

Svjetlana R. Ognjenović¹

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Filozofski fakultet

Odsjek za engleski jezik i književnost

<https://orcid.org/0009-0006-8455-3412>

„POLITIKA STILA“ KERIL ČERČIL: KRITIKA KAPITALIZMA I NEOLIBERALNOG FEMINIZMA NA PRIMJERU DRAME *FEN* (1983)

Drama *Fen* nastala je nakon drame *Top djevojke*, koja važi za najpoznatiju feminističku dramu Keril Čerčil i tematski je nadopunjuje. Dok u prethodnoj drami Keril Čerčil prikazuje žene na vrhu društvene ljestvice, u ovoj drami ona se bavi isključivo ženama koje se nalaze na društvenom dnu. Ovo je drama o ženama koje nisu predmet pažnje ni feministkinja, a ni tzv. Novih ljevičara, čiji je pokret smišljen da bi diskvalifikovao prvobitnu marksističku Ljevicu, i koje su prepuštene isključivo vlastitim nastojanjima da prežive dan. Da bi prikazala isprazne i teške živote ovih žena zaglibljenih u baruštinama istočne Engleske, Keril Čerčil kombinuje mnogobrojne pozorišne tehnike čija raznovrsnost ovu dramu čini jedinstvenom. Tako autorica njenim uobičajnim strategijama epskog teatra pridodaje tehnike eksperimentalnog teatra, kao i nove dokumentarističke tehnike usavršene tokom saradnje sa pozorišnom trupom *Joint Stock Company*. Brehtova tipologija i efekat otuđenja samo su neke of tehnika kojima je autorka uspjela da istorizuje pojave o kojima piše i ukaže gledaocima na kontinuiranu zloupotrebu moći i podjarmljivanje širokih narodnih masa od strane kapitalističkih tiranina. S druge strane, njeno insistiranje na emocionalnom angažmanu i empatiji ukazuje da samo sprega emocije i razumijevanja može dovesti do toliko željene revolucionarne promjene u zapadnom društvu. Pored kritike kapitalizma i cjelokupne zapadne ideologije moći i eksploatacije, u ovoj drami Keril Čerčil takođe aludira na nedovoljnosti i nedostatke liberalnog feminizma koji ona suštinski tumači kao ideološku podkategoriju patrijarhalno-kapitalističkog sistema.

Ključne riječi: kapitalizam, siromaštvo, feminizam, istorizacija, glad

Najpoznatija feministička drama Keril Čerčil koju je autorka osmislila kao satirični omaž reakcionarnim osamdesetim i čeličnoj Margaret Tačer nosi karakterističan naziv *Top djevojke* (1982) zato što se zasniva na kritici ideologije neoliberalnog kapitalizma, odnosno sumnjivog uspijeha nekolicine žena koji je ovaj trend omogućio. Karijera M. Tačer, koja je ustvari bila „vrhunska top djevojka“, ali nipošto sestra, govori o tome da materijalni uspijeh nekolicine žena ne podrazumijeva solidarnost niti gradi bolju budućnost za većinu drugih žena. Drama *Fen* nastaje nakon drame *Top djevojke* i tematski je nadopunjuje. Dok u prethodnoj drami Keril Čerčil prikazuje žene na vrhu društvene ljestvice, u ovoj drami ona se bavi isključivo ženama koje se nalaze na društvenom dnu. Anti-tačerovski i anti-kapitalistički diskurs, koji oživljava Džojks na kraju drame *Top djevojke*, pokušavajući uvjeriti svoju „uspješnu“ sestru Marlin „da se ništa zapravo nije pro-

¹ svjetlana.ognjenovic@ffuis.edu.ba

mijenilo niti će se promijeniti sa njima na vlasti“ (1990: 140), dobija svoj epilog u drami *Fen* gdje Keril Čerčil slikovito prikazuje grupu žena - posljednje tri generacije farmerskih žena ropski vezanih za zemlju koju već vjekovima obrađuju - čiji život više odgovara tragičnim prognozama Marlinine sestre Džojns, nego Marlininim jalovim obećanjima o „izvanrednim osamdesetim“. Štaviše, komentar Marlinine kćerke, Endži, sa kraja drame o „zastašujućem“ košmaru, koji može da se odnosi ili na raspravu sestara ili na neizvjesnu budućnost, gotovo da se ostvaruje u zastašujućem prikazu žena iz drame *Fen* čija je sudbina svedena na iscrpljujući fizički rad i beskrajni emotivni bol. Ova drama natopljena je tugom djece koja počinju da rade u polju sa šest godina i tako se od malih nogu upoznaju sa surovim uslovima života koji će da vode sve do svoje smrti, bez izgleda da će se nešto u njemu promijeniti. Ovo je drama o odrasloj djeci koja, kako objašnjava starica iz drame, umorno zatvaraju oči nakon napornog dana, samo da bi ih ponovo otvorili ujutro i nastavili svoju golgotu (ČERČIL 1990:178). Ovo je drama o ženama koje nisu predmet pažnje ni feministkinja, a ni tzv. Novih ljevičara, čiji je pokret smišljen da bi diskvalifikovao prvobitnu marksističku Ljevicu, i koje su prepuštene isključivo vlastitim nastojanjima da prežive dan.

Baveći se dramatičnim sudbinama „prezrenih na svijetu“, da upotrijebimo naslov knjige Franca Fanona, Keril Čerčil kombinuje mnogobrojne pozorišne tehnike čija raznovrsnost ovu dramu čini jedinstvenom. Njena dramaturgija uglavnom je zasnovana na Brehtovoj poetici koja na najbolji mogući način iskazuje vrstu otpora i alternativne vizije društva karakteristične za njene rane komade. Tako Žanel Rajnelt (Janelle Reinelt), autorka poznate studije o britanskom teatru nakon Brehta, svrstava K. Čerčil u red tzv. „post-brehtovaca“, odnosno politički orijentisanih dramskih pisaca koji su stvarali u periodu od 1960. do 1990. godine, uglavnom se koristeći tehnikama epske dramaturgije.² Neke od osnovnih karakteristika ove dramaturgije, koje koristi K. Čerčil u svojim dramama, a na koje podsjeća i Ž. Rajnelt u svojoj studiji, jesu istorizacija, epska struktura, upotreba pjesama i upotreba društvenog gestusa. Sve ove tehnike zajedno stvaraju efekat oneobičavanja ili A-efekat, kako ga je nazvao Bertolt Breht, a čiji je cilj uspostavljanje kritičkog otklona, odnosno, objektivnog stava kod publike (OGNJENOVIĆ 2019: 516).

Međutim, Keril Čerčil svojim uobičajnim strategijama epskog teatra pridodaje tehnike eksperimentalnog i dokumentarnog teatra u komadu *Fen* koje insistiranju na kritičkom sagledavanju drame pridodaju značaj empatije, odnosno saosjećanja sa iskustvima ljudi prikazanih u drami. Nekonvencionalne anti-mimetičke pozorišne strategije, koje su se razvile šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog vijeka, poznate pod nazivom eksperimentalno pozorište, imaju za svrhu oživljavanje afekta i cjelovit odgovor na dramski događaj. Fokus ovih eksperimentalnih strategija pomjeren je sa spoljašnje društvene realnosti na svijet unutrašnjih sukoba i psihološkog fenomena podsvijesti, sa domena fizičke percepcije na domen snova, sa vidljivog na nevidljivo; međutim, konačni proizvod ovog nesvakidašnjeg pozorišnog pristupa nikako se ne bi smio pogrešno protumačiti kao apolitični subjektivni umjetnički doživljaj. Naime, duhovni preobražaj i nova spoznaja životnog smisla, koji predstavljaju krajnji cilj eksperimentalne ekspresionističke drame³,

² U ovu grupu pisaca, Žanel Rajnelt ubraja i Hauarda Brentona, Edvarda Bonda, Dejvida Hera, Trevora Grifitsa i Džona Mekgrata. „Prvom generacijom post-brehtovaca“ Rejnelt smatra Džona Ozborna, Džona Ardena, Arnolda Veskera, te Šilu Dilejni. Vidi: J. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theatre*, str. 1-16.

³ Dejvid Rejbi ne koristi u potpunosti preciznu pozorišnu terminologiju: on eksperimentalni teatar označa-

kako je naziva Dejvid Rejbi (David Rabey), ujedno predstavljaju i preduslov za socijalni angažman kakav propagira epski teatar, jer tek u jedinstvu sa samim sobom, pojedinac može uspostaviti validnu vezu sa ostatkom zajednice čiji je on sastavni dio. Isto tako, strategije dokumentarnog i verbatim teatra asociraju se sa paradigmatama Bertolta Brehta i Ervina Piskatora, odnosno sa osnovnim načelima epskog teatra, u namjeri da prikažu jaz između stvarnosti prikazane u medijima i stvarnosti zasnovane na istorijskim dokumentima. Kako tada, tako se i krajem dvadesetog vijeka, u eri post-istine, stvorila potreba za cjelovitim predstavljanjem dokumentarne istine, odnosno za vraćanjem ljudskog smisla činjenicama koji im medijski izvještaji uskraćuju.

U potrazi za istinom, Keril Čerčil je zajedno sa članovima trupe *Joint Stock Company* učestvovala u radionici u seoskoj oblasti Fens⁴, čiji je cilj bio da se sprovede istraživanje o istoriji i životu ljudi iz ovog kraja. Sakupljenu građu – zabilješke, parafraze i snimljene intervjuue - autorka je upotpunila podacima iz istorijskih izvora, prije svega iz studije *Fenwomen* iz 1975. godine u kojoj je Meri Čejmberlen (Mary Chamberlain) dala portret žena sa ovog engleskog seoskog područja. Uprkos tome što se drama zasniva na dokumentarnoj građi, te stoga ima evidentno izraženiji dokumentarni karakter od nekih drugih njenih drama, K. Čerčil je ne smatra tipičnom dokumentarnom dramom, kao što je na primjer drama Emili Man *Sprovođenje pravde* (*Execution of Justice*, 1985). Tako u intervjuu sa E. Man, K. Čerčil navodi:

„Pretpostavljam da je *Fen* dokumentarnija od ostalih mojih drama. Nismo koristili kasetofone. Odsjeli smo u selu i svaki dan smo izlazili van i razgovarali sa ljudima praveći zabilješke ili pokušavajući zapamtiti ono što su oni govorili. (...) *Fen Women* od Meri Čemberlen čitali smo prije, ali i za vrijeme same radionice. Do kraja radionice u potpunosti smo se fokusirali na žene koje su radile kao farmeri, pa smo znali kojim bi se to pitanjima drama mogla baviti. Ali razlika između načina na koji ja radim i onoga što si ti uradila sastoji se u tome da je moja drama *izmišljena* drama, dok si ti napisala dokumentarnu dramu zasnovana na snimljenim trakama.“ (u BETSKO 1987: 80-81)⁵

Suštinska razlika njihovog pristupa je da K. Čerčil ne prenosi, kao što je slučaj sa uobičajnim verbatim teatrom, dokumentarni materijal vjerodostojno u tekst drame, već ga umjesto toga koristi kao osnovu za vlastiti kreativni doživljaj date problematike. Stoga, možemo reći da je njen pristup dokumentaran u smislu istraživanja, ali da u samoj obradi i dramizaciji date teme K. Čerčil zadržava svoju izrazitu teatarsku kreativnost.

Kao što je uobičajeno za drame epskog teatra, komad *Fen* podijeljen je u epizode, odnosno pojedinačne scene, između kojih nije predviđena, kako podsjeća sama K. Čerčil u napomenama koje prethode drami, nikakva pauza: „Neki od elemenata koji predstavljaju suštinski dio strukture ove drame su odsustvo pauza, kontinuitet radnje (scene se redaju bez zadržavanja); namještaj i ostali dekor su sve vrijeme na sceni, kao i čitav set

va terminom ekspresionizam previđajući činjenicu da i epski teatar B. Brehta predstavlja jedan vid ekspresionizma. Bilo bi ispravnije prvi nazvati subjektivnim, a drugi kritičkim ekspresionizmom, što je korisna distinkcija koju primjenjuje Rejmond Vilijams u djelu *Drama od Ibzena do Brehta*.

4 Engleska riječ „fen“ označava vrstu močvarnog zemljišta, te se prevodi kao bara, barušina, kaljuga, glib”. Otuda naziv drame ima dvostruko značenje: na mikro planu, on se odnosi na specifičnu seosku oblast u Engleskoj, ali na makro planu, ovaj naslov može da predstavlja duhovnu močvaru uzaludnog kulučenja i surovog bitisanja koju svakodnevno nastoji da preživi milionsko siromašno stanovništvo cijelog svijeta.

5 Svi prevodi u drami su vlastiti.

koji se ne mijenja tokom drame“ (ČERČIL 1990). Osim što se na ovaj način realistično prikazuje oskudno okruženje siromašnih i radom opterećenih seljaka (pravi, zemljom pokriveni, pod), neprekinuti tok drame i scenska monotonija istovremeno dramatično pojačavaju ovaj utisak neposrednim udarom na čula publike. Opisujući atmosferu u hladnom, još nedovršenom, pozorištu Almeida, gdje je održana londonska premijera ove drame, autor knjige o trupi *Joint Stock* Rob Riči (Rob Ritchie) objašnjava: „Goli zidovi, niska temperatura i izmaglica koja je polako gutala auditorijum nisu bili uslovi koji bi odgovarali mnogim dramama ... ali zato su bili savršeno prikladni za *Fen* ... To je bilo, u svakom pogledu, jedno jezivo hladno veče“ (u ADISEŠI 2009: 68).

Takođe u skladu sa principima epskog teatra, likovi su tipski, ovlaš predstavljeni, sa fokusom, ne na pojedinačne ličnosti, već na društvenu klasu kojoj pripadaju. Iz tog razloga, K. Čerčil duplira role, tako da čak dvadeset dvije uloge igra samo šest glumaca. Postignut je željeni efekat – mnogostrukost i potencijalna originalnost različitih života svedeni su na istovjetnu monotonu sudbinu.

Pozorišno umjeće K. Čerčil dolazi još jednom do izražaja u načinu na koji odražava siromaštvo svojih likova u stilu njihovog izražavanja – šturim dijalozima, umornom tonu glasa, isprekidanom ritmu - da bi onda nadomjestila ovaj navodni nedostatak više nego maštovitim pozorišnim slikama: odrpanog ljudskog strašila, japanskog biznismena u odijelu, niza berača krompira, mrtve Val koju vidimo kako živa izlazi sa druge strane ormara, te finalnom slikom Širli sa peglom u rukama koja nastoji izravnati nepreglednu njivu kao plahtu. Svaka od ovih slika bogata je metaforičnim asocijacijama i dovoljna sama po sebi zbog čega ispunjava Brehtove kriterijume o pozorišnom gestusu kao snažnom vizuelnom dojmu ili „slici koja vrijedi hiljadu riječi“. Tako u prvoj sceni dječak iz prethodnog vijeka, bosonog i u ritama, gestično dočarava surovu eksploataciju ljudskih resursa koja se nastavlja i u modernoj kapitalističkoj eri, a iskazana je prvo pojavom japanskog biznismena, a onda i nepreglednim nizom kopača krompira: promjenom modela vlasništva ništa se fundamentalno nije promijenilo u životu zemljoradničke zajednice. Mrtva i reinkarnirana Val ukazuje na alternativni svijet u kome se želje ovih nevidljivih ljudi ostvaruju i koji, kako objašnjava Elin Dajmond (Elin Diamond) promatrajući dramu iz perspektive feminističke kritike, „*proširuje* granice onoga što se smije vidjeti i reći u smislu predstavljanja“⁶. Jedan od gestusa koji čini dio bogato orkestriranog kraja drame sastoji se u Širlinom apsurdnom „peglanju njive“. Kako primjećuje Šila Rabilar (Sheila Rabbilar), ova scenska metafora asocira se sa dvjema sferama kojima se ženski rad podjednako eksploatiše (privatna i javna), te na besmisao i jalovost posla za žene, koje ga, pod tim uslovima, obavljaju: ono što vidimo je, piše Š. Rabilar „neprikladnost koja ukazuje na otuđenost radnika od posla koji obavlja, kao i na [neprikladnost] samog posla koji se transformiše u okrutno podjarmljivanje zemlje“ (RABILAR 2009: 92). Nije slučajno da ovaj posao obavlja Širli, jer je ona najviše pomirena sa nametnutim načinom života, kao

6 Objašnjavajući svoju tezu, Elin Dajmond ističe kako se unutar patrijarhalnog društva, koji ona naziva „iluzionističkim aparatom“, ženska iskustva ignorišu i negiraju sa krajnjim ciljem održavanja ove iluzije, odnosno kapitalizma i patrijarhata. U njenom „izvanrednom gestusu“, napominje Dajmond, K. Čerčil prikosi ovoj iluziji i izvrće je kreiranjem paralelnog prostora u kome žena (u ovom slučaju Val) postaje „ona koja vidi“ i „ona koja zna“, a što su uloge koje zapadnjačka filozofija i psihoanaliza tradicionalno dodjeljuju muškarcima. „Miješati se u ovaj prostor – kao i fiktivni dramski svijet u kome mrtvi ostaju mrtvi - znači insistirati na drugačijem modusu gledanja i na drugačijem poretku.“ (DAJMOND 1997: 93).

što ćemo uskoro vidjeti, a njena etika sastoji se u tome da ga prihvati kao neizbježan i osudi sve one koji odbijaju da se pomire sa takvom sudbinom.

Uopšte posmatrano, samo postojanje kritičkog impulsa u nekom dijelu svrstava to djelo u brehtovsku tradiciju. Takav je slučaj i sa dramom *Fen* u kojoj K. Čerčil nastavlja svoju potragu za istinom u smislu traganja za ideološkom matricom koja nepokolebljivo nastavlja da reprodukuje stare društvene nepravde i u modernom kontekstu. Kao što je najavljeno gestusom „dječaka-strašila“, a onda gestusom japanskog biznismena, otkupom malih zemljičarskih posjeda od strane velikih korporacija, odnosno dolaskom novih vlasnika, ništa se zapravo nije promijenilo, osim što su sada i stari vlasnici postali zakupci vlastite zemlje. Ushićeni monolog japanskog biznismena u kome on slavi tehnološki napredak modernog društva čija su dostignuća uspjela da od močvare naprave pašnjak i „veoma dobru investiciju“ (ČERČIL 1990: 147), javlja se kao eho Marlininog govora iz drame *Top djevojke* o „izvanrednim“ osamdesetim. Njih dvoje posmatraju svijet samo iz svoje, na profit orijentisane, perspektive - zemlja na kojoj su se vjekovima ljudi hranili, vodeći brigu o njoj kao hraniteljki vlastite, ali i svih narednih generacija, za ove je samo resurs koji vrijedi onoliko koliko profita može da ostvari: „Veoma efikasna, ravna zemlja, plugom sve do ivice, bez otpadaka“ (ČERČIL 1990: 147). Po istom principu, „plugom sve do ivice“, kapitalistički moguli preorali su ne samo njivu, već i ljude koji su tu živjeli. Naizgled bez otpadaka.

Kritika K. Čerčil usmjerena je prema korporacijama, ali takođe i prema vladama koje omogućavaju njihovo slobodno, ničim regulisano, poslovanje. Korumpirane vlade direktni su krivci za podizanje cijena zemljišta, a samim tim i poreza na imanja koje mali posjednici ne mogu isplatiti, te su prisiljeni da prodaju svoju vjekovnu djedovinu. Ako se išta promijenilo pod novim globalnim uslovima, onda je to da je i siromaštvo postalo globalno. Da bi naglasila kontinuitet nepravde i patnje, K. Čerčil uvodi nadrealne, šekspirovske elemente, kao u *Hamletu*, *Magbetu* ili Bondovom *Liru*: i ovdje se javlja duh, u ovom slučaju duh siromašne žene iz prošlosti, koja se prikazuje jedinom zemljoposjedniku u drami, Tusonu, ne bi li ga podsjetila na njegovu odgovornost za vjekovnu glad i akumulirani bijes siromašnih; u skladu sa najdubljom arhetipskom temom drame, ova avet je majka čije je dijete umrlo od gladi:

„DUH: Mi gladujemo, nećemo ovo još dugo podnositi. Prije nego što umremo od gladi tebe ćemo u vatru poslati. (...) Ti krvavi nitkove, spremiću malu lomaču samo za tebe prvom prilikom.

(...) Sto pedeset godina ja radim u ovom polju. Nema ni dvadeset ljudi u ovoj parohiji koji te ne mrze, mazgo jedna.

TUSON: Jesi li ljuta zato što prodajem farmu?

DUH: Kakve to veze ima?

TUSON: Pa nema, nema, sve će i dalje biti ko prije.

DUH: E zato i jesam ljuta.

TUSON: Idem ja.

DUH: Hajde de. Ali ja živim u tvojoj kući. Gledam televiziju s tobom. Stojim pored tvoje

stolice i gledam ubistva. Gledam hranu i gledam ljude kako se smiju. Moja beba je umrla od gladi.“ (ČERČIL 1990: 163)

Duh žene, koja vreba stotinu pedeset godina čekajući svoj trenutak osvete, ukazuje na revolucionarni potencijal potlačenih koji će radije poginuti nego nastaviti da gladuju. Kako napominje Šan Adiseši (Sian Adiseshiah), pojava duha služi kao simbol netradicionalnih oblika otpora na selu, ali i kao dio sve izraženije kolektivne svijesti zemljoradničkih radnika. Kao takvo, prisustvo duha urušava prosvjetiteljski mit o progresu, jer nedvosmisleno ukazuje na sličnosti između uslova rada sadašnjih i prošlih radnika (ADISEŠI 2009: 71).

Pored kritike kapitalizma i cjelokupne zapadne ideologije moći i eksploatacije, u ovoj drami Keril Čerčil takođe aludira na nedovoljnosti i nedostatke liberalnog feminizma. Liberalni feminizam, kako to uočavaju mnogi komentatori, a među njima i Julija Kristeva u *Women's Time*, zapravo je muški fokusiran ili se bazira na muškim vrijednostima i principima i u suštini pretpostavlja jedan univerzalni racionalno utemeljeni identitet i težnju ka moći kao privilegiju kojoj i žene treba da teže. Ovakva individualistička koncepcija identiteta u osnovi je i liberalne ekonomske doktrine, te je liberalni feminizam zapravo u srodnoj vezi sa neoliberalizmom M. Tačer. Nasuprot neizbježnom takmičarskom duhu koji se nalazi u osnovi liberalne doktrine, Kristeva naglašava značaj sestrinstva kao alternativu muškoj politici individualizma (u VASIL 2010: 238). Ovaj vid feminizma ona takođe sa pravom kritikuje kao elitistički, jer inistira na jednakosti sa muškarcima koja je, kao takva, moguća izrazito malom broju već privilegovanih žena. Istovremeno, liberalni feminizam potpuno zanemaruje pitanje većine neprivegovanih žena.

Keril Čerčil potencira stav o liberalnom feminizmu kao ideološkoj podkategoriji patrijarhalno-kapitalističkog sistema prvenstveno kroz lik gospođe Haset, nadzornice radnika čije su sudbine u fokusu drame. Iako ne toliko uspješna kao Marlin iz drame *Top djevojke*, gospođa Haset ipak ima određenu moć u odnosu na druge žene iz drame kojom se, nažalost, služi na štetu ovih žena. Osim što ih uslovljava budućim poslovima (od kojih zavise egzistencije čitavih porodica), ona ih izrabljuje po vjekovnom robovlasničkom principu „rada bez para“. Tako ona odbija da isplati satnicu radnici Val koja odlazi ranije sa posla zbog izrazito teške porodične situacije: „Ništa ja tebi ne dugujem za danas (...) Ne ako nastaviš da me zavitlavaš i ne ako želiš drugu šansu“ (ČERČIL 1990: 149). Ono što važi za Marlin, a naravno i za Margaret Tačer kao vrhovnu „top djevojku“, važi i za gospođu Haset: ona jeste žena, ali nije sestra; možda je i sestra, ali definitivno nije drug (ČERČIL U BETSKO 1987: 78).

Odgovornost za osakaćene živote kojim žive Val, Širli, Nel i ostale žene iz drame u znatnoj mjeri dijeli gospođa Haset; strukturalno njihova bijeda proizilazi iz opšteg ustrojstva društvenog sistema zasnovanog na bespoštednoj eksploataciji radnika potpuno otuđenih od posla koji obavljaju. Privatno vlasništvo nad zemljom – pojedinačno ili korporacijsko – koje su i vođe anti-monarhističke revolucije u 17. vijeku, a o čemu K. Čerčil piše u komadu *Svjetlo sija u Bakingemširu* (1976), nakon pobjede proglasile neotuđivom svetinjom bogatih koja ih, samim tim, ponovo stavlja u isti superiorni položaj kakav su imali za vrijeme monarhije - pretvorilo je radnike u robove, a njihov rad učinilo mehaničkim, jalovim i - prijeko potrebnim. Ironičnom igrom sudbine, ove žene ne samo da su prinuđene da kuluče kako bi preživjele, već im je taj isti jalovi rad jedini odušak, čak

odbrambeni mehanizam, od emotivnog siromaštva koje je jednako opasno kao materijalno siromaštvo, a na koje ih osuđuje klasna pripadnost. Tako Širli nastoji raspršiti brige očajne Val predlažući joj da se više uposli i na taj način prestane da misli:

„Imaš previše slobodnog vremena, a kad se to desi čovjek počne da razmišlja. Kad radiš u polju onda ne možeš da razmišljaš zar ne? Samo radiš, radiš, radiš i onda odjednom pomisliš „Bože, koliko li je sati“ i već je vrijeme za večeru. Onda opet radiš i opet pomisliš „Pitam se da li je već vrijeme da se krene kući“, kad ono stvarno jeste. Al pazi, da mi ne trebaju pare, nikad ne bih sirotinji otimala posao.“ (ČERČIL 1990: 168)

Kao što je ranije spomenuto, *Fen* govori o dvostrukom tlačenju žena: u prvom redu kao pripadnica radničke klase, a potom i kao pripadnica „drugog“ pola. Tako Keril Čerčil postulira tezu o ograničenim mogućnostima zaposlenja za žene koristeći brehtovski A-efekat u vidu pjesme pod nazivom „Djevojačka pjesma“:

„Kad porastem želim da budem medicinska sestra
 Želim da se udam i da imam djecu
 Ali ipak mislim da neću otići iz sela čak ni kad porastem.
 (...)
 Kad porastem želim da budem frizerka ili možda učiteljica
 (...)
 Kad porastem želim da budem kuharica
 Ako ne kuharica, onda frizerka.
 (...)
 Ja ne mislim mnogo o tome šta ću biti.
 Meni ne smetaju kućanski poslovi.
 ... domaćica....
 ... medicinska sestra... frizerka
 ... frizerka... medicinska sestra.“ (ČERČIL 1990: 157-158)

U članku o polnoj stratifikaciji na tržištu rada u Engleskoj u formativnom periodu industrijskog kapitalizma (16. i 17. vijek), američka feministkinja Hajdi Hartman argumentovano objašnjava kako je došlo do poslovne hijerarhije i kako su najslabije plaćeni poslovi bili namijenjeni upravo ženama: „Na tržištu rada, dominantna pozicija koju su muškarci imali održavala se rodnim odredbama u smislu poslovne segregacije. Ženski poslovi bili su manje plaćeni, smatrani su manje kvalifikovanim i često su zahtijevali manji stepen autoriteta i kontrole“ (HARTMAN 1976: 152-153). Suštinski, radilo se o tome da su „muškarci predstavljali centralnu radnu snagu, a žene pomoćnu“ (HARTMAN 1976: 150). Tipičan primjer koji navodi H. Hartman odgovara onom koji je Keril Čerčil dramtizovala u komadu *Vinegar Tom*: primjer muškog preotimanja medicinske profesije od žena poslije čega su centralnu ulogu dobili doktori-muškarci, a onu pomoćnu medicinske sestre - žene. Razlog koji Hartmanova navodi za ovakav potlačen položaj zaposlene žene ponovo je sprega kapitalizma i patrijarhata. Dok je kapitalističkom sistemu godilo da ima radnike koji više rade za manje novca, patrijarhalnim domaćinstvima je išlo na ruku da njihove žene budu ekonomski zavisne o „pravom“ gospodaru kuće:

„Muškarci su nastojali da ojačaju odvajanje na polju rada; oni su koristili sindikalna udruženja i podsticali podijeljenost rada unutar domaćinstva. Na ovaj način, žene su

bile prisiljene da rade kućanske poslove, vode brigu o djeci i slično. Potlačen položaj žene na polju rada potencirao je njihov potlačeni položaj u porodici, a time je onda opet potenciran njihov položaj na tržištu rada.“ (HARTMAN 1976: 153)⁷

Kako god posmatrali, život žene, onako kako ga vidi K. Čerčil, sažima se u mali krug iscrpljenosti i patnje iz koga za većinu izlaza nema.

Jedna od žena iz drame *Fen*, Nel, razlikuje se od ostalih upravo po svome prkosu i nepristajanju na očajni status quo. Za razliku od Džojns iz drame *Top djevojke*, koja joj nalikuje po svome karakteru i ubjeđenjima, Nel ne izražava svoj bunt samo verbalno; ona ne odlazi tiho i bez borbe od poslodavca koji odbija da joj isplati zarađene plate kao Val, već ulaže tužbu sudu gdje se potpuno sama suprotstavlja jednoj od moćnih korporacija. Međutim, ovaj dio priče o Nel smješten je u pozadinu i pomenut tek u kratkom odlomku, dok je reakcija zajednice na Nelin postupak zapravo smještena u fokus priče o izgubljenoj sposobnosti ovih žena da preuzmu kontrolu nad svojim životima. Zato što se usudila na pobunu, Nelino ponašanje opisuju kao „nenormalno“, „neadekvatno“, „posramljujuće“; ona postaje seoska „luda“ i „morfrodit“, kako je nazivaju djeca u jednoj od scena. Na primjeru devetogodišnje Deb i šestogodišnje Šone vidimo kako ideologija, koju je nešto starija Beki sa kojom one razgovaraju već internalizovala, prodire u mlade, potencijalno nevine, umove i zamračuje sliku:

„DEB: Je li ona muško?

BEKI: Ne, ona je morfrodit.

DEB: Šta je to?

BEKI: Muškarac i žena u jednom.

DEB: Je li to znači da može imati bebe sama sa sobom?

BEKI: Ne, već sa drugim morfroditom. Kao što to rade puževi. Al' ga još nije srela.

ŠONA: Je li ona vještica?

BEKI: Jede malu djecu, pa se ti bolje pripazi.

DEB: Priča sama sa sobom. To ona sigurno baca čini.

BEKI: Anđela kaže da ona izaziva nevolje.

DEB: Ona je u radnoj grupi s mojom mamom.

BEKI: Ona pravi probleme.

DEB: Hajde da je razljutimo.

BEKI: Mrzim je, a vi?

DEB: Muka mi je od nje.“ (ČERČIL 1990: 155)

Sama činjenica da samostalno razmišlja, umjesto da oponaša stavove drugih, izdvaja Nel od ostalih iz zajednice u kojoj živi, ali je i stigmatizuje. Gotovo svi iz sela gnušaju se ove hrabre i humane žene kao „neprirodnog“ stvorenja koje je, kako se čini, uzurpiralo pravo muškaraca da misli za sebe i postupa u skladu sa vlastitim idejama: „Ja jednostavno ne mogu da mislim kao oni. Ne znam zašto. Ovdje sam odrasla kao i svi ostali. Moja porodica misli kao svi ostali. Zašto ne mogu ja? A pokušala sam. Sad sam već

⁷ Usljed, umnogome, ekonomski oslabljenog položaja žene, ona mora mnogo više da radi ne bi li se dokazala i potvrdila svoju vrijednost. Otuda K. Čerčil u ovoj drami koristi priliku da napomene kako su žene „bolji radnici od muškaraca. Vidio sam žene u svojim poljima kako rade sa ledenicama na licu. Divim se tome“ (1990: 171). Da bi ironija bila veća, ove riječi izgovara upravo jedan od kapitalista koji je i doveo žene u ovako podređen položaj i koji će, nažalost, i dalje nastaviti da ubire plodove ropskog rada ženskog roda.

odustala. Ja prosto vidim da je sve trulo“ (ČERČIL 1990: 180). Nelin očaj i frustracija zbog svoje različitosti u odnosu na druge, koji u svojoj tihoj patnji pronalaze smirenost, naročito se očituje u sceni u kojoj se ona zauzima za Val, a suprotstavlja gđi Haset, pokazujući svoju solidarnost i razumijevanje nepravednih društvenih okolnosti. Nakon što joj gđa Haset kaže da „gleda svoja posla“, Nel joj odgovara: „To jeste moj posao. I sa mnom bi isto ovako postupala“. No, kako niko drugi ne uviđa značaj grupe i međusobne podrške, Nel ne preostaje ništa drugo osim da očajno uzdahne: „Pa jesam li ja luda? Jesam li ja luda? Jesam li ja luda?“ (ČERČIL 1990: 150).

Bezizlaz sa kojim se suočavaju likovi iz drame *Fen* emotivno je intoniran i ima snažno emotivno dejstvo na publiku tim više što Keril Čerčil u ovoj drami, kako smo ranije spomenuli, nadograđuje pozorišne strategije epskog teatra elementima nadrealnog i magičnog. Kao što smo već vidjeli, drastični realizam stvarnog prljavog poda dekor je u kome se pojavljuje duh žene iz prošlosti koja progovara o umrlom djetetu. Širli glača ovaj isti pod kao da je u pitanju posteljina. Publika takođe ne može ostati brehtovski distancirana i racionalna u sceni gdje petnaestogodišnju Beki muči njena maćeha Anđela, upućujući joj rutinski i svakodnevno rečenice poput sljedeće: „Nikad ne bih poželjela da budem majka jednoj prljavoj maloj kravi kao što si ti. Šteta što nisi umrla [zajedno sa svojom majkom]. I tata ti žali što nisi. A sada brzo ispij ovo [šolja veoma vruće vode]“ (ČERČIL 1990: 153). Mučenje koje se odvija na sceni smanjuje brehtovsku distancu i postaje stvarnost. Empatija publike se pojačava i čak prerasta u šok pred kraj drame kada saznajemo da Anđela *mora* da muči Beki ne bi li se osjetila živom:

„Beki, osjećaš li nešto? Ja ne, još uvijek ništa. Negdje postoji bol, vidim ga tamo daleko ali nikako da se približi. Stojim u polju, a nisam tu. Nešto moram da uradim, da izazovem neku promjenu. Tebe mogu da povrijedim, zar ne? Osjećaš li nešto, reci mi? Pusti me da ugasm ovu cigaretu na tebi. Moram još nekako da te povrijedim. Mislim da počinjem nešto da osjećam. To je moj vlastiti bol. Onda mora da postojim kad ovako boli.“ (ČERČIL 1990: 189)

Svakodnevno kulučenje koje je Širli pretvorilo u radnu mašinu, a Nel u odbačenog buntovnika, potpuno je urušilo Anđelinu sposobnost za osjećanje sopstvenog postojanja koje se sada može izliječiti jedino sadističkim ritualima.

Na ovom posebnom primjeru, Keril Čerčil združuje analizu emocije (ili njenog odsustva) sa društvenom kritikom koristeći epsku tehniku istorizacije. Naime, prisjećajući se „starih dana“, Širli objašnjava kako su njihove prabake imale običaj da sakate životinje ne bi li umirile same sebe:

„Baka mi je pričala kako je njena baka često ponavljala da su u vrijeme loših dana njeni mučili stoku. Izlazili bi noću napolje, klali ovcu ili sakatili konja ili boli kravu vilama. Tu ovcu nisu uzimali, njima nije bilo do mesa. I moja baka je ubila jedno jagnje. Rasporila ždrijebe. „Pa zašto?“ pitala sam. To im je donosilo olakšanje.“ (ČERČIL 1990: 189)

Ovaj primjer takođe dokazuje da je efekat siromaštva u međuvremenu postao toliko desktruktivan i dehumanizujući da sakaćenje stoke više nije dovoljno, te da njihovu bol može umanjiti još jedino mučenje ljudi koji to ničim ne zaslužuju. U *Prezrenim na svijetu*, Franc Fanon u svojstvu psihijatra koji opisuje i daje anamnezu destruktivnih tipova ponašanja kod kolonizovanih naroda, fenomen bratoubilačkih ratova i međusobnih kr-

vavih obračuna tumači kao vid oslobađanja muskularne tenzije, ali i opštepoznate prakse „zabijanja glave u pijesak“ čime kolonizovani odbijaju da prepoznaju pravog neprijatelja i odlažu neminovno – njihov oružani sukob protiv kolonizatora (FANON 2004: 17-18). Kao što je slučaj sa kolonizovanim narodima i njihovoj pogrešno usmjerenom agresiji prema sopstvenim sunarodicima, Anđelina osujećenost i nasilje koje ona sprovodi nad Beki nemaju samo lični, već društveni i politički karakter, jer ih prouzrokuju neljudski životni uslovi. „U močvarama, život je toliko otupljujući da je bol jedini znak života“, navodi Alis Rejner (Alice Rayner) i zaključuje kako samo „mučeci Beki Anđela može da osjeti vlastiti bol i tako se sadizmom kao neprobojnim zidom štiti protiv umrtvljujućeg okruženja“ (U RABILAR 2009: 214). Međutim, kako za kolonizovane subjekte, tako i za Anđelu, rješenje ne leži u „oslobađanju napetosti“ putem sakaćenja bliskih ljudi, već u kanalisanju ove napetosti protiv ugnjetača.

Zanimljivo je da drama *Fen* koja ima izraženiji dokumentarni karakter u odnosu na ostale ovdje pomenute drame istovremeno ima snažnije emotivno dejstvo od ostalih drama. Verbalno svedene, iskazane škrtim dijalozima, scene posvećene ljubavnoj drami Val i Frenka emotivno su najsnažniji dio drame, a ovo se odnosi naročito na bezizlaznu situaciju u kojoj se nalazi Val od koje se očekuje da napravi nemogući izbor između međusobno „isključivih“ uloga majke ili ljubavnice. Nakon što je napustila muža da bi se sjedinila sa čovjekom koga voli i suprotstavila društvu koje je njen nesvakidašnji korak osudilo prezirom, njena sreća isuviše kratko traje - samo jednu kratku scenu, bez riječi, jedinu u kojoj Val i Frenk svoju uzajamnu ljubav potpuno iskazuju – i to kroz ples:

„VAL i FRENK plešu. *Starinski, formalno, romantično, srećno.*“ (ČERČIL 1990: 153)

Samo nekoliko trenutaka kasnije, Val očajno priznaje da ne može sebi pomoći niti zaboraviti koliko joj njena djeca nedostaju: „Prosto mi trebaju. Ne mogu to promijeniti. Samo želim da su sa mnom“ (ČERČIL 1990: 179). Njena tragičnost ne leži u njenoj neodlučnosti (ona vrlo dobro zna šta želi), već u odbijanju da se povinuje polovičnim rješenjima: u prvom slučaju životu bez Frenka, a u drugom životu bez svoje djece. Val želi da bude cjelovita, a pošto je u društvu u kome živi to nemoguće, ona jedino rješenje vidi u smrti.

U međuvremenu, u svom pokušaju da pronade utjehu, Val poseže i za religijom, pa tako odlazi na vjerski skup gdje se propovjeda o Hristovoj bezgraničnoj ljubavi. Ljubavnost okupljenih vjernika i lijepo crkveno pojanje gode Val, ali njihov ponizni zanos kod nje izaziva gnušanje - ne samo zato što Isus ima ekskluzivno pravo da čovjeka učini srećnim, već što se čovjek mora potpuno odreći samog sebe i izgubiti se u svojoj ljubavi za Hrista. Svojevrsno zatočeništvo u kavezu iz koga je mogu spasiti samo transcendentalne sile, kako alkoholičarka Margaret opisuje svoju slabost⁸, Val se čini naročito odvratnim aspektom religije koja podržava stav o nedovoljnosti vlastitih resursa:

„VAL: Ta sirota žena (...) ona misli za sebe da je obično smeće.

8 Ovako nesrećna Margaret, koja se odala poroku pića nakon smrti svoje mentalno zaostale kćerkice, tumači svoju situaciju i mogućnosti spasenja od Boga: „Mislila sam da me Bog ne želi, da niko ne može da me želi. A onda je drozd uletio u moju kuhinju. Pomislila sam: ako ta ptica može naći izlaz iz kuhinje i ja mogu naći izlaz iz svog bola. Stajala sam tamo i gledala, nisam otvorila drugi prozor, samo jedan je bio otvoren. Sirota ptica je uzaludno mlatarala krilima, dok su meni niz obraze tekle suze. A onda je konačno pronašla prozor i izletjela pravo napolje. Plakala sam od sreće (jer sam znala da će me Isus spasiti)“ (ČERČIL 1990: 175).

ALIS: Svi smo mi smeće ali nas Isus ipak voli tako da je to u redu.

VAL: Lijepo je od tebe što si me dovela. Svidjelo mi se pjevanje. I svi su tako blagi.

LIS: Pa šta je onda? To je to, zar ne? Bolje od onoga što dobijamo svaki dan, zar ne? Koliko smo samo hladni jedni prema drugima? Ovdje žene brinu jedna o drugoj. Sjećam se kako sam grozna bila nakon pobačaja, i kako su mi one spasile život. Dozvoli Isusu da ti pomogne, Val, ja znam koliko si očajna. Samo trebaš zaroniti. Šta drugo možeš uraditi? Jadna Val.“ (ČERČIL 1990: 176)

Spas koji ovi religiozni fanatici nude (zaranjanje u Hrista, a potapanje samog sebe) nepodnošljiv je za Val koja ne traži spasa u magiji i nevjerovatnim čudima, već u ljudskoj ljubavi i saosjećanju. „Zar me ne možeš zagrliti bez Isusa?“ pita ona Alis, na što joj ona „produhovljeno“ odgovara: „Naravno da ne mogu, mi bolje volimo kroz njega“ (ČERČIL 1990: 176). „Onda ću radije uzeti valijum“, cinični je komentar žene kojoj treba predah od boli, ali takođe i zajedljiva opaska autorke koja tu vrstu religioznog samoprezi- ra smatra daleko pogubnijim narkotikom od hemijskih droga.

Za razliku od ostalih likova, koji na različite načine uspijevaju da se nose sa svojim bijednim životima (Anđela kroz surovost, Nel kroz bijes, Margaret kroz religiju), Val ostaje neutješna u svojoj beskrajnoj tuzi. Frenk smatra „da će se navići“, njena majka je osuđuje i njen postupak smatra „glupošću“, a šira zajednica je drži za „čudakinju“ zato što uopšte pokušava da bude srećna. Širlin muž Džefri, koji je kao njegova žena potpuno internalizovao ideju o patrijarhalnom, nastoji objasniti Val kako ona zapravo nema prava na sreću. Njegovu životnu filozofiju Keril Čerčil utkiva u kritiku društvenog sistema čija ideologija o samopožrtvovanju potlačenih praktično onemogućava svaku promjenu ovog sistema. Otuda je Valino očajničko nastojanje da bude srećna, iz Džefrijeve perspektive, razmaženo, remetilačko, dekadentno i nedopustivo ponašanje: „Ti si simptom vremena u kome se sve mijenja, sve ide na gore. Štrajkovi, protesti, vidim Ruse iza svega ovoga“ (ČERČIL 1990: 169). Kao bolju alternativu „crvenoj napasti“ Džefri vidi u potčinjavanju autoritetu, čak i kad ono podrazumijeva batine, bespogovornu odanost i iscrpljujući rad. Besmislenost njegovog anti-radničkog manifesta odražava se jednako slijepom potvrdom njegove žene Širli koja kaže: „Sjećam se jednog praznika kad je tata pitao mamu 'Hoćeš da idemo vani?' a kad ja ona prihvatila, on je rekao 'Dobro, ajmo da plijevamo korov'“ (ČERČIL 1990: 170). Val je jedini lik u drami koji se suprotstavlja ovom samoponižavajućem trendu: ne samo zato što pokušava ostvariti svoju sreću (iako uzaludno), već zato što i svojoj kćerki isto želi: „Šona, kad porasteš nadam se da ćeš biti srećna“ (ČERČIL 1990: 185). Na ovaj način, Val još jednom prekida krug bespomoćnosti - najprije suprotstavljanjem striktnim društvenim normama prema kojima žena ne smije da napusti muža, a onda i odbijanjem da mlađim generacijama prenese nazadnu ideologiju skrušenosti i podnošenja nepravde. Ukoliko Endži iz drame *Top djevojke*, koja prethodi drami *Fen*, predstavlja potencijalnu revolucionarnu silu, onda i Val možemo smatrati subverzivnim likom utoliko što ostaje dosljedna svojoj potrazi za alternativnim rješenjem, čak i kad ono podrazumijeva vlastitu smrt.⁹

⁹ U svom poznatom eseju „Freud: Within and Beyond Culture“, Lajonel Triling otkriva na koje se to sve načine može prevazići represivna kultura (uticaj porodice, obrazovanje, prihvatanje druge kulture). Među ovima, Triling posebno ističe značaj unutrašnjeg bunta pod kojim podrazumijeva jedan posebni aspekt biološkog „ja“, urođeni osjećaj za ljudskost i nadasve oslobađajući osjećaj nezavisnosti vlastite ličnosti koji nije podložan razarajućem osjećaju kulture, pa tako služi kao instrument njene kritike i eventualne promjene:

Otuda nije paradoks da se u dijelu u kome Val saopštava Frenku odluku o svojoj smrti, ona zapravo raduje ovakvoj odluci: „Danas sam srećna, jer sam odlučila (...) Samo reci da me voliš, zabodi nož i ne puštaj me dok ne prođe“ (ČERČIL 1990: 186). Beskompromisno rješenje koje bira Val treba shvatiti kao oštru osudu društva u kome se želje pojedinaca ne ostvaruju, a sanjari se proglašavaju „nakazama“ i tjeraju u smrt. Ipak, tragična Valina smrt nije poraz, jer služi kao katalizator potencijalne društvene transformacije. Da bi dramatisovala ove međusobno suprotstavljene ideje (smrti kao novog početka, ubistva kao nade, očaja kao nagovještaja sreće), K. Čerčil koristi nadrealne tehnike ekspresionističke drame stvarajući paralelni svijet u kome se živi miješaju sa mrtvima, a do tada nerealne želje u potpunosti ostvaruju.

Nakon što Frenk ispuni Valinu želju i ubije je, on stavlja njeno tijelo u ormar iz koga ona gotovo momentalno izlazi kao da je živa. Njen neočekivani iskorak iz ormara istovremeno je i njen prvi korak u nadrealni svijet u kome susreće duhove prošlosti i postaje svjedok njihovog sjećanja na mučni život u močvarama i njihov posrednik sa svijetom živih. Prenoseći publici iskustva umrlih, koji kao da su nasukani između svijeta živih i mrtvih, Val oživljava njihove prastare zahtjeve za pravdom i postaje hroničar konkretnih istorijskih i društvenih zločina: „Ima ih toliko i naviru svi odjednom. On se utopio u rijeci noseći baklju čiji su odraz vidjeli kako sija čak i pod vodom (...) Ovaj dječak je umro od boginja za vrijeme prvog svjetskog rata (...) To je njena beba koja je umrla od gladi. To je ona koja je umrla od gladi.“ (ČERČIL 1990: 187-188)

Među brojnim mrtvima, Val izdvaja posebno potresnu priču o bajkovitoj sudbini jedne „blijede i slabe“ djevojčice koja je vjerovala u sujevjernu priču o „zelenim maglama“ koje mogu da probude proljeće i nju ponovo da učine jakom i zdravom. Opisujući neimenovani zimski period iz prošlosti u kome je umrlo mnogo djece, K. Čerčil se prisjeća ove djevojčice koja

„gubi svoju snagu i svoju lucidnost uporno iščekujući proljeće. Kaže da će je možda izlječiti zelena magla. I tako svakog dana oni čekaju zelenu maglu (...)

Kaže ako zelena magla ne dođe sutra ona više neće moći da je čeka. 'Kad bih samo još jednom vidjela proljeće ne bih tražila da živim duže od one jagorčevine što raste pored kapije. A majka joj kaže, 'Čuti, čuće te bauci.'“ (ČERČIL 1990: 188)

I kada toliko očekivane zelene magle zaista dođu i priroda se razbudi, a sa njom i ova krhka djevojčica, i kada ona postane toliko snažna i toliko lijepa da je njeni gledaju sa nevjericom i intuitivnim strahom, tada jedan dječak, sasvim naivno, nailazi pored kapije i u razgovoru s njom, možda čak i njoj na poklon, on ubere procvali cvijet jagorčevine, a s njim i suviše kratki život ove djevojčice koja se pretvara u „smežuranu blijedu mrtvu stvar nalik ubranoj jagorčevini“ (ČERČIL 1990: 188).

Nakon ovog potresnog svjedočanstva, koje predstavlja izvor najveće empatije u

„Ovdje je riječ o otporu i preobražaju svemoći kulture. Smatramo da negdje u djetetu, negdje u odrasloj osobi, postoji nepokolebljiva, neumoljiva, tvrdoglava suština biološke nametljivosti i biološke potrebe, kao i biološkog *razuma*, do koje kultura ne može doprijeti i koja polaže puno pravo, a prije ili kasnije ga i iskoristi, da tu kulturu kritikuje, da joj se odupre i da je izmijeni“. U svjetlu Trilingove teze o nepokolebljivoj snazi ega (ili, još vjerovatnije, čovjekovog nesvjesnog) i želje za očuvanjem integriteta svoje ličnosti, Valino ubistvo predstavlja odraz istog impulsa za očuvanjem svoga "ja" koje teži afirmaciji, čak i po cijenu vlastite smrti. (TRILING 2004: 269)

komadu, jer govori o patnji nevinog i životu kao cvijetu koji neko otrgne i tako ga zauvijek prekine, otvara se utopijski prostor u kome se proširuju mogućnosti realistične pozorišne iluzije. U ovom alternativnom prostoru, koji V. Salivan naziva „umjetničkim otjelotvorenjem onoga 'kad bi bilo'“ (1997: 192), miješaju se prošlost i sadašnjost, svijet mrtvih i svijet živih, a svima njima glas i oblik daje upravo Val koja je, po cijenu vlastitog života, odbila da se prikloni svemoći kulture. Tako, uprkos bolnoj i tragičnoj sudbini djevojčice iz „starih dana“, K. Čerčil ipak kao da dopušta podsticaj da se svijet živih sagleda kroz mogućnost ostvarenja nekih želja – zapravo, čini se da je empatija zbog nepravedne sudbine ove djevojčice i poslužila kao okidač nerealnog raslojavanja fizičke stvarnosti, a ujedno i lavine dugo potiskivanih želja i emocija likova u komadu koji su, da bi izbjegli bol, uspjeli sebe da učine neosjetljivim na sve senzacije uopšte (a onda, paradoksalno, da bi se uvjerali u svoje postojanje, morali da povređuju druge, kao što smo vidjeli na primjeru Anđele). Otuda, na kraju drame, u ovoj fantastičnoj viziji nadrealnog, vidimo kako Anđela i Širli dolaze u kontakt sa zaboravljenim dubokim osjećanjem boli i vlastite patnje; Beki kako se konačno suprotstavlja Anđeli; Mej kako pjeva i Nel kako bježi iz maglom obavijenog sela bez osvrtnja: „Odlazila sam iz močvara kada sam čula sunce kako mi govori 'Vrati se, vrati se'. Samo sam mu odgovorila 'Ne vraćam se ni zbog tebe niti zbog bilo koga drugog'“ (ČERČIL 1990: 189).

Dramaturška inventivnost s kraja drame povezuje *Fen* sa dramama *Top djevojke* i *Sedmo nebo* u kojima je K. Čerčil takođe uspjela uvjeriti publiku u postojanje jedne unutar druge realnosti: u prvoj drami kroz nadrealnu scenu večere na kojoj je objedinila likove iz različitih istorijskih perioda sa likovima iz umjetničkih djela, a u drugoj kroz pojavu mrtvog vojnika koji bez mnogo pompe ulazi u svijet živih ili kroz efektanu scenu u kojoj lik iz sadašnjosti zagrlj vlastitu emanaciju iz prošlosti (DŽENKINS 1998: 23). Ove nekonvencionalne pukotine koje presijecaju kompaktno tkivo realistički prikazanih scena, Žanel Rajnelt naziva „politikom stila“ smatrajući ih za jedan od načina kojima se K. Čerčil suprotstavlja zatvorenoj naraciji, bespogovornom završetku toka radnje, kao i tiraniji prošlosti (2000: 86). Dramatizujući unutrašnju stvarnost onoga „što bi moglo biti“, autorka dovodi u pitanje postojeće stanje društva i otvara vrata novim mogućnostima jednog potencijalno boljeg svijeta. Na ovaj način, Frenkov vapaj „Trebala si željeti nešto drugo“, kojim se on obraća mrtvoj Val na kraju drame, postaje direktan apel i upozorenje autorke onima u publici da smrt nije jedino rješenje, te da se izgubljene želje mogu ponovo naći, a možda i ostvariti.

Citirana literatura

- ADISEŠI 2009: ADISESHIAH, Siân. *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- BETSKO 1987: BETSKO, Kathleen and Rachel Koenig. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Beech Tree Books (A Quil Edition), New York, 1987.
- ČERČIL 1990: CHURCHILL, Caryl. *Plays Two: Softcops, Top girls, Fen, Serious Money*. Introduced by the author. Methuen, 1990.
- DAJMOND 1997: DIAMOND, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. Routledge, 1997.

- FANON 2004: FANON, Frantz. *Wretched of the Earth*. Preface by Jean-Paul Sartre and Homi K. Bhabha. Grove Press, New York, 2004.
- DŽENKINS 1998: JENKINS, A. "Social relations: An Overview". U: *Essays on Caryl Churchill: Contemporary representations*. Blizzard Publishing: Winnipeg, Buffalo, 1998.
- HARTMAN 1976: HARTMANN, Heidi. "The Historical Roots of Occupational Segregation: Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex". *Signs*. Vol. 1, No. 3, Women and the Workplace: The Implications of Occupational Segregation. University of Chicago Press, Spring 1976 (str. 137-169).
- OGNJENOVIC 2019: OGNJENOVIC, Svjetlana. "Keril Čerčil u tradiciji postbrehtovskog teatra". *Nauka i stvarnost*. Zbornik radova sa naučnog skupa (Pale, 19. maj 2018). Tom 1. Istočno Sarajevo: Filozofski fakultet, 2019 (Istočno Sarajevo: Kopikomerc), 515- 526.
- RABILAR 2009: RABILLARD, Sheila. "On Caryl Churchill's ecological drama". *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press, 2009.
- RAJNELT 1994: REINELT, Janelle. *After Brecht: British Epic Theatre*. University of Michigan Press.
- RAJNELT 2000: REINELT, Janelle. "Caryl Churchill and the politics of style". U: Aston, Elaine and Janelle Reinelt (eds.) *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge University Press, 2000.
- REJBI 2003: RABEY, David Ian. *English Drama since 1940*. Longman, 2003.
- REJNER 1998: RAYNER, Alice. "All Her Children: Caryl Churchill's Furious Ghosts". U: *Essays on Caryl Churchill: Contemporary representations*. Blizzard Publishing: Winnipeg, Buffalo, 1998.
- SALIVAN 1997: SULLIVAN, Victoria D. "Caryl Churchill (1938 -)". *British Writers* (Supplement IV). Edited George Stade and Carol Howard (under the auspices of the British Council). Charles Scribners sons, New York, 1997.
- TRILING 2004: TRILLING, Lionel. "Freud: Within and Beyond Culture". U: Petrović, Lena (ed.) *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*. 1. ed. Filozofski fakultet Niš, 2004.
- VASIL 2010: VASILE, Georgiana. „The Female Voices in Caryl Churchill's *Top Girls* (1982): Sisters or Foes“. *Anagnorisis*. Numero 1, junio de 2010.

Svjetlana R. Ognjenović

CARYL CHURCHILL AND THE „POLITICS OF STYLE“: CRITICISM OF CAPITALISM AND NEOLIBERAL FEMINISM ON THE EXAMPLE OF HER PLAY *FEN* (1983)

Summary

Fen chronologically follows widely popular feminist play *Top Girls* and functions as yet another powerful argument that the success of a few women does not represent a feminist victory in general. While in the previous play, Caryl Churchill presents women on the top of the social ladder, in this other play she deals exclusively with women on the social bottom. This is the play about women who are disregarded both by the feminists and the New Left and who have only themselves and their own struggles to survive the day. In order to show empty and difficult lives of these women stuck in the mire of the Eastern England Fens, Caryl Churchill combines many theatrical strategies in such a plenitude that the play strikes us as truly unique. The author complements her usual strategies of the epic theatre with experimental as well as new verbatim strategies perfected during her collaboration with a theatrical group *Joint Stock Company*. Brechtian typology and alienation effect are only some of the techniques used in order to historicize the events she writes about and point to her viewers the continuous abuse of power and subjugation of the mass of people by the capitalist tyrants. On the other hand, her insistence on emotional engagement and empathy suggests that only a combination of emotions and understanding can lead to desired revolutionary changes in the western society. Apart from the evident criticism of capitalism and overall Western ideology of power and exploitation, the play also indicates the deficiencies and failures of the liberal feminism which the author understands as the ideological subcategory of the patriarchal-capitalist system.

Keywords: capitalism, poverty, feminism, istorization, hunger

