четири драме много више било речи о формалним одликама, а у анализи *Психозе* у 4:48 више о садржају који нас управо путем форме уверава да је промишљање о „једном истински озбиљном филозофском проблему“ изводљиво путем речи као крика, звука и сценског покрета.

⁴⁷⁹ “watching the final release of a turbulent spirit”.

5. ЗАКЉУЧАК

ПОЕТИКА САРЕ КЕЈН: НОВИНА КАО ВЕЧИТО СТВАРАЊЕ ОДНОСА СА ЧИТАОЦИМА, ГЛЕДАОЦИМА И УЧЕСНИЦИМА

Рођен са душом иконоборца у себи, осећајући одувек ликове као нешто што је противно смислу и духу нашег живота, дакле грешно и недопуштено, ја их у исто време волим дубоко и неизлечиво. Та љубав за вајан или сликан лик живи у мени упоредо са урођеном склоношћу иконоборца. И као вечито немирне теразије, у мени претеже час прва, час друга од ове две склоности. Према томе и свет ми се указује под два разна и противна вида.

Иво Андрић, *Стазе, лица, предели*

Сару Кејн, на основу изложене биографије и спроведене анализе драмских текстова које пише са намером да уприличи један вид искуственог театра, можемо посматрати као драмског писца који о уметности писања промишља из позоришне перспективе. Према Сирзовој подели коју смо раније навели, Кејнова не спада у ред нових драмских аутора који текст стварају и преображавају у сарадњи са другим ауторима, редитељима или глумцима, већ у оне који писање виде као самосвојну активност. Наведена подела нас може навести да ауторкино стваралаштво посматрамо као резултат специфично књижевног обликовања које постоји независно од сценског израза. Међутим, вештини самосталног креирања драмског текста са препознатљивим сценским идиомом умногоме је допринело ауторкино искуство током којег се упознавала са сценским и глумачким техникама. Из сукоба сценског, које Кејнова замишља као интуитивно и искуствено, и драмског настаје, како је Сондерс (2003: 101) првобитно указао током процењивања њеног доприноса, фасципатна тензија између мирних, лирских момената и ерупција физичког, емотивног или вербалног насиља. Њен рад одликује велика потреба да се путем експериментисања изнађе средство за истинито изговорену реч које ће пролазити кроз процес ревидирања све док ауторка не постигне прецизну формулацију сопствене визије. Кејнова у том смислу одражава Артоову идеју јединственог Ствараоца који носи одговорност за позоришни приказ и за драмску радњу и стога коначна верзија њених текстова није ни „драмски текст у класичном смислу, ни проста сума редитељских замисли“ (Миочиновић 1993: 328) већ једна врста сценског текста или текста за извођење (performance text). Створивши текст

са јасном визијом његове сценске реализације, ауторка неће подржавати радикалан редитељски третман, али ће својим текстовима ипак омогућити спонтаност и трансформацију самим тим што ће их оставити искључиво позоришту као најегзистенцијалнијем уметничком изразу.

Драмски поступак Саре Кејн показује да ауторка ствара у сталном дијалогу са традицијом коју осавремењује или, пак, преиначава њен правац и интензитет како би пронашла адекватније начине да изрази дубоко лично виђење савременог друштва. Под традицијом подразумевамо, као што показује уводни део дисертације и анализа драма, све књижевне изразе и позоришне конвенције на које је превасходно указала сама ауторка. У ту групу спадају трагедије у грчком, римском, елизабетинском и јакобинском кључу, дела европских аутора који се баве трагедијом модерног човека и друштва и тек неколико савремених представника британске друштвено-ангажоване драме. Пошто је ауторка избегавала далекосежније образлагање и навођење литерарних и нелитерарних узора и предложака како би одржала отвореност својих дела за интерпретацију и ускратила могућности да она постану само повод за тумачење других дела, постоји и читав низ накнадно утврђених утицаја на које смо сугерисали током спроведене анализе. Ако препознатљивим узорима, попут Бихнера, Ибзена, Стриндберга, Елиота, Брехта, Бекета и Бонда, додамо и Велерово искуствено и примењено позориште, а затим и облике извођачког, чак субверзивног, од фудбалских утакмица, рок концерата, популарне музике, плеса, видео инсталација до оних виђених у амстердамској црвеној зони, њено стваралаштво се препознаје као еkleктичан спој драмских и позоришних конвенција класичног театра, експресионистички обојеног натурализма, фрагментарног и минималистичког театра апсурда са алармантним сценским сликама друштвеног живота. Ауторки на тај начин полази за руком да створи високо стилизовано-апстрактан план у којем се, иако не на први поглед, читавају искидани трагови реалности. Њен метод се креће између сведеног и кумулативног, тачније редукацијом, враћањем речи на позоришну слику, сценски идиом, звук и ритам ауторка постиже кумулативан ефекат – густину знакова и сензација, симултаност, полифонију, хетерогеност, флуидност, хибридног, експлозију, насртај, пробој у живу културу и тиме текст оставља отвореним што га истовремено и затвара. Паралелно с тим настаје још једно парадоксално збивање – сам сценски догађај, па чак и текстуални догађај – током којег се замагљују границе између уметности и живота, живот покушава да надмаши уметност и обрнуто. Уметничка форма отежава перцепцију и рецепцију, док садржај треба да омогући безбеднији начин силаска у пакао и

прочишћење гледаоца/читаоца, а садејство форме и садржаја захтева и промишљање *над* током збивања и промишљање *из* тока збивања. Било као сценски или текстуални догађај, стваралаштво Саре Кејн постаје метафора савременог искуства – тежње за смислом, за изразом.

Наведени опис се може сажето представити и путем категорија које Ханс Тис-Леман проналази у основи постдрамског: паратакса, симултаност, игра са густином знакова, музикализација, визуелна драматургија, физикалност, избијање реалног и ситуација/догађај. Како термин постдрамско Леман уводи да би *описао* нове драматуршке феномене овим не покушавамо да потврдимо да стваралаштво Саре Кејн спада у постдрамско позориште, већ пре да омогућава корпус текстова за боље сагледавање дијалога између традиције и новине и измењених односа из којег се развијају не-драмски изрази на шта, уосталом, термин постдрамско и указује. Исти корпус може послужити и за устаљивање термина постдрамски текст, ако бисмо испратили потребу теорије и критике, с обзиром на то да Леман више пажње посвећује перформансу, а не тексту.

Поступак онеобичавања конвенционалних израза следи путању постепеног удаљавања од препознатљивих облика и структура које је ауторка поставила својом првом драмом. Текст *Разнесени* само привидно задржава традиционалну драмску структуру и то у виду примене интерперсоналног дијалога и поделе радње у пет сцена. Натуралистичко окружење у првом делу драме показује стилске моменте драмског јер је у великој мери присутно да укаже на критички и експериментални став према савременом друштву и на психолошку скученост појединих ликова. Конститутивни елементи драмског – садржај, форма, лик и дијалог – не одражавају целовитост развоја драмског сукоба у правцу расплета нити пружају конвенционални морализаторски завршетак јер су у потпуности преображени (поремећени) упливом интрасубјективне сфере трауматичног и хаотичног искуства како би се показало неподударање објективне и субјективне стварности и понудило критичко сагледавање сложених душевних стања и инерције британске свакодневнице. *Федрина љубав* је њено најслабије остварење јер је у питању транспоновање једног социокултурног модела, то јест осавремењивање Сенекине драматизације мита о Федри и Хиполиту. И овог пута, као и у првој драми, Кејнова у центар збивања смешта антихероја чија свест о друштвеној и сопственој моралној деградираности буди цинично одступање од било какве могућности уцеловљења личности, друштва, па и смисла. У овој драми се уочава ауторкин почетак успостављања интертекстуалних релација са другим делима поред

примарног извора – Сенекине драме, поступак који ће знатно проширити са следећим двома драмама, *Очишћени* и *Жудња*. *Очишћени* представљају прекретницу у ауторкином раду из више разлога. Са овом драмом се Кејнова, пре свега, удаљава од препознатљивих веза са реалистичним окружењем и прихвата се драмских конструкција које се граниче са симболичним, експресионистичким и исповедним облицима. На формалном плану се уочава експериментални заокрет у реализацији интерсубјективног дијалога и организацији радње – дијалог поприма облик сведених, често поетских реплика, а радња је приказана путем двадесет краћих епизода које чине засебне садржајне целине. Драма *Очишћени* се посебно бави тензијом и диспропорционалношћу у љубавном дискурсу и схватањем модела љубави и родних улога у односу на ригидне оквири институција. Постојећи модели љубавног дискурса су у овом случају, као и у *Жудњи*, преиспитани кроз интертекстуалне релације са делима у којима се у већој или мањој мери читује емотивна јаловост друштва и дестабилизација субјекта. Док *Очишћени* представљају те моделе у виду епизодичних догађаја, у *Жудњи* изостаје сваки облик формалне организације садржаја. *Жудња* је први текст Саре Кејн у коме радња истински почиње *in medias res*, без икаквих уводних појединости о ликовима, и месту и времену дешавања. Радња није подељена ни на сцене ни на епизоде, већ подсећа на лавину речи преломљену кроз монодрамску свест четири лица која су означена само словима абецете. Значење тих фрагментарних и неповезаних мисли ликова се најприкладније реализује приликом инсценације и то кроз употребу ритма и чистог сценског покрета, док у сфери читања текст остаје на нивоу зачудног, чак фрустрирајућег, конструкта. Са последњом драмом под називом *Психоза у 4.48*, Кејнова наставља са експериментисањем поетског језика у правцу фрагментарне драматургије без назначених лица и временских и просторних одредница која представља и онеобичавање на плану графичког приказа текста. Формалне одлике текстова Саре Кејн – иновативна организација садржаја, дидаскалије које функционишу као „реплике“ којима се преносе мисли, емоције и намере, и нотације које се тичу интерпункције и изговарања текста – указују на присуство иманентне театралности, препознатљивог сценског језика у драмском тексту који може, али и не мора представљати одлику постдрамског. Моменат који ипак води постдрамском стилу се тиче „збивања“ самог текста током којег формалне, отежане конструкције продужавају перцепцију, појачавају утисак и позивају публику да опажа, повезује и креира предмет спознаје. Интертекстуалне везе са другим делима, било прикривене или отворене, чак и аутоцитатност, могу само донекле бити од помоћи у

успостављању значења јер „позајмљенице“ ауторка правремено интерполира тако да се оне стапају са густином осталих знакова. Поред интертекстуалности која може извршити промене на семантичком плану, на стилистичком се уочава и уписивање различитих модела који се рециклирају па се тако њен поступак може означити и као ретеатрализација која, према Патрису Павису, представља театрализацију постојећих (сценских) конвенција.

Према мишљењу Филис Неги, која је и сама драмски писац, најимпресивнији тренуци у раду Саре Кејн су они у којима ауторка посвећује велику пажњу специфичностима места и саме поставке (Сондерс 2003: 105) што је најочигледније у првим двема драмама. Неги је из тог разлога последње две драме, које не поседују везу са светом са којим се можемо лако поистоветити нити прецизност лица која говоре, сматрала проблематичним јер публику могу учинити пасивном, чак и отуђеном, или јој, пак, те поетске и исповедне секвенце могу понудити простор за врло субјективне осете и реакције (ибид: 104). Како форма представља значење за Сару Кејн, са *Психозом* се, можемо рећи, заокружује и окончава дезинтеграција као поступак који води распршивању смисла: са постепеног разграђивања маскулинитета у прве две драме, ауторка прелази на флуидне облике свести, испољавања, отеловљења, на поље квира и вишеструких облика у трећој драми, да би преко усложњавања тих већ полиморфних позиција у четвртој стигла до драматургије у првом лицу која задржава својства свих вишегласја. Њен развојни пут је Дејвид Грег (2001: xvi) описао као борбу за очување сопства која из оквира грађанског рата, прелази у породицу, парове, појединца и коначно у театар психозе – сâм ум. С тим што театар психозе не мора значити регресију у индивидуализам и аполитичност, већ борбу за очување сопства у психотичном друштву тако да се њено свеукупно стваралаштво може истовремено тумачити као игра о људима, игра између људи и игра самог субјекта.

Иако се у анализираним драмама губи паралела са површинском стварношћу, путем тема попут љубави, патње, сексуалности, физичког, вербалног и институционалног насиља ауторка успоставља везу са дубљим структурама које се тичу савременог друштва, субјекта и маргинализованих ентитета. Кејнова показује посебно интересовање за све облике лиминалних феномена: за субјекте и стања на периферији, граници и самој ивици исклизнућа, за прекретнице, многоструке личности и идентитете који се опиру фиксираним формама путем којих једино могу постати свесни живота. У њеној поезици се наведени феномени испитују кроз конфликте, сукобљене циљеве и жудње, и промене које се одвијају на индивидуалном плану у

оквиру приватног простора. Говорне инстанце отеловљују место расцепа, растакања, разарања, отварања ране, болести, френезије и на површину излазе екстремне емоције и живот доведен до пароксизма па се из тог разлога ауторкина драматургија најприкладније може тумачити кроз категорију стања, а не радње. Ауторка жели по сваку цену да заобиђе *описивање* трауматичног искуства и стога бира поремећену форму како би читаоце/гледаоце увела у међупростор доживљаја – само искуство трауме. Екстремна емотивна и психолошка стања приморавају логику спасења ка нелогичном крају (Урбан 2007:152), то јест воде нагонском испуњењу свега од чега лица страхују и зазиру, и најчешће добијају физичку скрипцију на самом телу које нуди слику агоније кроз распадање, болест и сакаћење. Значење телесног уписивања и телесних манифестација посебно долази до изражаја током извођења када публика, у непосредној близини извођача, може чути сударање тела и осетити телесно напрезање (Даган 2007: 49) па је из тог разлога Даган (ибид: 54) у представи као непосредној реалности између публике и извођача и кинестетичкој повезаности тела у заједничком простору препознао капацитет позоришне уметности да одрази симптоме трауме и преиспита конституисање сопства (Даган 2013).

Даган се у свом излагању такође позива на књигу Рејмонда Вилијамса *Књижевност у друштву (Writing in Society)*, посебно на уводни текст „Драма у драматизованом друштву“ (“Drama in a Dramatized Society”) који је на српском језику објављен у виду додатка студији *Драма од Ибзена до Брехта*. Вилијамс (1979: 401) полази од чињенице да је драма у почетку увек била везана за „извесне догађаје (...) и посебне прилике“ (фестивале) који су организовани у одређеним периодима и на специфичним локалитетима, да би то одређење, а са њим и публика, прошло кроз квалитативну промену након увођења биоскопа, телевизије и радија. Данас се може говорити о „драматизованом друштву“ у смислу да је становништво изложено различитим облицима драме која је „на нове начине уграђена у ритмове свакодневног живота“ (ибид: 402). Даган (2013) на основу тога потврђује да су те друштвене драме посредством медија постале део колективног и стога уобичајеног искуства које је презасићено различитим садржајима и да испитивање између друштвене драме и уметничких пракси у оквиру друштва из којег се и развијају, како предлаже Вилијамс, омогућава „разоткривање, разумевање и мењање света у којем живимо“. Трагична искуства нашег времена ако и продру у свест јавности, „ретко кад се ту дуго задржавају“ (Херман 2012: 20) – механизми потискивања и порицања карактеристични за појединца који је искусио трауму уочавају се и у области друштвеног живота (ибид:

27). Стога проучавање трауме које, према речима Џудит Херман (ибид), значи суочавање са људском рањивошћу и са капацитетом за зло у људској природи може у било ком облику, па и уметничком, допринети разумевању позиције субјекта у савременом друштву. Карен Јирс-Манби (2009: 1) се, као и Даган, пита да ли постоји веза између постдрамског позоришта и његове склоности ка фрагментарној драматургији и интеракцији публике и извођача и (пост)трауматских облика који се одликују некохерентним и непредстављивим наративима. С обзиром на то да се савремено друштво суочава са трауматичним догађајима, најчешће, посредством медија, Јирс-Манби (ибид: 4) сматра да је посебно значајно позабавити се и питањем како постдрамско позориште види и реагује на такву врсту преношења трауматичног искуства. Од скоријих примера управо и наводи драму *Разнесени* (ибид: 26) која својом формом указује на однос трауме на интимном плану и медијски посредованог искуства ратне трауме. Ако се послужимо њеним образложењем, које се и завршава са овом констатацијом, и то у контексту понуђене анализе *Разнесених* и осталих драма, можемо рећи да ауторкина прва драма још увек задржава некакву традиционалну форму управо из разлога што повезује приватан и јавни домен трауматичног искуства где је други и присутан у медијима, али се све чешће због презасићености садржаја занемарује. Како се након ове драме, ауторкин рад све више креће у правцу интимне патње, тако постепен губитак форме може указивати да та питања и проблеми којима се бави не поседују никакву форму или присуство у друштвеној анализи. Ако процес писања служи Сари Кејн да се суочи са унутрашњим конфликтима, депресијом, болом и рањивошћу како би изашла из сопственог пакла, сам резултат тог писања превазилази индивидуално искуство и обликован је ауторкином намером да се директно представи, а не да се описује, оно што се у друштву и у животу појединца пориче и потискује.

Леман (2008а: 30) се, као и многи његови претходници у 20. веку, пита да ли у „савременој култури има места за нешто што би се могло назвати трагичним и/или трагедијом“ и упркос свим оклевањима, која су изазвана проглашењем „смрти трагедије“ или везивањем трагедије искључиво за период антике, изражава увереност да у постдрамском театру и перформансу постоји присуство трагичног, смислен начин да се говори о *трагичком искуству*, па чак да постоји и једно ограничено поље које се може назвати савремена трагедија (ибид). Вилијамс је понудио и образложење да се трагедија као теоријски облик и концепт стално трансформише и да се стога мора увек изнова разматрати у односу на то како друштва која се служе појмом мењају схватање света (Даган 2013: 3). Трагичну димензију у драматургији 20. века проналазимо, према

Леману (2008: 33), у игри између постављених граница и прекорачења тих граница или у игри између система и структуре који омогућавају да се сопство замисли и тежње сопства да прекорачи границе и тај систем уништи. Трагично би у савременој драматургији готово увек представљало изједначавање са опасношћу, окрутношћу и преступом у смислу екстатичког искуства, као што се најпре види из праксе Артоа и Гротовског, које „потреса основе свеукупних представа“ (ибид). Позориште шока, екстрема и изазова, како смо описно превели нови британски сензибилитет, представља истински театар престапа јер превазилази границу онога што се сматра друштвено и културно прихватљивим, и указује на који начин оно неприхватљиво у једној култури и друштву представља непрестано место изазова, нешто што гледаоца никада не оставља морално неутралним. О трагичном се онда не мора говорити у својству универзалног обрасца – био он аристотеловски систем, Фергасонов трагични ритам радње или дијалектичко кретање – којим се истиче или постиже трагички учинак, већ пре у својству да представља фузију, како Леман описује (ибид: 35), телесне свести, емоција, менталног шока и мисли. Самоспознаја би онда готово увек подразумевала процес дезаутоматизације – губитка пређашњег сопства и потребе да се изнађе нова форма. Према мишљењу Дагана (2013: 6), свака трагедија се заснива на трауми или шизми и стога овај аутор предлаже да о трагедији у савременом смислу говоримо као о трагедији трауме (trauma-tragedy). Иако се под траумом данас најчешће сматра некакав катастрофичан догађај, као што је ауторка рецимо приказала у *Разнесенима* и *Очишћенима*, термин се у ширем, а опет прецизнијем смислу односи на емотивне и психолошке повреде/ране које могу водити дисоцијацији, маргинализацији, дестабилизацији, дезинтеграцији, као што показују све ауторкине драме. Траума и шизма уједно представљају и искуство и концепт којима се класична и савремена поимања трагедије могу повезати с тим што су траума и шизма у класичној трагедији само један од елемената обрасца, док у савременој представљају доминантан начин комуницирања, изражавања и обликовања. У средишњем делу *Разнесених* – у приближавању два непомирљива света – Леман (ибид) сматра да је ауторка пружила драматичну представу слома. Ако се тако посматра, сви формални захвати Саре Кејн су учињени у правцу драматизације слома. Као што је Кејнова навела, у њеном стваралаштву се уочава једна развојна линија која се тиче љубави и дезинтеграције субјекта под пресијом љубави и емотивног насиља тако да трагично у њеном стваралаштву према Леману (ибид: 36) одликује унутрашњи слом појединца као субјекта „неименоване и самим тим аутентичне љубави и жеље“.

Траума је, у кључним студијама које се баве њеним симптомима у култури и друштву, постављена и као клинички синдром и као троп, то јест као централна категорија савремене културе која упућује на ограничења нашег разумевања. Шекнеров схематски приказ преплитања друштвене и естетске драме путем којих се оне међусобно и обликују може бити од помоћи, сматра Даган (2013: 9), за препознавање и тумачење савремених друштвено-психичких траума које су само један од начина који показују како неповезано функционишемо у свету. Иако се Тарнерови и Шекнерови ставови по питању културе подударују, разлике се могу уочити у приступу култури као процесу тумачења. За Тарнера се култура најпотпуније изражава у ритуалима и позоришним извођењима који представљају дијалектику „тока“ путем којег се саопштава оно што је заједничко човечанству. Он сматра да људи могу боље упознати једни друге кроз међусобна извођења и научити правила којима се та извођења служе (Шекнер 2013: 20).⁴⁸⁰ Позивајући се на етимологију речи експеримент (*experiment*) и искуство (*experience*) од латинске речи *experiri* која значи покушати или испитати, а затим и речи перформанс из старофранцуског која указује на процесуални смисао извршења и довршавања започетог процеса (Тарнер 1989: 192), експериментално извођење би подразумевало привођење крају одређеног пута, стицања искуства и његовог уобличавања, а затим и тумачења. За Тарнера је драма искуствено знање, а позориште средство преношења тог знања и зато Шекнер (2008а: 291) сматра да се Тарнерове идеје одлично уклапају у примену сазнања класичне школе антрополога из Кембриџа.⁴⁸¹ Шекнер (1995: 1) слично Тарнеровом схватању културе, а ипак удаљавајући се од Тарнеровог заокруженог пута, ставља акценат на

⁴⁸⁰ “Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances. [. . .] A performance is a dialectic of “flow”, that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and “reflexivity” in which the central meanings, values and goals of a culture are seen “in action”, as they shape and explain behavior. A performance is declarative of our shared humanity, yet it utters the uniqueness of particular cultures. We will know one another better by entering one another’s performances and learning their grammars and vocabularies.” – Тарнерово саопштење на састанку поводом организовања „Светске конференције о ритуалу и извођењу“ које је објављено у зборнику са те конференције под називом *Посредством извођења (By Means of performance)* 1990. Те идеје детаљно обрађује у есеју Тарнер 1979: V. Turner, “Frame, flow and reflection: Ritual and drama as public liminality”, in: *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 6:4, pp. 465-499.

⁴⁸¹ О прегледу кључних идеја класичне антрополошке школе (Фрејзер, Џејн Харисон и Гилберт Мари) и њиховом утицају на Фергасонов појам трагичног ритма радње (Намера-Патња-Сазнање) који одражава фазе кретања ка самоспознаји в. Шекнер (2008а: 2-7) и прегледни рад Радмиле Настић (2010б).

процес и недовршен и непрестан ток преображавања као предуслова спознаје, тумачења и разумевања као што се може видети из следећег одломка:

најбољи начин да се нешто разуме, оживи, испита, да се са нечим повеже, да се надмудри, да се са нечим бори, да се сопство одбрани, да се воли ... други, друга култура, неухватљиво и интимно „Ја-ти“, други у самом себи, други супротстављен себи, други кога се бојимо, мрзимо, коме завидимо, другачији други... јесте извођење и проучавање извођења и извођачких понашања у свим различитим жанровима, контекстима, изразима и историјским процесима.⁴⁸² (Шекнер 1995: 1)

Према мишљењу неких теоретичара извођења, као што су Марвин Карлсон и Џон Макензи, Шекнер спроводи значајан обрт тиме што поставља уметничко дело (уметнички перформанс) у исту раван са културалним артефактом (културним или друштвеним перформансом). Првобитно су се, као што показује Тарнеров приступ, друштвене праксе посматрале кроз аналогију са позориштем, да би се након увида стечених у садејству тих области појам извођења вратио позоришту и то као средство анализе уметности као друштвене праксе (Јовићевић, Вујановић 2007: 23). У драмама Саре Кејн се уочавају друштвене драме колективног и индивидуалног типа: ратови, дегенерација друштва, образовних и здравствених институција и болести и указују на кретање људи између две веће друштвене драме како их описује Даган (2013: 9) – прва, трауме и друштвене драме катастрофа светских размера и друга, друштвена драма психичке трауме која је директна последица светских (историјских) траума. Ауторка на идентичан начин успоставља однос између драмског чина и стварности па стога њени текстови представљају и лиминоидно поље које омогућава све врсте слободоумних, експерименталних и спознајних приступа у правцу критиковања друштва и околности које су довеле до кризе.

Према пророчанствима из античких трагедија на које се позива Леман (2009а: 21), ново је оно што је непознато, али то непознато увек постоји у траговима реалности који су нечитљиви све док не поприме „обличје новог“, то јест „обличје шока и изненађења“. Новина се указује као заобилажење закона, постојаности и логике и

⁴⁸² “The best way to...understand, enliven, investigate, get in touch with, outwit, contend with, defend oneself against, love...others, other cultures, the elusive and intimate “I-thou,” the other in oneself, the other opposed to oneself, the feared, hated, envied, different other...is to perform and to study performances and performative behaviours in all their various genres, contexts, expressions, and historical processes.” (Шекнер 1995: 1) (превод ауторке дисертације)

постављање ствари и идеја на релације у којима се о њима раније није размишљало (ибид). У дисертацији смо пре свега сагледали законе и логику кроз развој конвенција које су утрле пут ауторкином сценском тексту, а затим приказали да ауторка већ промишљене форме доводи у зачудне везе путем којих се и садржај, који је обично само предмет промишљања али не и приказивања, истиче у први план. Театар је сам по себи стар, каже Леман (ибид: 22), јер представља понављање, али увек је и више од самог понављања јер сваки пут изнова ствара ситуацију. Новина се у позоришном свету, према мишљењу овог теоретичара, треба тражити управо у самом догађају који се одвија „овде и сада“, наиме у вечитом стварању односа са гледаоцима/учесницима/слушаоцима и између њих (ибид). Стваралаштво Саре Кејн и нови драмски сензибилитет представљају новину у неколико аспеката. Ауторка наставља некадашње тежње експерименталног позоришта које подразумевају критички и бунтован став уметника према традицији, институцијама и комерцијалним приступима. Највећи допринос Саре Кејн савременој драматургији, према Сондерсу (2003: 106), може представљати управо та њена одлучност да експериментише и подрива драмске форме. Путем отежане форме, контроверзног садржаја и приказивања екстремних стања Кејнова помера границе представљачке уметности и намеће редитељима, глумцима и сценским дизајнерима, а посебно публици, да о сценском догађају промишљају из другачијих углова. У прилог препознатљивости њеног стила говори и Сирзов предлог⁴⁸³ за увођење још једног епитета, кејновски (енг. Kane-like, Kane-ish), како би се означио стил у којем преовлађују потентни описи екстремних емоција, бол и агонија као непобитне истине, црни хумор и сентиментално виђење љубави. Ако се изузме Керол Черчил, спроведена анализа показује да су на Сару Кејн највећи утицај извршили мушки аутори, што потврђује и Сондерс (2003: 98), и због тога је њен рад често сврстан у кругове којима доминирају гневни и млади мушки писци (Естон 2010: 79). Томе је највероватније допринело и ауторкино инсистирање, проистекло само из потребе за истицањем универзалности тема којима се бави, да се њен рад изузме из феминистичких дискурса. Међутим, њено писање указује на већу блискост са британским ауторкама и женским стваралаштвом и то у два стварима: по вештини подривања свих могућих фиксираних модела и способности да се позабави различитим темама, а затим по значају који додељује експерименту чиме се сврстава у

⁴⁸³ в. интернет страницу Алекса Сирза посвећену новом писању <http://www.sierz.co.uk/writings/a-brief-dictionary-of-playwrights/>; приступљено 2.07.2015.

ред радикалних експериментатора британске драматургије, и то женских, поред Керол Черчил и Ен Целикоу.

Анализа сваке од пет ауторкиних драма је у дисертацији покренута представљањем критичких приказа премијерних извођења на основу чега се може испратити како је текла њихова (ре)валоризација. Међу покушајима да се одреди допринос ауторкиног заокруженог стваралаштва након њене смрти појављују се и мишљења, попут следећег иза којег стоји Мери Лакхурст, да Сара Кејн не спада у боље ауторе и да њене драме не представљају знаменит моменат у британској драматургији већ да успех дугују превасходно редитељским решењима Џејмса Макдоналда која надмашују њено писање (Сондерс 2003: 98). Овакав коментар делом може бити и само бунтован одговор на изненадни пораст интересовања за ауторкино стваралаштво након њене смрти које је у белинама текста подстицало већином биографске спекулације и опчињеност у повезивању креативности и лудила. И након десетак и више година од Сондерсовог чланка из 2003. када је констатовао да многи током процена занемарују оригиналне намере ауторке и да је њеном раду посвећено свега неколико поглавља озбиљнијих студија⁴⁸⁴, можемо приметити да бројне дисертације, научни радови и есеји на тему њеног стваралаштва не обрађују ауторкин оригиналан допринос у ширем контексту савремене британске и европске драме, већ њен рад углавном представља повод за примену теза из теорије културе и анализу статуса субјекта у савременој драми. Изузетак је Сондерсова студија из 2009. која, како и сам наслов говори, поставља њен рад у шири контекст, али се опет у великој мери своди на преглед интертекстуалних веза и утицајима кључним за њен рад. Сондерс (2003: 98) наводи да је од 1995. године па до 2003. барем једна од ауторкиних драма професионално извођена у неком од европских позоришта и да су преводи њених драма објављени на италијанском, португалском, норвешком, данском и словачком. Од 2003. године до данас се уочава велики пораст у професионалним и непрофесионалним адаптацијама њених текстова, а све чешће и у инсценацијама инспирисаним њеним текстовима и животом. У Србији су забележена професионална извођења њене три драме. Комад *Разнесени* је премијерно изведен 2005. године у Београдском драмском позоришту у режији Ђурђе Тешић, *Федрина љубав* у режији Иве Милошевић 2008. године на сцени

⁴⁸⁴ Сондерс пре свега наводи Сирзову студију из 2001. године која се бави новим драмским сензибилитетом, Грегов „Увод“ за *Сабрана дела Саре Кејн*, затим Ребелатов чланак (1999б), Морисов из 2000. године и Урбанов из 2001. Студија и наведени чланци су коришћени као кључни извори приликом писања дисертације.

„Бојан Ступица“ Југословенског драмског позоришта, а *Психоза у 4:48* је премијерно изведена на сцени Битеф театра 2013. године у режији Мирјане Карановић која је у извођењу *Федрине љубави* била носилац и једне од главних улога. Са два, можемо рећи најзахтевнија ауторкина комада, *Очишћенима* и *Жудњом*, је нешто другачија ситуација. *Очишћени* су српској публици представљени у оквиру 38. Београдског међународног позоришног фестивала (БИТЕФ) 2004. године у поставци пољског редитеља Кшиштофа Варликовског, док је драма *Жудња* понуђена у облику неколико иновативних редитељских решења – 2012. године у продукцији београдске уметничке групе IGNIS на енглеском језику⁴⁸⁵ у Дому омладине, а 2015. године је у режији Војкана Арсића постављена верзија инспирисана овим текстом и ауторкиним животом на сцени КППТ-а. Превод *Сабраних дела* Саре Кејн, који укључује све драме осим сценарија, објавило је Југословенско драмско позориште 2008. године поводом премијерног извођења *Федрине љубави*. С обзиром на обим литературе на енглеском језику – студије, научни радови и дисертације које се баве њеним стваралаштвом у специфично британском контексту, било да су у питању теорија драме и позоришта или друштвено-историјске околности – сматрамо да би значајан корак у процењивању њеног доприноса могле учинити и студије које би се позабавиле ауторкиним радом у специфичном контексту српске драматургије и утицајима које је Кејнова извршила на формирање стваралаштва појединих савремених српских драмских аутора или на обликовање позоришне естетике. Понуђено тумачење ауторкиног стваралаштва може послужити као основа за додатне преводилачке напоре у осмишљавању креативнијих решења на српском језику и као извор различитих интерпретативних модела који у садејству доприносе очувању вишезначности њених текстова и начина постављања сценског текста што би евентуално могло утицати и на то да стваралаштво Саре Кејн постане заступљеније на српској позоришној сцени.

⁴⁸⁵ На интернет страници посвећеној извођењу драме *Жудња* на енглеском језику стоји следеће објашњење: „Поставка драме *Crave* (...) рађена је на енглеском језику, с једне стране из нужде, а с друге стране као знак поштовања према лепоти, ритмичности и вишезначности оригиналног текста. Овај изузетно неконвенционални и провокативни комад урађен је у форми јавног читања које прераста у перформанс и у тражењу различитих значењских слојева по лавиринту речи увлачи посматрача/слушаоца у један паралелни свет личних исповести, емоција, звукова и музике.“ Доступно на: <http://crave-by-sarah-kane.weebly.com/o-predstavi.html>; приступљено 24.08.2013.

6. Литература

Примарна литература

1. Бихнер 1989: Georg Büchner, *Woyzeck*, London: Methuen Drama.
2. Елиот 1988: T. S. Eliot, *Pusta zemlja*, prevod i pogovor Jovan Hristić, Niš: Prosveta.
3. Елиот 2006: T. S. Eliot, "The Waste Land", in: *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, edited, with annotations and introduction, by Lawrence Rainey, 2nd edition, New Haven&London: Yale University Press, pp. 57-74.
4. Еурипид 2007: Euripides, "Hippolytus", in: *Alcestis, Medea, Hippolytus*, translated by Diane Arnson Svarlien, Indianapolis: Hackett Publishing Company, pp. 121-192.
5. Кејн 1998а: Sarah Kane, "The only thing I remember is...", in: *The Guardian* (August 13, 1998), p. 12.
6. Кејн 1998б: Sarah Kane, "Drama with Balls", in: *The Guardian* (August 20, 1998), p. 12.
7. Кејн 2001а: S. Kane, "Blasted", in: *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 1-61.
8. Кејн 2001б: S. Kane, "Skin", in: *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 247-268.
9. Кејн 2001в: S. Kane, "Phaedra's Love", in: *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 63-103.
10. Кејн 2001г: S. Kane, "Cleansed", in: *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 105-151.
11. Кејн 2001д: S. Kane, "Crave", in: *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 153-200.
12. Кејн 2001ђ: S. Kane, "4.48 Psychosis", in: *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 203-245.
13. Кејн 2008а: S. Kejn „Razneseni“, prevela Jesenka Selimović, u: *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 7–58.
14. Кејн 2008б: S. Kejn „Fedrina ljubav“, prevela Olivera Milenković, u: *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 59-93.
15. Кејн 2008в: S. Kejn „Očišćeni“, prevela Marija Stojanović, u: *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 143-188.

16. Кејн 2008г: S. Kejn, „Žudnja“, preveo Borut Šeparović, u: *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 95-142.
17. Кејн 2008д: S. Kejn, „Psihoza u 4.48“, preveo David Albahari, u: *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 189-226.
18. Кримп 2007: Martin Crimp, *Attempts on her Life*, London: Faber and Faber.
19. Орвел 1984: Dž. Orvel, *1984.*, preveo Vlada Stojiljković, Beograd: BIGZ.
20. Расин 1963а: Jean Racine, “Phaedra”, in: *Phaedra and Other Plays*, translated by John Cairncross, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 148-214.
21. Сенека 2010: Seneca, “Phaedra”, in: *Six Tragedies*, translated by Emily Wilson, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-38.
22. Стриндберг 198: August Strindberg, “The Ghost Sonata”, in: Strindberg, *The Father, Miss Julie and The Ghost Sonata*, translated from the Swedish by Michael Meyer, London: Eyre Methuen.
23. Шерман 1998: Martin Sherman, *Bent*, New York: Applause Books.

Секундарна литература

1. Ајбол 2008: Helen Iball, *Sarah Kane's Blasted*, London Continuum.
2. Алберги 1995: Dalya Alberge, “Show goes on for ‘disgusting’ play - Blasted, by Sarah Kane”, in: *The Times* (London, January 20, 1995).
3. Ансорџ 1997: Peter Ansorge, *From Liverpool to Los Angeles (on writing for theatre, film and television)*, London: Faber and Faber.
4. Апија 1975: A. Apija, „Režija kao sredstvo izražavanja“ u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 96-102.
5. Аполинер 1975: G. Apoliner, „Predgovor za Tiresijine dojke!“, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 226–230.
6. Арагаи 2004: M. Aragay, “The State of British Theatre Now: An Interview with Michael Billington”, in: *Atlantis (Journal of the Spanish Association for Anglo-American Studies)* 26.1, pp. 89-100.
7. Аристотел 2002: Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета.
8. Арто 1987: Antonen Arto, „Pismo iz Rodeza“, s francuskog prevela Lepa Mladenović, u: *Mreža alternativa*, priredili Aleksandar Petrović i Lepa Mladenović, Kragujevac: Svetlost, str. 7-8.

9. Арто 1992: А. Арто, *Позориште и његов двојник*, превела Мирјана Миочиновић, Нови Сад: Прометеј.
10. Арто 2001: А. Арто, *Van Gog, samoubica žrtva društva*, превела Vesna Cakeljić, Београд: Clio.
11. Арто 2002: Antonen Arto, *Pisma iz ludnice*, izabrao i preveo sa francuskog Miroslav Karaulac, Београд: В. Кukić; Čačак: Gradac.
12. Баје, Ногрет 2009: F. Baillet, C. Naugrette, „Materijal“, u: *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, превела Mirjana Miočinović, Vršac: KOV, str. 102-105.
13. Барнет 2005: David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
14. Барт 1971: R. Bart, *Književnost, Mitologija, Semiologija*, Београд: Nolit.
15. Барт 1977: R. Barthes, “From Work to Text”, in: *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, London: Fontana Press.
16. Барт 2007: R. Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, превела Bosiljka Brlečić, Zagreb: Naklada Pelago.
17. Барфилд 2006: S. Barfield, “Sarah Kane's *Phaedra's Love*” (review), in: *Didaskalia*, Volume 6, Issue 3. http://www.didaskalia.net/reviews/2006/2006_12_21_03.html; приступљено 26.08.2011.
18. Батлер 2001: Џ. Батлер, *Тела која нешто значе: о дискурзивним границама 'пола'*, превела Славица Милетић, Београд: Самиздат Б92.
19. Бејли 1995: Clare Bayley, “A very angry young woman”, in: *Independent* (January 23, 1995).
20. Бенедикт 1995: David Benedict, “Disgusting violence?”, in: *The Independent on Sunday* (January 22, 1995).
21. Бенедикт 1996: David Benedict, “What Sarah did next”, in: *The Independent* (May 15, 1996) <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/what-sarah-did-next-1347390.html>; приступљено 23.04.2012.
22. Беркман 1971: К. Н. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio: Ohio State University Press.
23. Берлин 1981: Normand Berlin, *The Secret Cause, A Discussion of Tragedy*, Amherst: University of Manchester Press.

24. Бетелхајм 2003: В. Betelhajm, „Individualno i masovno ponašanje u ekstremnim situacijama“, u: В. Betelhajm i V. Frankl, *Ubijanje duše*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 25-66.
25. Билингтон 1980: М. Billington, “Happenings and Events”, in: *Performing arts, in illustrated guide*, editor Michael Billington; foreword by Sir John Gielgud, London: Macdonald Educational Limited, pp. 191-195.
26. Билингтон 2000: М. Billington, “How do you judge a 75-minute suicide note?”, in: *The Guardian* (London, June 30, 2000) <http://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>; приступљено 29. 01. 2009.
27. Билингтон 2005: М. Billington, “The best British playwright you'll never see: Why is Sarah Kane's work so popular in Europe – and so neglected in the UK?”, in: *The Guardian* (London, March 23, 2005).
28. Билингтон 2007: М. Billington, *Harold Pinter*, London: Faber and Faber.
29. Бирингер 1991: Ј. Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
30. Бихнер 1996: G. Büchner, *Woyzeck*, London: Methuen Drama.
31. Бјус 2001: Peter Buse, *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester: Manchester University Press.
32. Бјуфорд 2001: Bill Buford, *Among the Thugs*, London: Arrow Books.
33. Боал 2008: А. Boal, *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
34. Бодријар 1993: Žan Bodrijar, *Amerika*, prevela s francuskog Mila Vašić, Beograd: Buddy Books; Kontekst.
35. Бодријар 1994: Жан Бодријар, *Прозирност зла*, Нови Сад: Светови.
36. Бонд 1973: Е. Bond, *Saved*, London: Methuen Drama.
37. Бонд 1989: Е. Bond, *Lear*, with Author's Preface, London: Methuen.
38. Бонд 1995: Е. Bond, “A blast at our smug theatre: Edward Bond on Sarah Kane”, in: *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/edward-bond-sarah-kane-blasted>; приступљено 16.01.2015.
39. Бонд 2004: Е. Bond, “A Writer's Story”, in: L. Petrović, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta, p. 389.
40. Боулз 2008: W. C. Boles, “The Rise and Fall of the Lad: Joe Penhall's Early Plays”, in: *Drama and the Postmodern: assessing the limits of metatheatre*, edited by Daniel K. Jernigan, Amherst: Cambria Press, pp. 307-325.

41. Бредли 2003: Dž. Bredli, „Ako je utorak, mora da smo u Beogradu“, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, broj 4-5, godina xxxix, Novi Sad: Sterijino pozorje <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4503/15.htm>; приступљено 11.12.2012.
42. Бретон 1979: А. Breton, „Prvi manifest nadrealizma 1924.“, u: Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, prevela Lela Matić, Kruševac: Bagdala, str. 17-53.
43. Брехт 1971: Bertolt Brecht, “Baal”, in: Brecht, *Collected Plays, Volume 1*, New York: Vintage, pp. 1-58.
44. Брехт 1979: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
45. Брехт 2012: Б. Брехт, „Пет тешкоћа у писању истине“, у: *Кораџи, часопис за књижевност, уметност и културу, свеска 4-6*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, стр. 117-129.
46. Брук 1990: Р. Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth: Penguin Books.
47. Брук 1995: П. Брук, *Празан простор*, превела Оливера Живковић, Београд: Лапис.
48. Вергилије 2007: Virgil, *Aeneid*, translated by Frederick Ahl, Oxford: Oxford University Press.
49. Виксон 2005: Christopher Wixson, “In better places: Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane’s *Blasted*”, in: *Comparative Drama*, Volume 39, Number 1, Spring 2005, Western Michigan University, pp. 75-91.
50. Вилијамс 1977: R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press.
51. Вилијамс 1979: R. Viliјams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.
52. Вилис 1984: R. Willis, “Victor Witter Turner (1920–83)”, in: *Africa*, Volume 54/Issue 04, pp. 73-75.
53. Вилсон 2010: E. Wilson, “Introduction”, in: Seneca, *Six Tragedies*, Oxford: Oxford University Press, pp. vii-xxvi.
54. Волд 2007: Christina Wald, *Hysteria, Trauma and Melancholia: Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
55. Вујановић 2002: Ana Vujanović, „4.48 Psychosis: Ekonomimetička. Konstrukcija. Bola“, u: *TkH: Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 4, (tema broja: *Novi ples/Nove teorije*), Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 190-196.
56. Гарднер 2015: Lyn Gardner, “Blasted was dismissed by a handful of critics but the conversation has changed”, in: *The Guardian* (January 12, 2015)

<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/jan/12/sarah-kane-blasted-was-dismissed-by-critics>; приступљено 19. јануара 2015.

57. Гол 1975: I. Gol, „Naddrama“, u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 241-243.
58. Гофман 1959: E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City: Doubleday Anchor.
59. Гревс 1974: R. Grevs, *Grčki mitovi I*, prevela Gordana Mitrinović, Beograd: Nolit.
60. Грег 2001: David Greig, “Introduction”, in: S. Kane, *Complete Plays*, London: Methuen Drama, pp. ix-xviii.
61. Гринберг 2010: Mitchell Greenberg, *Racine: From Ancient Myth to Tragic Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
62. Гротовски 1982: J. Grotowsky, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, London: Methuen Drama.
63. Грубер 2010: W. Gruber, *Offstage Space, narrative, and the Theatre of the Imagination*, New York: Palgrave Macmillan.
64. Даган 2007: Patrick Duggan, “Feeling Performance, Remembering Trauma”, in: *Platform*, Vol. 2. No. 2, pp. 44-58.
65. Даган 2013: Patrick Duggan, “Rehearsing the trauma-tragic ‘real’”, in: *Rehearsing the trauma-tragic ‘real’ research seminar*, 7 March 2013, The Royal Central School of Speech and Drama. (Unpublished).
66. Де Вос 2001: Laurens De Vos, *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, Samuel Beckett*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
67. Дејвис, Послвејт 2003: Tracy C. Davis and T. Postlewait, “Theatricality: an introduction”, in: *Theatricality*, edited by T. C. Davis and T. Postlewait, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-39.
68. Дејвис 2008: Tracy C. Davis, “Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack, and yaw of the performative turn”, in: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, edited by T.C. Davis, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-8.
69. Делгадо-Гарсија 2012: Christina Delgado-Garcia, “Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane’s *Cleansed*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*”, in: *Modern Drama*, Volume 55, Number 2, Summer 2012, Toronto: University of Toronto Press, pp. 230-250.

70. Дерида 1978: J. Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", in: *Writing and Difference*, London: Routledge.
71. Дерида 1990: Ž. Derida, „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“, u: *Bela mitologija*, izbor i prevod Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, str. 131-155.
72. Дефлем 1991: M. Deflem, "Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis", in: *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30 (1), pp. 1-25.
73. Дидрих 2013: Antje Diedrich, "Last in a long line of literary kleptomaniacs': intertextuality in Sarah Kane's 4.48 Psychosis", in: *Modern Drama*, 56 (3), Fall 2013, Toronto: University of Toronto Press, pp. 374-398.
74. Дипон 2011: F. Dipon, *Aristotel ili Vampir zapadnog društva*, prevela s francuskog Mirjana Miočinović, Beograd: Clio.
75. Долан 1992: S. Dolan, "Mad, bad and dangerous to know?" in: *The Independent* (August 24, 1992) <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre--mad-bad-and-dangerous-to-know-siobhan-dolan-talks-to-jeremy-weller-about-his-new-play-mad-in-which-women-who-have-suffered-from-mental-illness-recreate-scenes-from-their-past-1542122.html>; приступљено 26.4.2011.
76. Драшковић 2007: Б. Драшковић, *Равнотежа*, Вршац: Ков.
77. Дромгул 2002: D. Dromgoole, *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, Methuen: London.
78. Дромгул 2005: Dominic Dromgoole, "The return of citizen Kane", in: *The Sunday Times* (London, October 23, 2005), p. 18.
79. Ђорђевић 2002: Bojan Đorđević, „Psihoza u 4.48 Sarah Kane i teorije baze podataka i nelinearnog narativa - jedna kratka konstatacija“, u: *TkH: Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 4, (tema broja: *Novi ples/Nove teorije*), Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 204-206.
80. Еванс 2011: Dilan Evans, „Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize“, u: *Časopis za kvir teoriju i kulturu*, Godina II, Broj 7, Beograd: Centar za kvir studije, str. 88-126.
81. Едгар 1999: David Edgar, *State of Play: Playwrights on Playwriting*, London: Faber&Faber.
82. Ејберг 2005: Maria Aberg, *Phaedra's Love by Sarah Kane* (resource pack), Young Vick Theatre.

83. Елиот 1975: T. S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited with an introduction by Frank Kermode, New York: Harvest Books.
84. Еслин 1982: М. Еслин, „Предговор“ у: Харолд Пинтер, *Пет драма*, Нолит, Београд.
85. Еслин 1987: М. Esslin, “The Signs of Stage and Screen”, in: *The Field of Drama: How the Signs of Drama create Meaning on Stage and Screen*, London: Methuen, pp. 91-105.
86. Еслин 2001: Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books.
87. Естон 2010: Elaine Aston, *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*, Cambridge: Cambridge University Press.
88. Еурипид 1955: Euripides, “Hippolytus”, translated by D. Grene, in: *The Complete Greek Tragedies*, Volume 3, edited by David Grene and Richmond Lattimore, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 161-220.
89. Жари 1975а: А. Žari, „О beskorisnosti pozorišta u pozorištu“, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 76–80.
90. Жари 1975б: А. Žari, „Dvanaest pozorišnih pravila“, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 81–85.
91. Жоли 2009а: G. Jolly, „Glas“, u: *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, prevela Mirjana Miočinović, Vršac: KOV, str. 56-60.
92. Жоли 2009б: G. Jolly, „Ritam“, u: *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, prevela Mirjana Miočinović, Vršac: KOV, str. 163-166.
93. Зарили 2009: Phillip B. Zarrilli, *Psychophysical acting, an intercultural approach after Stanislavski*, foreword by Eugenio Barba, New York: Routledge.
94. Здравковић 2013: М. Здравковић, *Позоришни речник*, Београд: Завод за уџбенике.
95. Зола 1975: Е. Zola, „Naturalizam u pozorištu“ u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila M. Miočinović, Beograd: Nolit, str. 33– 40.
96. Зола 2011: Е. Zola, *Naturalizam u pozorištu*, preveo Dragoslav Ilić, Beograd: D. Ilić.
97. Инез 1992: C. Innes, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge: Cambridge University Press.
98. Јакобус 2009: Lee A. Jacobus, *The Bedford Introduction to Drama*, Boston: Bedford/St. Martins
99. Јестровић 2002: S. Jestrovic, “Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde”, *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: University of Wisconsin Press, pp. 42–56.

100. Јестровић 2006: S. Jestrovic, *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*, Toronto: University of Toronto Press.
101. Јирс-Манби 2006: K. Jürs-Munby, "Introduction" in: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge, pp. 1-15.
102. Јирс-Манби 2009: Karen Jürs-Munby, "“Did you mean post-traumatic theatre?": The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances", in: *Performance Paradigm, A Journal of performance and Contemporary Culture*, Issue 5.2, pp. 1-33. <http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/78>; приступљено 10.07.2014.
103. Јовићевић, Вујановић 2007: A. Jovićević, A. Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga (PDF izdanje).
104. Јонеско 1965: E. Jonesko, *Pozorišno iskustvo*, Beograd: Vuk Karadžić.
105. Јонеско 1975: E. Jonesko, „Londonska raspra“, u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila M. Miočinović, Beograd: Nolit, str. 402–411.
106. Јонеско 2008: E. Jonesko, *Nosorog; Stolice*, prevela Ivanka Pavlović, Beograd: Paideia.
107. Карлсон 1998: M. Carlson, „Psychic Polyphony“, u: *Modern Theories of Drama*, ed. by George W. Brandt, Oxford: Clarendon Press, pp. 288-298.
108. Карлсон 2003: M. Carlson, „Otpor prema teatralnosti“ <http://www.old.tkh-generator.net/sr/openedsources/otpor-prema-teatralnosti>; приступљено 20.9.2013.
109. Кеј 1994: N. Kaye, *Postmodernism and Performance*, London: Macmillan.
110. Келевеј 1998: Kate Kellaway, "And who shall be cleansed?", in: *New Statesman*, Vol. 127, Issue 4385.
111. Кернкрос 1963а: John Cairncross, "Jean Racine", in: J. Racine, *Phaedra and Other Plays*, translated by J. Cairncross, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 11-27.
112. Кернкрос 1963б: John Cairncross, "Introduction to Phaedra", in: J. Racine, *Phaedra and Other Plays*, translated by J. Cairncross, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 129-143.
113. Кингстон 1995: Jeremy Kingston, "Shocking scenes in Sloane Square", in: *The Times* (London, January 20, 1995).
114. Коу 2013: Thomas D. Kohn, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

- 115.Кот 1974: Jan Kott, *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*, translated by B. Taborski and E. J. Czerwinski, New York: Vintage Books.
- 116.Котас 2002: В. Котас, *Позориште у Византију*, Подгорица: ЦИД.
- 117.Крег 1975: E. G. Kreg, „Glumac i nadmarioneta“ u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 135-145.
- 118.Кристева 1989: Julia Kristeva, *Moći užasa: Ogled o zazornosti*, prevela s francuskoga Divina Marion, Zagreb: Naprijed.
- 119.Кун 1971: N. A. Kun, *Legende i mitovi stare Grčke*, preveo Miodrag Šijaković, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“.
- 120.Кунц, Леско 2009: Е. Кунц, Д. Леско, „Апсолутна драма“, у: *Лексика модерне и савремене драме*, приредио Жан-Пјер Саразак, превела Мирјана Миоциновић, Вршац: КОВ, стр. 21-22.
- 121.Купер 1980: David Cooper, *Psihijatrija i antipsihijatrija*, prevela Ljiljana Bastaić, Zagreb: Naprijed.
- 122.Купер 1987: Дејвид Купер, „Откочити акцију“, s engleskog prevela Lepa Mladenović, u: *Mreža alternativa*, priredili Aleksandar Petrović i Lepa Mladenović, Kragujevac: Svetlost, str. 39-46.
- 123.Купер 2006: John Xiros Cooper, *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 124.Лазаревић 2001: С. Лазаревић, *Преиначење митског обрасца*, Рача: Центар за митолошке студије Србије.
- 125.Лакхурст, Муди 2005: Mary Luckhurst and Jane Moody, “Introduction: The Singularity of Theatrical Celebrity”, in: *Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*, edited by Mary Luckhurst and Jane Moody, London: Palgrave Macmillan, pp. 1-11.
- 126.Лакхурст 2005: Mary Luckhurst, “Infamy and Dying Young: Sarah Kane, 1971-1999”, in: *Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*, edited by Mary Luckhurst and Jane Moody, London: Palgrave Macmillan, pp. 107-124.
- 127.Лакан 1983: Žak Lakan, “Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“, u: Lakan, *Spisi*, Beograd: Prosveta, str. 5-13.
- 128.Лакан 1993: Jacques Lacan, *The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan*, Book III 1955-1956, edited by Jacques-Alain Miller, translated with notes by Russell Grigg, London: Routledge.

129. Леман 2002: Hans-Thies Lehmann, „Postdramski teatar“, preveo Petar Milat, u: *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, Br. 3, Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 122-125.
130. Леман 2006: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge.
131. Леман 2008а: Hans-Tis Leman, „Od tragedije do performansa“, prevela Danica Ilić, u: *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost*, Broj 143, Godina XXXIII, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, str. 30-38.
132. Леман 2008б: Hans-Thies Lehmann, „Letters, Etc. [with Responses]“, in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 52, No. 4, pp. 13-17.
133. Леман 2009а: Hans-Tis Leman, „Kratka zapažanja o Novom (teatru)“, preveo Zoran Paunović, u: *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost*, Broj 148/149, Godina XXXIV, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, str. 21-22.
134. Леман 2009б: Hans-Tis Leman, „Teorija u teatru? Napomene o jednom starom pitanju“, prevela Bojana Denić, u: *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, Broj 3, Godina XLV, Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 133-143.
135. Лески 1995: Албин Лески, *Грчка трагедија*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
136. Летс 2008: Tracy Letts, *August: Osage County, New York*, Theatre Communications Group.
137. Литл, Меклофлин 2007: R. Little and Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, London: Oberon Books.
138. Логан 2001: Brian Logan, „The savage mark of Kane“, in: *The Independent on Sunday* (London, April 1, 2001), p. 7.
139. Лоу 2007: R. Lowe, „Education“, in: *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000*, edited by P. Addison and H. Jones, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 281-296.
140. Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit.
141. Мајаковски 1975: V. Majakovski, „Кинематограф уништава ‘позориште’ – знак препорода позоришне уметности“, u: *Drama: radanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 207-209.
142. Мајаковски 1982: V. Majakovski, „Misterija Bufo“, preveo Bora Ćosić, u: *Gradac: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, God.9, 44/45, Čačak: Dom kulture, str. 38-72.

- 143.Макмилан 2002: Joyce McMillan, "The hell in her head", in: *The Scotsman* (Edinburgh, March 6, 2002)
- 144.Мамфорд 2009: M. Mumford, *Bertolt Brecht*, London; New York: Routledge.
- 145.Маринети 1975а: F. T. Marinetti, „Varijetsko pozorište“ u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 191-197.
- 146.Маринети 1975б: F. T. Marinetti, „Futurističko sintetičko pozorište“ u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 198-203.
- 147.Маркер 2002: Frederick J. Marker, *Strindberg and Modernist Theatre: Post-Inferno Drama on the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 148.Марковић 2002: Tanja Marković, „Problem pisanja u vremenu odavno mrtvog subjekta“, u: *TkH: Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 4, (tema broja: *Novi ples/Nove teorije*), Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 208-215.
- 149.Марлоу 2005: Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, edited by John D. Jump, London and New York: Routledge.
- 150.Марш 2010: Ian Marsh, "The discursive formation of the suicidal subject: Sarah Kane and *4.48 Psychosis*, 2000", in: Marsh: *Suicide: Foucault, History and Truth*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 193-216.
- 151.Маршал 2001: Hallie Rebecca Marshall, "Saxon Violence and Social Decay in Sarah Kane's *Phaedra's Love* and Tony Harrison's *Prometheus*", in: *Helios*, Volume 38 No. 2, Texas Tech University Press, pp. 165-179.
- 152.Мастронарда 2010: Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 153.Меденица 2003: I. Medenica, „Nova evropska drama: umetnost ili roba?“, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, broj 4-5, godina xxxix, Novi Sad: Sterijino pozorje <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4503/4.htm>; приступљено 11.12.2012.
- 154.Мејерхолд 1975: V. Mejerhold, „Vašarska šatra“, u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 180-188.
- 155.Метерлинк 1975: M. Meterlink, „Moderna drama“ u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 92-95.
- 156.Миловић 2011: N. Milović, „Edvard Bond: моћ radikalne nevinosti i radikalne mašte“, u: Edvard Bond, *Zločin 21. veka*, Arhipelag: Beograd, str. 195-205.

157. Миочиновић 1975: М. Миоџиновић, „Predgovor“, у: *Drama: rađanje moderne književnosti*, Београд: Nolit, стр. 7–29.
158. Миочиновић 1993: М. Миочиновић, *Сурово позориште, порекло, експерименти и Артоова теза*, Нови Сад: Прометеј.
159. Мичел 2007: Robin Mitchell-Boyask, “Introduction”, in: Euripides, *Alcestis, Medea, Hippolytus*, translated by Diane Arnson Svarlien, Indianapolis: Hackett Publishing Company, pp. vii-xxxii.
160. Млађеновић 1978: Лера Млађеновић, „Neke pretpostavke razumevanja Ronalda D. Lainga“, у: *Koraci*, година XIII, књига XIII, сveska 1–2, стр. 80-83.
161. Млађеновић 1987: Лера Млађеновић, „Solidarnost alternativa“, у: *Mreža alternativa*, приредили Александар Петровић и Лера Млађеновић, Крагујевац: Svetlost, стр. 9-38.
162. Морис 1995: Tom Morris, “Damned and Blasted? - Stephen Daldry”, in: *The Sunday Times* (London, January 29, 1995).
163. Морис 2000: Peter Morris, “Brand of Kane”, in: *Arete* 4, (Winter 2000), pp. 143-152.
164. Настић 2009а: Р. Настић, „Смрт лепог сневача“, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик и културу*, бр. 12, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 7-11.
165. Настић 2009б: R. Nastić, “Symbolism of Celebration in Pinter’s Birthday Party, Party Time, Counterblast and Celebration”, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик и културу*, бр. 12, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 73-80.
166. Настић 2010а: Р. Настић, *Трагедија и савремени свет*, Крагујевац: ФИЛУМ.
167. Настић 2010б: R. Nastić, „Antropologija i teorija drame“, у: *Etnoantropološki problemi*, No. 5 (3), Београд : Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta, стр. 245 – 260.
168. Настић 2011: R. Nastić, „Harold Pinter: ideje koje žive i neponovljiva dramaturgija“, у: Н. Pinter, *Novi svetski poredak*, Београд: Arhipelag, стр. 65-90.
169. Настић 2015: Radmila Nastić, „Drama i kultura danas: razbijeno ogledalo prirode“, у: *Zbornik radova sa treće međunarodne konferencije: Kultura u ogledalu jezika i književnosti*, Београд: Alfa Univerzitet, Fakultet za strane jezike, стр. 41-52.
170. Нејсмит 1991: Bill Naismith, “Commentary”, in: C. Churchill, *Top Girls*, London: Methuen Drama, pp. xxi-liii.
171. Никчевић 1997: В. Никчевић, *Змија на узглављу: древни египатски списи*, превод са француског, предговор и речник В. Никчевић, Крушевац: Багдала.

172. Никчевић 2002: Војислав Д. Никчевић, „Платонова идеална држава Хришћана против паганског ‘мимезиса’“, у: В. Котас, *Позориште у Византији*, превела с француског Корнелија Никчевић, Подгорица: ЦИД, стр. 7–49.
173. Овидије 2000: Ovid, *The Metamorphoses*, translated by A.S. Kline, University of Virginia Library. <http://ovid.lib.virginia.edu/trans/Ovhome.htm>; приступљено 20.12.2014.
174. Озборн 2001: Dž. Ozborn, „Osvrni se u gnevu“, prevela Milica Drašković, u: *Pre i posle gneva: Savremena britanska drama*, izbor i predgovor Jovan Ćirilov, Beograd: Zepter Book World, str. 146-227.
175. Озгерби 2007: В. Osgerby, “Youth culture”, in: *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000*, edited by P. Addison and H. Jones, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 127-144.
176. О’Конел 1999: Vincent O’Connell, “Letters” in: *The Guardian* (February 25, 1999). <http://www.theguardian.com/news/1999/feb/25/guardianobituaries>; приступљено 11.10.2011.
177. О’Нил 1931: Е. O’Neill, “Strindberg and Our Theatre” in *The Provincetown: A Story of the Theatre*, H. Deutsch and S. Hanau, New York: Farr & Rinehart, стр. 192.
178. Павис 1997: Р. Pavis, "The State of Current Theatre Research", in: *AS/SA (Applied Semiotics/Sémiotique appliquée)*, ed. Peter G. Marteinson and Pascal G. Michelucci, Vol. 1, No. 3, Toronto: University of Toronto, pp. 203-230.
179. Павис 1998: Р. Pavis, „Avant-Garde Theatre and Semiology: A Few Practices and the Theory behind Them”, u: *Modern Theories of Drama*, ed. by George W. Brandt, Oxford: Clarendon Press, pp. 307-315.
180. Павис 1999: Р. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press.
181. Павићевић 2009, Јована Павићевић, „Конституисање трећег рода у драми *Психоза 4.48* Саре Кејн“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*, година I/књига 2, Зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 17–23.
182. Павићевић 2010: Јована Павићевић, „Трансформација митског обрасца у драми *Федрина љубав* Саре Кејн“, Зборник са Међународног научног скупа *Језик, књижевност, промене: књижевна истраживања*, одговорни уредник проф. др Бојана Димитријевић, Ниш: Филозофски факултет, стр. 377-384.

183. Павићевић 2011: Јована Павићевић, „Драмски чин као изазов – Нова британска драма“, *Границе естетског и идеолошког у књижевности и језику*, Зборник радова са Научног скупа „Научна и духовна утемељеност друштвених реформи“, Бања Лука: Филозофски факултет, стр. 72–79.
184. Павићевић 2012: Јована Павићевић, „Фрагменти позоришних остварења из Пољске, Велике Британије и Хрватске“, *Кораџи*, бр. 10-12, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, стр. 147-152.
185. Павићевић 2013а: Јована Павићевић, „Модели љубави у драми Очишћени“, Зборник радова са VII Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2: *НЕМОГУЋЕ: Завет човека и књижевности*, одговорни уредник Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко- уметнички факултет, стр. 337-346.
186. Павићевић 2013б: Јована Павићевић, „Ритуал, сценска игра и литургијска драма“, Зборник радова са Међународног округлог стола *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, одговорни уредник Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 269-283.
187. Павићевић 2014: Јована Павићевић, „Дезаутоматизација и отуђење у савременом позоришту“, у: *Ускрснуће књижевности: 100 година Руског формализма*, уредник Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 195-203.
188. Павићевић 2015: Ј. Павићевић, „Трагични ритам радње у новој британској драми“, у: *Word across Cultures, Conference Proceedings from the 5th International Conference of the Institute of Foreign Languages – ICIFL5 and the Society of Applied Linguistics of Montenegro*, Подгорица: Институт за стране језике.
189. Павловић 2008а: I. Pavlović, „Beleška uz dramu Nosorog“, у: E. Jonesko, *Nosorog; Stolice*, prevela Ivanka Pavlović, Beograd: Paideia, str. 131-166.
190. Павловић 2008б: I. Pavlović, „Beleška uz dramu Stolice“, у: E. Jonesko, *Nosorog; Stolice*, prevela Ivanka Pavlović, Beograd: Paideia, str. 219-233.
191. Петерсон 1989: Michael Patterson, “Introduction to *Woyzeck*”, in: Georg Büchner, *Woyzeck*, London: Methuen Drama, pp. vii-xxx.
192. Пинтер 1996в: Harold Pinter, “Party Time”, in: *Plays Four*, London: Faber and Faber, pp. 280-314.

- 193.Пинтер 2005: Harold Pinter, "Ashes to Ashes", in: *Plays Four*, London: Faber and Faber, pp. 392-433.
- 194.Пинтер 2011: Н. Pinter, „Umetnost, istina i politika“, preveo Igor Burić, u: Pinter, *Novi svetski poredak*, Beograd: Arhipelag, str. 49-64.
- 195.Пирандело 1954: L. Pirandello, *Six Characters In Search of An Author*, London: William Heinemann Ltd.
- 196.Пирандело 1963а: Л. Пирандело, „Предговор“ у: *Шест лица тражи писца*, Београд: Просвета, стр. 7-20.
- 197.Пирандело 1963б: Л. Пирандело, *Шест лица тражи писца*, превео Н. Стипчевић, Београд: Просвета.
- 198.Пирандело 1975: L. Pirandello, „Govorena radnja“, u: *Drama: rađanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 103-106.
- 199.Питер 1995: John Peter, "Alive when kicking", in: *The Sunday Times* (London, January 29, 1995), p. 10.
- 200.Расин 1963б: Jean Racine, "Preface to Phaedra", in: *Phaedra and Other Plays*, translated by John Cairncross, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 145-147.
- 201.Ребелато 1998: D. Rebellato interview with Sarah Kane, 'Brief Encounter Platform', Royal Holloway College, London, 3 Nov 1998. <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; приступљено 10. 01. 2015.
- 202.Ребелато 1999: D. Rebellato, 1956 and *All That: The making of modern British drama*, London and New York: Routledge.
- 203.Ребелато 1999б: D. Rebellato, "Sarah Kane: An Appreciation", in: *New Theatre Quarterly*, Vol XV, Part 3, (NTQ 59), editors Clive Barker and Simon Trussler, pp. 280-281.
- 204.Ребелато 2009: Dan Rebellato, *Theatre and Globalization*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 205.Рејб 1993: David Rabe, *The Vietnam Plays: Volume One (The Basic Training of Pavlo Hummel, Sticks and Bones)*, introduced by David Rabe, New York: Grove Press.
- 206.Рејби 2003: D. I. Rabey, *English drama since 1940*, London: Pearson Education Ltd.
- 207.Рејвенхил 2006: M. Ravenhill, "Acid Tongue", in: *The Guardian* (London, September 9, 2006) <http://www.theguardian.com/stage/2006/sep/09/theatre.stage>; приступљено 23. 07. 2013.

208. Рејни 2006: Lawrence Rainey, "Editor's Annotations to The Waste Land", in: *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, edited, with annotations and introduction, by Lawrence Rainey, 2nd edition, New Haven&London: Yale University Press, pp. 75-126.
209. Робертс 2004: P. Roberts, *The Royal Court Theatre and the modern stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
210. Робинсон 2008: D. Robinson, *Estrangement and the somatics in literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
211. Ротенберг 2010: Albert Rotenberg, *Kreativnost i ludilo: nova otkrića i stari stereotipi*, prevele s engleskog Branka Robertson i Zorica Jovičić, Beograd: Clio.
212. Роуч 2002: J. Roach, "The Three Unities", in: *Teaching Performance Studies*, ed. N. Stucky and C. Wimmer, Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 33-40.
213. Рус-Еванс 1984: J. Roose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, New York: Universe Books.
214. Саразак 2009: Ж. П. Саразак, „Увод: Криза драме“, у: *Лексика модерне и савремене драме*, приредио Жан-Пјер Саразак, превела Мирјана Миочиновић, Вршац: КОВ, стр. 7-20.
215. Саразак 2011: Žan-Pjer Sarazak, „Rađanje moderne inscenacije, pretpostavka“ у: E. Zola, *Naturalizam u pozorištu*, preveo Dragoslav Ilić, Beograd: D. Ilić, str. 154-177.
216. Селенић 1965: S. Selenić, *Angažman u dramskoj formi*, Beograd: Prosveta.
217. Селенић 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
218. Селенић 1987: С. Селенић, „Самјуел Бекет“, у: Бекет, *Чекајући Годоа*, Београд: Просвета, стр. 7-22.
219. Сингер 2004: Anabelle Singer, "Don't want to Be This: The Elusive Sarah Kane", in: *TDR*, Vol. 48, No. 2, pp. 139-171.
220. Сирз 1996: A. Sierz, "John Osborne and the Myth of Anger". <http://www.inyerfacetheatre.com/archive13.html>; приступљено 8.12.2012.
221. Сирз 1998: A. Sierz, "Cool Britannia? 'In-Yer-Face' Writing in the British Theatre Today", in: *New Theatre Quarterly*, Vol XIV, Part 4 (NTQ 56), editors Clive Barker and Simon Trussler, pp. 324-333.
222. Сирз 2001: A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London: Faber and Faber.
223. Сирз 2002: A. Sierz, "Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation", in: *New Theatre Quarterly*, Volume 18, Issue 01, pp. 17-24.

224. Сирз 2011: A. Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, London: Methuen Drama.
225. Слaпшeк 2008: Svetlana Slapšek, „Kako smrtnica može ući u mit?“, u: *Sara Kejn: Fedrina ljubav*, program priredili Jelena Kovačević et al, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 19-21.
226. Сондерс 2002: G. Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester: Manchester University Press.
227. Сондерс 2003: G. Saunders, “Just a Word on a Page and there is the Drama.' Sarah Kane's Theatrical Legacy”, in: *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13 (1), London: Routledge, pp. 97-110.
228. Сондерс 2004: G. Saunders, “Edward Bond and the Celebrity of Exile”, in: *Theatre Research International*, 29 (3), pp 256-266.
229. Сондерс 2009: G. Saunders, *About Kane: the Playwright and the Work*, London: Faber and Faber.
230. Сонди 1983: P. Szondi, “Theory of the Modern Drama, Parts I-II”, translated by Michael Hays, u: *Boundary 2: The Criticism of Peter Szondi*, Vol. 11, No. 3: Duke University Press, str. 191-230.
231. Сонди, 1995: P. Sondi, *Teorija moderne drame*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Lapis.
232. Софер 2013: A. Sofer, *Dark Matter: invisibility in drama, theater, and performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
233. Софокле 1978: *Цар Едип*, превео, предговор и објашњења написао Милош Н. Ђурић, Београд: Рад.
234. Спенсер 1992: J. S. Spencer, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge: Cambridge University Press.
235. Стајан 1981: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice: Symbolism, surrealism and the absurd*, Cambridge: Cambridge University Press.
236. Стивенс 2010: Simon Stephens, “Sarah Kane's debut play *Blasted* returns”, in: *The Guardian* (London, October 24, 2010)
<http://www.theguardian.com/stage/2010/oct/24/sarah-kane-blasted>; приступљено 12.09.2011.
237. Стивенсон, Ленгриџ 1997: H. Stephenson, N. Langridge, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, London: Methuen.

238. Стипчевић 1963: Н. Стипчевић, „Пирандело и пиранделизам“, у: *Шест лица тражи писца*, превоо Н. Стипчевић, Београд: Просвета, стр. 239-253.
239. Стојиљковић 1998: V. Stojiljković, „Život Žarijev i/ili Ibijeve“, у: *Žari, Ibi ponovo jaše: drame i proza o Ibiju*, превод и предговор Влада Стојиљковић, Београд: Paideia, стр. 7-9.
240. Стриндберг 1912: August Strindberg, *Plays: The Dream Play, The Link, The Dance of Death*, translated with an introduction by Edwin Björkman, London: Duckworth&Co.
241. Стриндберг 1975: A. Strindberg, Предговор за Госпођицу Јулију, у: *Рађање модерне књижевности: drama*, приредила Мирјана Миоџиновић, Београд: Nolit, 41–51.
242. Сувин 1979: D. Suvin, „Praksa i teorija Brechta“, у: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Београд: Nolit, 9–39.
243. Таберт 1998: Nils Tabert, “Gespräch mit Sarah Kane”, in: *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er / Marina Carr [etc.]*; Herausgegeben von Nils Tabert, Reinbek: Rowohlt, 8-21.
244. Тајсер 2008: Alicia Tyler, “‘Victim. Perpetrator. Bystander’: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis”, in: *Theatre Journal*, Volume 60, Number 1, March 2008, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 23-36.
245. Гарнер 1966: V. Turner, “Three Symbols of Passage in Ndembu Circumcision Ritual: An Interpretation”, in: *Essays on the Ritual of Social Relations*, edited by Max Gluckman, Manchester: Manchester University Press.
246. Гарнер 1979: V. Turner, “Frame, flow and reflection: Ritual and drama as public liminality”, in: *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 6:4, pp. 465-499.
247. Гарнер 1982: V. Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications.
248. Гарнер 1983: В. Гарнер, „Друштвене драме и обредне метафоре“, превела Мирјана Прошић-Дворнић, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, Година XVIII, Број 5-6/83, Ниш: Издавачка радна организација „Градина“, стр. 24–50.
249. Гарнер 1985: V. Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology of Experience*, edited by Edith L. B. Turner, Tuscon: University of Arizona Press.
250. Гарнер 1989: V. Turner, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: August Cesarec.

251. Гарнер 1991: V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, foreword by Roger D. Abrahams, New York: Cornell University Press.
252. Тасић 2009: Ana Tasić, „Tela koja više ništa ne znače: Tretman seksualnosti u dramama Šoping and Faking, Fedrina ljubav i Faust je mrtav“, u: *TFT, časopis za teatar, film i televiziju*, br. 5, 12/2009, Beograd: Službeni glasnik, str. 12-17
253. Тејлор 1964: John Russel Taylor, “Introduction” in: John Arden, *Three Plays*, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 7-15.
254. Тејлор 1971: John Russel Taylor, *Anger and After: A Guide to the New British Drama*, London: Methuen & Co Ltd.
255. Тејлор 1995: Paul Taylor, “Courting disaster”, in: *The Independent* (London, January 20, 1995).
256. Топоришич 2007: Tomaž Toporišič, „Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme: (Ne više) dramski pozorišni tekst i postdramsko pozorište (Elfride Jelinek i Sara Kejn)“, sa slovenačkog prevela Vera Konjović, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, Godina 43, br. 1/2 (januar-jun 2007), str. 75-86. <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/13.htm>; приступљено 15.12.2013.
257. Ћирилов 2001: Jovan Ćirilov, „Pre i posle ‘gneva’“, u: *Pre i posle gneva: Savremena britanska drama*, izbor, prevod i predgovor Jovan Ćirilov, Beograd: Zepter Book World, str. 7-15.
258. Ћирић 2005: K. Ćirić, „Trajna veza sa svetom: Jedanaest međunarodnih simpozijuma pozorišnih praktičara i teatrologa“, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, broj 1, godina XLI, Novi Sad: Sterijino pozorje <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/34.htm>; приступљено 15.4.2014.
259. Ћосић 1996: Ileana Ćosić, *Američki avangardni teatar: 1960-1980*, Beograd: GEA. <http://www.rastko.rs/drama/icosic-americki.html>; приступљено 20.12.2012.
260. Урбан 2001: Ken Urban, “An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane”, in: *Performing Arts Journal*, 69, pp. 36-69.
261. Урбан 2007: Ken Urban, “The Body's Cruel Joke: The Comic Theatre of Sarah Kane”, in: *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Eds. Mary Luckhurst and Nadine Holdsworth, Oxford: Blackwell, pp. 149-170.
262. Фар 2005: David Farr, “Walking into her rehearsal was like entering a religion”, in: *The Telegraph* (October 26, 2005) <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647457/Walking-into-her-rehearsal-was-like-entering-a-religion.html>; приступљено 26.10.2011.

263. Фелман, Лауб 1992: Shoshana Felman and Dori Laub, "Foreword", in: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, pp. xiii-xx.
264. Фергасон 1979: F. Fergason, *Pojam pozorišta*, prevod i predgovor Marta Frajnd, Beograd: Nolit.
265. Филан 1993: Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge.
266. Фишер-Лихте 2002: E. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley, London and New York: Routledge.
267. Фишер-Лихте 2009: E. Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, prevod Sulejman Bosto, Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
268. Форд 1966: John Ford, "Tis Pity She's a Whore", in: Webster&Ford, *Collected Plays*, London: Dent.
269. Фрајнд 1979: Marta Frajnd, „Perspektiva Frensisa Fergasona“, u: F. Fergason, *Pojam pozorišta*, prevod i predgovor Marta Frajnd, Beograd: Nolit, str. 321–328.
270. Франкл 2003: V. Frankl, „Iskustva grupne psihoterapije u koncentracionom logoru“, u: B. Betelhajm i V. Frankl, *Ubijanje duše*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 67-76.
271. Фрејзер 2003: Džejms Frejzer, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, preveo Živojin V. Simić, Beograd: Ivanišević.
272. Фројд 1957: Sigmund Freud, "Mourning and melancholia", in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, 24 vols, London: The Hogarth Press, pp. 243-258.
273. Фројд 1969а: Sigmund Frojd, „Strah i nagonски живот“, u: *Odabrana dela Sigmunda Frojda – Autobiografija; Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, Knjiga osma, preveli s nemačkog dr Vladeta Jerotić i dr Nikola Volf, Novi Sad: Matica Srpska, str. 173-207.
274. Фројд 1969б: Sigmund Frojd, „Nelagodnost u kulturi“, u: *Odabrana dela Sigmunda Frojda – Iz kulture i umetnosti*, Knjiga peta, preveli s nemačkog dr Vojin Matić, dr Vladeta Jerotić i dr Đorđe Bogićević, Novi Sad: Matica Srpska, str. 261-357.
275. Фројд 2003: Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, translated by John Reddick, London: Penguin Books.

276. Фукс 2008: E. Fuchs, "Postdramatic Theatre" (review), in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 52, No. 2, pp. 178-183. Project MUSE. Web. <https://muse.jhu.edu/>; приступљено 15.07.2014.
277. Харвуд 1998: R. Harvud, *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*, preveo Đorđe Krivokapić, Beograd: Clio.
278. Хартнол 2006: P. Hartnoll, *The Theatre: A Concise History*, London: Thames and Hudson Ltd.
279. Хејз 1983: M. Hays, "Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater", u: *Boundary 2: The Criticism of Peter Szondi*, Vol. 11, No. 3: Duke University Press, str. 69-81.
280. Хеминг 1995: Sarah Hemming, "Blasted by violence", in: *Financial Times* (London, January 23, 1995), p. 15.
281. Херон 2010: Jonathan Heron, "Sarah Kane's *Blasted* by Helen Iball: review", in: *English: The Journal of the English Association*, Autumn 2010, Vol. 59 Issue 226, pp. 303-305.
282. Хетенстоун 2000: Simon Hattenstone, "A Sad Hurrah", in: *The Guardian* (London, July 1, 2000) <http://www.theguardian.com/books/2000/jul/01/stage>; приступљено 28.10.2009.
283. Хехт 1973: V. Heht, „Sve je u kretanju“, u R. Lazić, *Univerzalni Breht*, Beograd: Centar za kulturu i umetnost Radničkog univerziteta „Đuro Salaj“, str. 7.
284. Хол 2005: Peter Hall, "Godot Almighty", in: *The Guardian* (London, August 24, 2005) <http://www.theguardian.com/stage/2005/aug/24/theatre.beckettat100>; приступљено 15.12.2014.
285. Холанд 1995: Patricia Holland, "Monstrous Regiment", in: *The Independent* (January 27, 1995) <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/monstrous-regiment-1569994.html>; приступљено 15.04.2014.
286. Хонзл 1998: J. Honzl, „Dynamics of the Sign in the Theatre“, u: *Modern Theories of Drama*, ed. by George W. Brandt, Oxford: Clarendon Press, pp. 269-278.
287. Христић 1986: J. Христић, *Студије о драми*, Београд: Народна књига.
288. Христић 1988: Jovan Hristić, „Uz prevod Eliotove *Puste zemlje*“, u: T. S. Eliot, *Pusta zemlja*, prevod i pogovor Jovan Hristić, Niš: Prosveta, str. 47-55.
289. Христић 1998: J. Христић *О трагедији*, Београд: „Филип Вишњић“.
290. Христић 2006: Јован Христић, „Три Федре“, у: *Есеји о драми*, избор и предговор Марта Фрајнд, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 36-49.

291. Хунка 2008: G. Hunka, "Charting the Postdramatic" (review), in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 30, No. 2, pp. 124-126.
292. Чадри 1997: Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, University of Michigan Press.
293. Чејмберс 2002: C. Chambers, ed, *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, New York: Continuum.
294. Черчил 1991: Caryl Churchill, *Top Girls*, London: Methuen Drama.
295. Чехов 1974: А. П. Чехов, „Три сестре“, у: *Сабрана дела X*, превео Кирил Тарановски, Београд: Издавачко предузеће „Рад“, стр. 313-393.
296. Чехов 1974: А. П. Чехов, „Вишњик“, у: *Сабрана дела X*, превео Кирил Тарановски, Београд: Издавачко предузеће „Рад“, стр. 395-461.
297. Шекнер 1985: R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
298. Шекнер 1995: R. Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, New York: Routledge.
299. Шекнер 2008а: R. Schechner, *Performance Theory*, London and New York: Routledge Classics.
300. Шекнер 2008б: R. Schechner, "A Ritual Seminar Transcribed", in: *Interval(le)s*, Issue 4/5, II.2–III.1 (Fall 2008/Winter 2009), pp. 775-793.
301. Шекнер 2008в: R. Šekner, „Pet avangardi...ili nijedna?“, u: *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost*, br. 142, Godina XXIII, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 58-78.
302. Шекнер 2013: R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (third edition), New York: Routledge.
303. Шеперд, Волис 2004: S. Shepherd, M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, London: Routledge.
304. Шкловски 1970: V. Šklovski, „Umetnost kao postupak“, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, str. 81–94.
305. Шнајдман 2004: Edwin S. Shneidman, *Autopsy of a Suicidal Mind*, Oxford: Oxford University Press.
306. Шуваковић 2002: Miško Šuvaković, „Forma ne-života ili oko izvadka bića: (izvođenje post-egzistencijalizma i/ili biopolitike: O Sarah Kane 4.48 Psychosis)“, u:

TkH: *Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 4, (tema broja: *Novi ples/Nove teorije*), Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, str. 198-203.

Општа литература

1. Андрић 1989: Ivo Andrić, „Likovi“, u: *Staze, lica, predeli*, Sarajevo: Svjetlost, Beograd: Prosveta, str. 75-79.
2. Барт 1984: Р. Барт, „Смрт аутора“, превео Мирослав Бекер, у: *Поља*, бр. 309, Нови Сад: Културни центар, стр. 450.
3. Барт 1990: R. Barthes, *S/Z*, translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
4. Барт 1991: R. Barthes, *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers, New York: The Noonday Press.
5. Батај 1986: G. Bataille, *Eroticism: Death and Sensuality*, San Francisco: City Lights Books.
6. Батлер 1999а: J. Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
7. Батлер 1999б: Džudit Batler, „Potčinjavanje, otpor i promena značenja: između Frojda i Fukoa“, превео Dejan Ilić, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 56 (2), str. 163-175.
8. Батлер 2010: Džudit Batler, *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prevela Adriana Zaharijević, Loznica: Karpos.
9. Баура 1970: S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma, Stvaralački eksperiment*, Beograd: Nolit.
10. Бељански 2011: Slobodan Beljanski, *Druga obala: ogledi o zlu kulture i kulturi iskupljenja*, Beograd: Peščanik.
11. Берн 1975: E. Berne, *What Do You Say After You Say Hello?*, London: Corgi.
12. Блистајн 2008: Burton Blistein, *The Design of The Waste Land*, Lanham: University Press of America.
14. Бонд 2000: Edward Bond, *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, London: Bloomsbury Methuen Drama.
15. Бошковић 2008: Aleksandar Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd : Institut za književnost i umetnost.

16. Божић 2001: J. Божић, „Читалац у средишту пажње: савремене теорије читања“, у: *Гласник Народне библиотеке Србије*, Год. 1, бр. 1, уредник Владимир Шекуларац, Београд : Народна библиотека Србије, стр. 57-66.
17. Бркић 1966: Svetozar Brkić, „Pogovor“, у: T. S. Eliot, *Četiri kvarteta*, preveo sa engleskog Svetozar Brkić, Beograd: Prosveta, str. 99-105.
18. Брукс 2000: Piter Bruks, „Telo i pripovedanje“, prevela Brana Miladinov, у: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, Br. 57 (3), Beograd: Radio B92, str. 247-267.
19. Бужињска, Марковски 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
20. Валент 2012а: Paul Valent, “Foreword”, in: in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. xxvii-xxviii.
21. Валент 2012б: Paul Valent, “Bearing witness to trauma”, in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 37-41.
22. Виготски 1975: L. Vigotski, *Psihologija umetnosti*, preveo Jovan Janićijević, Beograd: Nolit.
23. Вилсон 1964: Едмонд Вилсон, *Акселов Замак или о симболизму*, превод и предговор др Олга Хумо, Београд: Култура.
24. Вујаклија 1977: Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.
25. Гатари, Делез 1987: Feliks Gatari i Žil Delez, „Hiljadu ravni: kapitalizam i šizofrenija“, prevela Svetlana Stojanović, у: *Mreža alternativa*, priredili Aleksandar Petrović i Lepa Mladenović, Kragujevac: Svetlost, str. 102-128.
26. Гебелс 2012: J. Gebels, Znanje i propaganda, у: *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, br. 1-2, Novi Sad, 46-49.
27. Гент 2012: Linda Gantt, “Art and Trauma”, in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 26-31.
28. Голдхил 1999: Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
29. Гомбрих 1984: E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study In The Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press.

30. Грос 2005: Elizabet Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, sa engleskog prevela Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
31. Даглас 1984: Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the concepts of pollution and taboo*, London and New York: Routledge.
32. Дворкин 1993: Andrea Dworkin, *Letters From a War Zone*, New York: Lawrence Hill Books.
33. Де Ружмон 1985: D. de Rougemont, *Mitovi o ljubavi*, Beograd: NIRO „Književne novine“.
34. Де Ружмон 2011: D. de Ružmon, *Ljubav i Zapad*, Beograd: Službeni glasnik, Карпос.
35. Дикинс 2011: J. Dickins, “Unarticulated Pre-emergence: Raymond Williams’ Structures of Feeling”, in *Constellations: University of Warwick*. http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/constellations/structures_of_feeling; приступљено 20.4.2014.
36. Драшковић 2012: Boro Drašković, *Rečnik profesije*, Kragujevac: Knjaževsko-srpski teatar.
37. Ђорђевић 2005: Jelena Djordjević, „Religijski i ostali mitovi“, u: *Vera – znanje – mir*, urednici Milan Sitarski i Marinko Vučinić, Beograd: Beogradska otvorena škola, str. 231 – 253.
38. Еванс 2006: Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.
39. Ејбрамс 1999: M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
40. Елиот 2004: T. S. Eliot, “Tradition and the individual talent”, u: L. Petrović, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta, стр. 108-113.
41. Живковић 1992: Dragiša Živković, *Rečnik književnih termina* (drugo dopunjeno izdanje), Beograd: Nolit.
42. Зуровац 2004: М. Зуровац, „Естетика Николаја Хартмана“, у: Хартман, *Естетика*, Београд: Дерета.
43. Иглтон 2003: Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing.
44. Ингарден 1975: R. Ingarden, „Slika“, u: *Fenomenologija*, izbor, uvod i komentari Milan Damjanović, Beograd: Nolit, str. 188-236.

45. Јакобсон 1970: R. Jakobson, „Viktor Hlebnjikov“, u: *Poetika ruskog formalizma*, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, str. 95-116.
46. Јакубински 1970: L. Jakubinski, „O zvucima jezika stiha“, u *Poetika ruskog formalizma*, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, str. 137-154.
47. Јунг 1987: K. G. Jung, „Pristup nesvjesnom“, u: K. G. Jung [et al.], *Čovjek i njegovi simboli*, preveli s engleskoga Marija i Ivan Salečić, Zagreb: Mladost, str. 18-103.
48. Јунг 1991: C. G. Jung, *The Collected Works: the Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd Edition, translated by R. F. C. Hull, London: Routledge.
49. Јунг 2003: К. Г. Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос.
50. Калезин, Колијада 2012: N. Khalezin, N. Kolijada, Being Harold Pinter by the Belarus Free Theatre, у: *Tradition and Innovation at the Royal Court Theatre, Status Quaestionis, Journal of European and American Studies*. <http://ojs.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis>; приступљено 20.11.2012.
51. Ками 2008: Alber Kami, *Mit o Sizifu: ogleđ o apsurdu*, prevela Vesna Injac, Beograd: Paideia.
52. Карпман 2014: S. Karpman, *Živeti bez igara: dramski trougao u međuljudskim odnosima*, Novi Sad: Psihopolis.
53. Карут 1995а: Cathy Caruth, “Trauma and Experience: Introduction”, in: *Trauma: Explorations in Memory*, edited by C. Caruth, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, pp. 3-12.
54. Карут 1995б: Cathy Caruth, “Recapturing the Past: Introduction”, in: *Trauma: Explorations in Memory*, edited by C. Caruth, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, pp. 151-157.
55. Касирер 1955: Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms: Mythical Thought*, Volume II, translated by Ralph Manheim, New Haven: Yale University Press.
56. Кембел 2001: Joseph Campbell, *Moć mita (razgovor s Bill Moyersom)*, preveo Dragutin Hlad, Zagreb: MISL.
57. Кембел 2004: Joseph Campbell, *The Hero With A Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press.
58. Кербел 2007: Lucy Kerbel, “Interview with Martin Krimp”, in: *Attempts on her life by Martin Crimp* (National Theatre Education Workpack), London: The Royal National Theatre Board, pp. 12-13.
59. Керд 2010: John Caird, *Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A to Z*, London: Faber and Faber.

60. Кито 2005: Н. D. F. Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study*, London and New York: Routledge.
61. Клајн 2007: N. Klein, *The Shock Doctrine*, London: Penguin Books.
62. Кољевић 1967: Н. Кољевић, *Теоријски основи нове критике*, Београд: Просвета.
63. Кољевић 1978: Н. Кољевић, *Иконоборци и иконобранитељи*, Београд: Полит.
64. Константиновић 2002: Зоран Константиновић, *Интертекстуална компаратистика: компаратистички прилог проучавању српске књижевности*, Београд: Народна књига – Алфа.
65. Кохан 1967: P. S. Kohan, *Istorija zapadnoevropske književnosti I*, preveo Dragutin Markovic, Sarajevo: „Veselin Masleša“.
66. Кристева 1978: Julia Kristeva, “Modern Theater Does Not Take (A) Place”, translated by Alice Jardine and Thomas Gora, in: *SubStance*, Vol. 6/7, No. 18/19 (Winter, 1977-Spring, 1978), University of Wisconsin Press, pp. 131-134.
67. Кроули 2008: Alister Krouli, *Svete knjige Teleme*, preveo Momir Mirić, Beograd: Esotheria.
68. Купер 1978: George Cooper, „U traženju nove psihijatrije“, prevela Olja Arežina, u: *Koraci*, godina XIII, knjiga XIII, sveska 1–2, str. 84-96.
69. Лакхурст 2006: Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, Cambridge: Cambridge University press.
70. Лалевић 1974: М. Lalević, *Sinonimi i srodne reči srpskohrvatskoga jezika*, Beograd : Sveznanje.
71. Левајн 2009: Stephen K. Levine, *Trauma, Tragedy, Therapy: The Arts and Human Suffering*, London: Jessica Kingsley Publishers.
72. Ленг 1989: Ronald D. Leing, *Jastvo i drugi*, prevela Milica Mint, Novi Sad: Svetovi.
73. Ленг 1987: Ronald D. Leng, „Duševna bolnica“, preveli Svetislav Bulatović i Nataša Pejić, u: *Mreža alternativa*, priredili Aleksandar Petrović i Lepa Mladenović, Kragujevac: Svetlost, str. 47-58.
74. Ленг 2010: Ronald D. Laing, *The Divided Self, An Existential Study in Sanity and Madness With and Introduction by Anthony David*, London: Penguin Books.
75. Лензинг 2012: Leo A. Lensing, “Rainer ‘Maria’ Fassbinder: Cinema Between Literature and Life”, in: *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, edited by Brigitte Peucker, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 53-66.
76. Лиотар 2005: Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, prevela Tatiana Tadić, Zagreb: Ibis grafika.

77. Ловел 1917: A. Lowell, *Tendencies in Modern American Poetry*, New York: The Macmillan Company.
78. Максвел 2012: Judith M. Maxwell, "Anthropology and War", in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 24-26.
79. Макфарлан 2012: Alexander Cowell McFarlane, "War Crimes", in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 797-799.
80. Марота 2012: Sylvia A. Marotta, "Blaming the Victim", in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 52-55.
81. Миливојевић 2008: Zoran Milivojević, *Emocije: Psihoterapija i razumevanje emocija*, treće dopunjeno izdanje, Novi Sad: Psihopolis institut.
82. Милосављевић 1991: P. Milosavljević, „Predgovor“, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević, Novi Sad: Svetovi.
83. Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Требник.
84. Миљковић 1972: Бранко Миљковић, *Сабрана дела* (Књ. 4), приредио Сава Пенчић, Ниш: Градина.
85. Ниче 1989: F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, translated by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York: Vintage Books.
86. Ниче 2001: Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета.
87. Онгаро-Базаља 1987: Franka Ongaro Bazalja, „Govor bolesti“, preveli Slavica Petrović i Zoran Pavićević, u: *Mreža alternativa*, priredili Aleksandar Petrović i Lepa Mladenović, Kragujevac: Svetlost, str. 75-101.
88. Ораић-Толић 1990: Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
89. Павловић 1978: М. Павловић, „Предговор“ у: *Песништво европског романтизма*, избор и приређивање Миодраг Павловић, Београд: Просвета, Полит, Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 5-16.
90. Павловић 1988: Миодраг Павловић, „Поезија Т. С. Елиота – треће читање“, у: Т. С. Елиот, *Пуста земља*, Ниш: Просвета, стр. 5-13.
91. Пајачковска 2000: С. Rajczkowska, *Perversion*, London: Icon Books Ltd.

92. Петковић 1984: N. Petković, „Predgovor“, u V. Šklovski, *Građa i stil u Tolstojevom romanu Rat i mir*, Beograd: Nolit.
93. Петров 1970: A. Petrov, „Poetika ruskog formalizma“, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 7–78.
94. Петровић 1999: Сретен Петровић, *Српска митологија: систем српске митологије*, Књига I, Ниш: Просвета.
95. Петровић 2004: Lena Petrović, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta.
96. Петровић 2011: Miomir Petrović, „Sličnosti i razlike između mimetičkog pripovedanja po Aristotelu i diegetičkog po Platonu u okvirima kreativnog pisanja“, u: *Komunikacija i kultura online*: Godina II, broj 2, str. 221-239.
97. Петковић 2017: S. Petković, „O osobenostima antropološkog pristupa adolescenciji“, u: *Antropologija*, br. 14 (3), str. 93-118. <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1820>; приступљено 10.01.2015.
98. Пинтер 1991: Harold Pinter, “The Room”, in: *Plays One*, London: Faber and Faber, pp 84-110.
99. Пинтер 1996а: Harold Pinter, “The New World Order”, in: *Plays Four*, London: Faber and Faber, pp. 270-278.
100. Пинтер 1996б: Harold Pinter, “One for the Road”, in: *Plays Four*, London: Faber and Faber, pp. 222-247.
101. Поповић 2010: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina* (drugo izdanje), Beograd: Logos Art.
102. Преус 2015: Anthony Preus, *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*, second edition, London: Rowman&Littlefield.
103. Ренсом 2004: J. C. Ransom, “Poetry: A Note On Ontology”, u: L. Petrović, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta, str. 96-107.
104. Робинсон 2008: D. Robinson, *Estrangement and the somatics in literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
105. Сирз 1997: A. Sierz, “The Write Stuff”, in: *The Independent* (April 9, 1997), <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-write-stuff-1266024.html>; приступљено 20.5.2012.

106. Ситрон 2011: Atay Citron, "Medical Clowning and performance Theory", in: *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 248-263.
107. Стајнер 1971: C. Steiner, *Healing Alcoholism* <http://www.emotional-literacy.com/hea1.htm>; приступљено 20.8.2014.
108. Суботин 1966: С. Суботин, О Виктору Шкловском, у: Виктор Шкловски, *Zoo или писма не о љубави; Трећа фабрика*, превела Лидија Суботин, Београд: СКЗ, 7–17.
109. Сувин 1979: D. Suvin, „Praksa i teorija Brechta“, у: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Београд: Nolit, 9–39.
110. Сури 2012: Rochelle V. Suri, "Causes of Trauma", in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 674-675.
111. Тен 1921: Хиполит Тен, *Филозофија уметности*, превео Арсен Венцелидес, Београд: Издање И. Ђ. Ђурђевића.
112. Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности: поетика*, превела Нана Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
113. Требјешанин 2011: Žarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Београд: Zavod za udžbenike i Hesperia.
114. Фелман 2002: Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
115. Фенихел 1999: Otto Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, London: Routledge.
116. Фигли 2012: Charles Figley, "Introduction", in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. xxiii-xxv.
117. Фрај 1957: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, London: Penguin Books.
118. Франкл 2006: V. Frankl, *Man's Search for Meaning*, Boston: Beacon Street.
119. Франкл 2009: V. Frankl, *Psihoterapija i egzistencijalizam*, Београд: IP "Žarko Albulj".
120. Фројд 1962: S. Freud, *Civilization and its discontents*, New York: W.W. Norton.

121. Фуко 1984: M. Foucault, "Of other spaces: Utopias and Heterotopias", translated by Jay Miskowiec, in: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>; приступљено 20.9.2011.
122. Фуко 1980: М. Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, превела Јелена Стакић, Београд: Нолит.
123. Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати: рођење затвора*, превела Ана А. Јовановић, Београд: Просвета.
124. Фуко 2008: М. Фуко, „Историја сексуалности“, превела са француског Јелена Стакић, у: *Студије културе*, зборник приредила Јелена Ђорђевић, Београд: Службени гласник.
125. Хартман 2004: N. Hartman, *Estetika*, превео Dr Milan Damwanović, Београд: Dereta.
126. Хејман 1979: Ronald Heyman, *British Theatre since 1955: A Reassessment*, Oxford: Oxford University Press.
127. Херман 2012: Džudit L. Herman, *Trauma i опоравак: структура трауматског доживљаја*, превела са енглеског Ljiljana Miočinović, Novi Sad: Psihopolis institut.
128. Хилберг 1992: Raul Hilber, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe 1933–1945*, New York: Harper Collins.
129. Хорвиц 2000: Deborah M. Horvitz, *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*, New York: State University of New York Press.
130. Хоркхајмер, Адорно 1974: М. Horkheimer, Т. Adorno, *Дијалектика просветитељства: филозофски фрагменти*, превод и поговор Надежда Čačinović-Puhovski, Сарајево: „Veselin Masleša“.
131. Черчил 1985: Caryl Churchill, *Cloud Nine*, London: Samuel French.
132. Џагоуз 2007: А. Džagouz, *Queer teorija: Uvod*, Београд: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
133. Џејмсон 1992: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, London: Verso Books.
134. Џонсон 2012: Laura Johnson, "Battered Women", in: *Encyclopedia of Trauma: An Interdisciplinary Guide*, ed. Charles Figley, Washington: Sage Publications, pp. 33-37.
135. Шеперд, Вомек 1997: Simon Shepherd and Peter Womack, *English Drama: A Cultural History*, Oxford: Blackwell Publishers.

136. ШКЛОВСКИ 1970: V. Šklovski, „О поезији и заумном језику“, у: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Београд: Prosveta, 119–136.
137. ШКЛОВСКИ 1984: V. Šklovski, *Грађа и стил у Толстојевом роману Рат и мир*, Београд: Nolit.
138. ШРИ 2008: P. S. Sri, “Upanishadic Perceptions in T. S. Eliot’s Poetry and Drama”, in: *Rocky Mountain Review*, Fall 2008, Vol. 62, Issue 2, pp. 34-49.
139. ШУВАКОВИЋ 1995: Мишко Шуваковић, *Постмодерна (73 појма)*, Београд: Народна књига.
140. ШУВАКОВИЋ 2005: Мишко Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees&Beton.

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписана Јована Павићевић
број уписа 07ДО11

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Крагујевцу,
12. јануара 2016.

Потпис аутора

Јована Павићевић

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Јована Павићевић

Број уписа: 07ДО11

Студијски програм: Наука о књижевности

Наслов рада: *Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме*

Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област *Енглеска књижевност и култура*

Потписана Јована Павићевић

Изјављујем

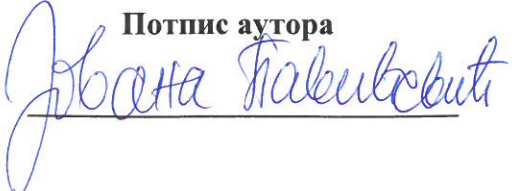
Да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Крагујевцу.

У Крагујевцу,

12. јануара 2016.

Потпис аутора


ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом: *Поетика драмског стваралаштва Саре Кејн у контексту нове британске драме* која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржине у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, чији је кратак опис дат на обрасцу број 4.)

У Крагујевцу,
12. јануара 2016.

Потпис аутора
