

TRAUMA KAO SVEDOČENJE O NEMOGUĆEM SEĆANJU U DRAMI RAZNESENI SARE KEJN¹

Sažetak: Ovaj rad bavi se analizom drame *Razneseni* (1995) britanske dramske autorke Sare Kejn, u okvirima teorije traume. Ova jako provokativna drama, simptomatična za buduću, premda neveliki, opus Kejnove, problematizuje nasilje i njegove posledice ovapločene u trima protagonistima *Raznesenih*. Sećanje se izdvaja kao najproblematičnija krizna tačka, jer se užasi prošlog iskustva moraju izmestiti iz konvencionalnog narativa i kao faktivno nemogući ponovo preživljavati. Pojedinačno, ali i međusobno uslovljeni, Ijan, Kejt i Vojnik svedoče o ličnim traumama, premda nisu u stanju da se identifikuju sa nekim društveno prihvatljivim identitetom i da tako svoje traume kontekstualizuju. U sred neimenovanog građanskog rata koji besni van zidova luksuzne hotelske sobe u Lidsu, likovi Kejnove učestvuju u grotesknim, a tako brutalno stvarnim interakcijama, koje ih primoravaju da se sete i kroz to sećanje delimično oslobode. Drama *Razneseni* naspram odigranih strahota šalje poruku o ljudskoj samilosti, premda je ona kod Kejnove uvek dvosmislena.

Ključne reči: Sara Kejn, teorija traume, sećanje, svedočenje, identitet

1. Sara Kejn – atipični *enfant terrible* britanskog pozorišta

Britanska dramska autorka Sara Kejn bavila se u okviru svog opusa temama sirove senzualnosti, emotivnim i fizičkim bolom, nasiljem, raznolikim aspektima fenomena smrti, problematikom traume i sećanja, i naposljetku, osvešćujućom i iskupljujućom snagom ljubavi. Pronalazila je inspiraciju u ekspresionističkom pozorištu, kao i drugim vrstama ne-naturalističke drame, uključujući i jakobinsku tragediju, čije je morbidne karakteristike dovodila do ekstrema. Rečima Harolda Pintera (Harold Pinter), Sara Kejn je imala „veoma uznemirujuć i nežan glas, ali bila je užasnuta svetom u kome je živela i svetom u sebi“² (Hattenstone, 2000). Međutim, nezavisno od povremene pozitivne kritike, njen rad je predstavljao šok za sistem, pa je stoga neretko bio opstruiran oštrom i obezvređujućom kritikom, koja se poredila tek krajem veka.

¹ Rad je urađen u okviru projekta 178018: *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

² Svi prevodi sa engleskog su prevodi autorke rada.

Sara Kejn, koja je sredinom 90-ih godina prošlog veka postala najnoviji *enfant terrible* britanskog pozorišta, često se, zajedno sa Markom Rejvenhilom (Mark Ravenhill) i drugim dramskim piscima, podvodi pod pravac označen kao *in-yer-face theatre* – termin koji je u svojoj studiji *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001) osmislio Aleks Sirs (Alex Sierz).³ U roku od godinu dana po povratku iz Nemačke 1997. godine, gde su Rejvenhil i Kejn propratili čitanja svojih drama, *Shopping and Fucking* i *Blasted*, njih dvoje su ostvarili veliku evropsku popularnost. Kritičari su ih nazivali The New Brutalists, The School of Smack and Sodomy, In-Yer-Face Theatre (Ravenhill, 2006b). Prema Sirsu, ovo pozorište podrazumeva „dramu koja zgrabi publiku za vrat i protresa je dok ne primi poruku“ (Sierz, 2001: 4). Ovakva drama je po pravilu nekonvencionalna, agresivna, drska i provokativna, premda nikada sâma sebi cilj, već direktno uperena ka gorućim pitanjima modernog doba na takav način da publika ne može i ne sme ostati ravnodušna. Što više društvo beži od suočavanja sa činjenicom da je globalno nasilje odlika sadašnjice, to su ovi umetnici više zadirali u lični prostor publike, ne dozvoljavajući joj da se izopšti iz problema koji prete da nesmetano prodru u svaku ćeliju svetskog organizma.

Edvard Bond (Edward Bond), kontroverzni britanski dramski pisac, režiser i teoretičar, izvršio je veliki uticaj na Saru Kejn, toliki da je ona jednom prilikom izjavila da „sve što ste ikada želeli da saznate o pisanju drame [...] možete naučiti proučavajući [Bondovu] dramu *Spaseni*“ (Ravenhill, 2006a), koja je jedno vreme zbog eksplicitnog nasilja, a ponajviše zbog instance kamenovanja bebe do smrti, bila zabranjena na britanskoj sceni. Kejn je upravo u Bondovom nezaziranju od suočavanja sa brutalnom stranom tadašnjeg društveno-ekonomskog stanja engleske radničke klase uvidela bitnu kariku svog budućeg stila, premda se ona nije usredsredila na konkretne socijalne probleme, već je uzdizala svoje dramske komade na sveobuhvatni nivo.

Pored Bonda i Šekspira, uticaj na eklektički stil Sare Kejn imali su i Beket, Pinter, Ibsen, Breht, Euripid (De Vos, 2011: 23). Kejnova je otvoreno priznavala da je pisala pod opsežnim ali i raznorodnim uticajima. „Pokušala sam da se pozovem na mnogo različitih tradicija“, objasnila je u jednom intervjuu. „Rat je zbrkan i nelogičan, stoga je pogrešno koristiti formu koja je predvidiva. Činovi nasilja se jednostavno dešavaju u životu, ne moraju da imaju dramatičnu uvertiru, a užasni su. Tako je i u drami. Kritičari bi više voleli kada bi postojalo nešto veštačko ili glamurno u

³ U kritici XXI veka, kako to Eston uočava (Aston, 2010: 580), došlo je do obrta povodom kritičkog pristupa opusu Sare Kejn, koja je tokom 90-ih godina prošlog veka bila označavana isključivo kao pripadnica *in-yer-face* pokreta, prvobitno od Aleksa Sirsa. Taj obrt se sastojao u izmeštanju fokusa sa striktno maskuline, „angry young men“ pozicije, na stvaralaštvo Sare Kejn kao na potencijalno mesto obrade rodne i drugih vidova subalterne problematike. Tako se i njene drame u savremenoj kritici podvode pod nove subkulture unutar već formirane podkulture *in-yer-face* pozorišta, kako bi se dometi njenog stvaralaštva ispitali u svojoj raznolikosti.

Među predstavnicima *in-yer-face* pozorišta Sirs navodi Saru Kejn, Marka Rejvenhila i Antonija Nilsona (Anthony Neilson) kao glavne predstavnike. U drugu grupu smešta još 14 pisaca koji su, prema njegovom tumačenju, u određenih periodima svog stvaralaštva pisali pod uticajem Kejnove, Rejvenhila i Nilsona.

nasilju.“ (Bayley, 1995). Ali Kejnova je ostala dosledna svojoj pozorišno-dramskoj intuiciji povodom forme svojih komada, oko čije su se nesumnjive vrednosti kritičari naposljetku morali složiti.

2. Eksplozija nasilja u drami *razneseni*

Kada je prvi put izvedena na maloj sceni pozorišta „Rojal kort“ (Royal Court) u Londonu (Theatre Upstairs) 1995. godine, drama *Razneseni* (*Blasted*), uzburkala je javnost – publiku, medije i akademske krugove – i izazvala bujicu komentara užasnutih kritičara. Drama je označena kao amaterski pokušaj izazivanja šoka na sceni putem eksplicitnog seksualnog sadržaja i izuzetno brutalnog nasilja, koji su blatantno zadirali u senzibilitet publike nenaviknute na slične prizore. Bilo je naravno i onih koji su hvalili Sarin prvenac, među kojima su se našli Edvard Bond i Harold Pinter, ali njih nije bilo mnogo. Momenti koji su smatrani za nedopustive na britanskoj sceni, a koja je tada bila pobornik tipa „političkog pozorišta i problemskih drama iz sedamdesetih i osamdesetih godina“ (Sierz, 2001: 244), bili su sodomija, isisavanje i gutanje očiju, kanibalizam – da nabrojim samo najupečatljivije. Likovi u dramama Sare Kejn ne pripadaju onima koji drže inspirativne govore, niti onima koji se zalažu za konkretne političke ili društvene probleme. Oni su dislocirani predstavnici vrste ljudi koji samo putem nasilja uspevaju da ostvare međusobni kontakt, upravo jer su, unutar svojih istraumatizovanih egzistencija, zaboravili, ili nikada nisu ni naučili, kako da se jedno prema drugom ponašaju humano, kao ljudska bića.

Razneseni je drama smeštena u skupu hotelsku sobu u Lidsu, „tako skupu da bi se mogla nalaziti bilo gde na svetu“ (Kane, 2002: 3). Kako navodi Čadri, radnja je pozicionirana u hotel kao u prostor suštinske otuđenosti – „surogat dom, stabilna posuda za deteritorijalizovano sopstvo [...] košmarno iskustvo prostorne apstrakcije.“ (Chaudhuri, 1995: 244). Van hotela u jeku je građanski rat, kako saznajemo na kraju druge scene kada bomba raznese pola sobe, simbolično srušivši i nevidljivi *četvrti zid* (Solga, 2007: 356), koji je do tada štitio gledaoce od potpune investiranosti u interakciju protagonista drame. U prvoj sceni, Ijan (Ian), sredovečni tabloidni novinar, koga je preterana upotreba alkohola i duvana dovela praktično pred smrt, i Kejt (Cate), njegova bivša devojka, više nego duplo mlađa od njega, naivna i sa tendencijom ka mucanju, ulaze u hotelsku sobu pošto je Kejt konačno pristala da se ponovo vidi sa Ijanom. Ona je pod uticajem očevog povratka u porodični dom, počela da ispoljava nekontrolisane napade u kojima potpuno gubi svest i postaje histerična. Posle nekoliko bezuspešnih pokušaja da je ubedi da imaju seks, Kejt ipak nevoljno pristaje da pomogne Ijanu da masturbira pre nego što odu na spavanje. Između prve i druge scene, Ijan siluje Kejt, premda čin silovanja nije eksplicitno predstavljen, ali njegovu retroaktivnu simulaciju imamo prilike da vidimo u toku druge scene. U hotelsku sobu na kraju druge scene upada Vojnik, posle čijeg kratkog kvazirazgovora sa Ijanom eksplodira bomba van hotela i potpuno unakazi prostoriju u kojoj se nalaze. Kejt je za to vreme pobešla kroz prozor kupatila. U sledećoj sceni, Vojnik

prepričava Ijanu neke od svireposti koje je počinio u ratu, posle čega ga siluje, isisa mu oči i pojede ih, kao što su to vojnici protivničke strane učinili njegovoj devojci. Na početku naredne scene, Kejt se vraća sa povređenom bebom u sobu, i zatiče Vojnika koji je izvršio samoubistvo i oslepljenog, izbezumljenog Ijana. Beba ubrzo umire, Kejt je sahranjuje ispod parketa, i odlazi da u zamenu za seksualne usluge nabavi hranu od vojnika u razrušenom gradu. Prepušten sâm sebi, u halucinatornom stanju, Ijan u nekoliko kratkih scena prekinutih potpunim zamračenjem, bezuspešno pokušava da se zadavi, potom isprazni sadržaj creva na podu pa pokušava da to obriše novinama, i na kraju pojede mrtvu bebu zavukavši se pod parket, tako da mu je samo glava provirivala po Kejtinom povratku. U poslednjem činu samilosti, ona deli svoju hranu sa Ijanom, nakon čega joj se on zahvaljuje i tako se komad završava.

Drama *Razneseni* „oscilira između agresivnog realizma i košmarnog ekspresionizma“ (Lyons, 2008: 5). Kako to navodi Toporišič: „Od primarnog teksta često su važnije didaskalije, sekundarni opisi, koji rudimentarno i izuzetno šokantno opisuju svirepe igre na granici verovatnog. Te igre uprkos svom hiperrealizmu počinju da deluju simbolično, metaforično.“ (Toporišič, 2007: 79). Od jako je velike važnosti revolucionaran pristup dramskoj formi koji je Sara Kejn ostvarila u svojim komadima, a prvobitno u *Raznesenima*. Svojom radikalnom narativnom strukturom, postigla je željeni efekat šoka i istakla neraskidivu povezanost forme i sadržaja na kojoj je bazirala svoje stvaralaštvo.

„Forma i sadržaj pokušavaju biti jedno – forma je značenje. Tenzija prve polovine komada, privlačna društvena, psihološka i seksualna tenzija, gotovo da je predskazanje katastrofe koja će uslediti. A kada zaista nastupi, struktura se lomi kako bi joj omogućila ulaz [...]. Forma je direktna paralela istini rata koju prikazuje – tradicionalna forma je iznenada i nasilno poremećena ulaskom neočekivanog elementa koji uvlači likove i dramu u haotični ponor bez logičnog objašnjenja [...]. Jedinstvo mesta sugerše kao flis-papir tanak zid između bezbednosti i civilizacije mirnodopske Britanije i haotičnog nasilja građanskog rata. Zid koji može biti srušen u bilo kom trenutku, bez upozorenja.“ (Stephenson, Langridge, 1997: 130–131).

Sara Kejn nije zazirala od radikalno subverzivnih tehnika, pre svega jer je za takvim postupcima osećala neopisivu potrebu u društvu koje je postalo imuno na ispovedanje traumatičnih iskustava, budući da smo medijski njima preplavljeni. Iskustvo života u savremenom dobu otuđenosti, fragmentarne komunikacije, i brzinske razmene informacija – sve ono što je prouzrokovalo formiranje postemotivnog društva moralne apatije i duhovne letargije (vidi: Meštrović, 1997) – zahtevalo je atipičnu dramsku strukturu i tematiku, koje nameravam da u ovom radu analiziram u okvirima teorije traume.

3. Teorija traume u kontekstu *raznesenih*

Teorija traume je relativno sveža teorija koja još uvek nije doživela svoje konačno uobličenje (Busei, 2002: 172). Njeni začetnici i glavni predstavnici su Šošana

Felman (Shoshana Felman), Keti Karut (Cathy Caruth), Džefri Hartman (Geoffrey Hartman) i Dominik LaCapra (Dominick LaCapra). Pojam traume, kao psihičke reakcije na potresno iskustvo, preuzet je iz psihoanalitičke teorije, dok u okvirima književne teorije ona ima ulogu da primora autora da rekonceptualizuje ideju iskustva i prenošenja tog iskustva. „Traumatizovana osoba“, kako Karutova objašnjava u svom eseju na temu psihoanalize, kulture i traume, „nosi jednu nemoguću istoriju u sebi, ili postaje sâma simptom istorije koju ne može sasvim da poseduje.“ (Caruth, 1991: 4). Karutova se u ovoj instanci dotiče paradoksa reprezentacije *nemogućih* traumatičnih iskustava, odnosno onoga što sam u ovom radu nazvala *nemogućim sećanjem*, pošto se ta iskustva ne mogu jasno konceptualizovati kao sećanja njihovih nosioca, niti se slušalac ili čitalac mogu poistovetiti i saživeti sa iskustvima koja ne mogu u svojim kulturno-jezičkim shematama prepoznati. Felmanova je naglasila da se traume čovek „ne može jednostavno prisećati, ona se ne može jednostavno ’ispovedati’: o njoj se mora svedočiti, u upinjanju koje dele govornik i slušalac kako bi povratili ono što govornik-subjekt ne poseduje – i što nije u stanju da poseduje.“ (Felman, 1993: 16). Sâmo sećanje prolazi kroz krizu, dok je u prirodi traume da ne bude ispriповедana na sasvim koherentan i lako razumljiv način, prvenstveno jer je ta razumljivost privid. Zbog toga tekstovi koji svedoče o traumatičnim iskustvima to čine tako što ga ponavljaju, ali na nekonvencionalne načine.

Suštinska odlika retorike nasilja i traume jeste kriza predstavlјivosti iskustva, delom podstaknuta poststrukturalističkim argumentom o nedostižnosti Realnog i funkciji Simboličkog. Postmoderni projekat problematizuje navodno sveobuhvatne istorijske narative tako što raskrinkava kao samo još jedan vid reprezentacije ono što se predstavljalo kao pripovedanje dosledno „stvarnosti“. Trauma je u odnosu na realizam dvostruko izmeštena kao iskustvo nepristupačno Lakanovom Simboličkom, odnosno kulturno-jezičkoj konfiguraciji koja bi trebalo da može uspostaviti teren za ostvarivanje komunikacije. Rečima Keti Karut, trauma „je uvek priča o rani koja zapomaže, koja nam se obraća u pokušaju da nam saopšti jednu realnost ili istinu koja drukčije nije dostupna. Ova istina, u svom odloženom objavljivanju i zakasnelom obraćanju, ne može biti povezana samo sa onim što je poznato, već i sa onim što ostaje nepoznato u našim sopstvenim postupcima i našem jeziku.“ (Caruth, 1996: 4).

Za potrebe predstavlјivosti traumatičnih iskustava, koriste se narativni okviri koji oneobičavaju poznato, dopuštajući sećanju koje nije locirano u nekom postojećem verbalnom ili vizuelnom obliku da se ponovo odigra. Fikcija služi kao podsetnik na granice predstavlјivosti. Ona pozicionira čitaoca ili gledaoca u pozorištu kao svedoka čina koji je sâm po sebi paradoksalan, jer je distanciran ne samo od recipijenta, već i od onoga ko bi taj čin trebalo da poseduje – predstavlјivost čina je osujećena time što je nepristupačan onome čiju traumatu izaziva. Tada nastupa narativno preoblikovanje neprevodljivog traumatičnog iskustva koje oscilira između Lakanovog Imaginarnog i Simboličkog, samoobjavljujući se u sopstvenoj iterabilnosti. Samo nova trauma može posvedočiti o *nemogućem sećanju* koje, kao postojeća trauma iz prošlosti, zahteva prisećanje putem svog ponovnog odigravanja.

„... ako za Frojda kompulsivno ponavljanje traumatičnog iskustva iznova i iznova predstavlja pokušaj da se postigne retrospektivno vlasništvo ovog iskustva, iz lakanovske perspektive ono pruža uvid u istinsku prirodu molbe preživelog: njegovo kompulsivno nastojanje da se definiše u odnosu na traumatični događaj, da odgovori adekvatno na njega, i njegova nemogućnost da to učini.“ (Onega, Ganteau, 2011: 14).

Budući da *verbatim* ponavljanje nije izvodljivo, ono se manifestuje u vidu svedočenja koje zahteva oneobičeni narativ, onaj koji *Razneseni* dovode do granica podnošljivosti. U svojoj drami, Kejnova je naumila da povrati ono što je potisnuto i najčešće sa pozorišne scene proterano, ili na njoj samo implicite naznačeno – brutalnost haotičnog nasilja u svom neposrednom užasu. Margine se pomeraju ka centru (Wixson, 2005: 75), da bi se iz njega ponovo izmestile, tako što političko, etičko i egzistencijalno nesvesno eksplicite probija u prvi plan, dok se u isto vreme gubi u sudaru sa Drugim i sa sobom, pošto ne uspeva da se kontekstualizuje kao stvarno.

4. Svedočenje o nepredstavljivom sećanju u *raznesenima*

Sara Kejn je prvobitno *Raznesene* zamislila kao dramu o muškarcu i ženi u hotelskoj sobi koji se suočavaju sa sopstvenim traumama, zavisni jedno od drugog u svojim ulogama mučitelja i žrtve. Međutim, podstaknuta vestima o sukobu na Balkanskom poluostrvu, a pre svega o krvoprolićima u Bosni početkom 90-ih godina 20. veka, odlučila je da napiše komad o nasilju uopšte, koje ima daleko kolosalnije razmere od onih koje je prvobitno zamislila. U jednom intervjuu je izjavila: „Jedno je seme a drugo je drvo. I zaista smatram da se uzroci velikih ratova uvek mogu naći u mirnodopskoj civilizaciji [...]. Pomislila sam: 'Ono što je njoj [drami] potrebno je ono što se dešava u ratu – iznenada, nasilno, bez ikakvog upozorenja, ljudski životi su potpuno rasparčani. [...] Podmetnuću bombu, jednostavno ću dići čitavu j....u stvar u vazduh.“ (cit. u Singer, 2004: 148).

U drami *Razneseni*, tri aktera – Ijan, Kejt i Vojnik – pokušavaju da izađu na kraj sa svojom traumatičnom prošlošću koja im ne dopušta da žive neometano u sadašnjosti, kako zbog subjektivnih tako i zbog objektivnih razloga, budući da oko njih besni nekontekstualizovan rat. Komad je organizovan u pet scena, od kojih se svaka završava rominjanjem kiše, označene na kraju prve četiri scene kao prolećna, letnja, jesenja i zimska, dok se peta scena, i ujedno cela drama, završava samo sa „*Pada kiša*.“ (Kane, 2002: 58). Kejn formira alegoriju nasilja koja vaspostavlja zahtev za prevrednovanjem stanja u kome se savremeni čovek obreo i za predstavljanjem traumatičnog sećanja, koje je nepredstavljivo konvencionalnim sredstvima.

Protagonisti *Raznesenih* se nalaze u zatvorenom krugu emocionalnog i fizičkog nasilja, koji se uspostavlja u prvoj polovini drame, da bi se posle eksplozije bombe koja raznosi scenu jasnije ocrtao kao svojevrсна repetitivna matrica, koja ne poznaje stvarnost drugačiju od one koju taj krug formira. Tada se dramski komad urušava u jedan od Kejtinih napada, postavivši publiku unutar uma koji pati od po-

sttraumatskog stresa. Čitav drugi deo drame je na granici između snova i realnosti. Kejt će u drugoj sceni pre pada bombe reći Ijanu: „Ti si košmar!“ da bi to ponovila pošto se vrati sa bebom u naručju zatekavši mrtvog Vojnika i oslepljenog, izbezu-mljenog Ijana (Kane, 2002: 31, 48). I kao agresor, i kao žrtva, Ijan je za Kejt ovaplo-ćenje košmara – nestvarnog užasa, ali užasa koji je opseda konstantno, od koga je zavisna, i koji joj ne dopušta da se probudi.

U toku razgovora sa Kejt, Ijan nam otkriva da ima bivšu ženu, i sina sa kojim ne razgovara. On je potpuno otuđen od ljudi, premda kontinuirano pokušava da ubedi Kejt da je ona predmet njegove ljubavi. Međutim, njegove su reči nespojive sa njegovim postupcima, i vrlo brzo bivaju raskrinkane kao isprazne laži. Iako je očigledna njegova želja za bliskošću, on nije u stanju da je ostvari jer govori jezikom agresora. Bio je nekada angažovan kao tajni agent i sada je neprestano u paranoičnom strahu da će biti ubijen. Sa druge strane, opravdava ubijanje u ime prividnog patriotizma: „To je moj posao. Ja volim ovu zemlju.“ (Kane, 2002: 30). Kejt je ta koja pokušava da argumentom koji zastupa očuvanje humaniteta kritikuje rat i njegove produkte, premda je Ijan svaki put nadjača jakom, ali ispraznom manipulativnom retorikom. Ona nekoliko puta pada u trans, tako što prvo začuti, a onda počne nekontrolisano, histerično da se smeje ili plače. Iz teksta se izvodi zaključak da Kejt reaguje na nasilje koje otac sprovodi nad njom, pošto naglašava da su napadi ponovo počeli pošto se on vratio kući. Ijan, međutim, ne reaguje istinski zaštitnički, već pokušava da iskoristi njenu ranjivost kako bi je naveo na seks i kako bi se on sâm osetio ispunjeno.

Na prelazu iz prve u drugu scenu, Kejnova izmešta van vidljivog polja pozornice čin silovanja koji Ijan počinjava nad Kejt – taj „spektakularni ne-događaj“ (Solga, 2007: 348). Na taj način, prikriivanjem ključnog čina između Ijana i Kejt naglašava se potisnuto nasilje, sa kojim se svaki protagonist *Raznesenih* suočava u sopstvenom iščašenom univerzumu. Mi prisustvujemo samo simulaciji silovanja u drugoj sceni, kada Ijan, dok je Kejt u jednoj od svojih nesvesnih epizoda, simulira seks sa njom prislonivši joj pištolj na glavu. Napadi koje Kejt doživljava, a koji joj omogućavaju da nesmetano ispolji potiskivanu reakciju na zlostavljanje koje trpi od oca i, po svemu sudeći, i od Ijana, simbolizuju potiskivanje traumatičnih događaja iz prošlosti kome su svi protagonisti na svojevrstan način potčinjeni.

Kada Vojnik bude razgovarao sa Ijanom, saopštiće mu užase koje je počinio u ratu gotovo novinarski, tabloidno, kako je i sâm Ijan to učinio u prvoj sceni kada je preko telefona diktirao priču o masakriranoj devojci kao da je u pitanju najobičniji izveštaj. Međutim, Vojnik govori o ličnom iskustvu – kako je silovao žene i devojčicu od dvanaest godina, kako su primorali njihovog oca i braću da to posmatraju, a onda ih obesili za testise. Ijan na to odgovara ironičnim „Šarmantno“, a na Vojnikovo pitanje da li je on ikada učinio nešto ovako, odgovara odrično sa „Ne bih zaboravio [da sam to uradio],“ dok se Vojnik ne slaže: „Zaboravio bi.“ (Kane, 2002: 41). Konstitutivno zaboravljanje leži u osnovi traume, jer je iskustvo animalne svireposti koje počinjava čovek isuviše ekstremno da bi se uklopilo u neki postojeći okvir. Zbog toga je kao nemoguće sećanje iz svesti isključeno. Međutim, to ne znači

da je i izbrisano, jer se na neki način mora ispoljiti – Kejt doživljava napade, Ijan simulira silovanje nad Kejt, Vojnik reprodukuje monstroznosti počinjene njegovoj devojci na Ijanu. Dok ima seks sa Ijanom, Vojnik mu drži pištolj prislonjen uz glavu, baš kao što je to Ijan učinio Kejt, i onako kako je i Kejt plakala, tako i Vojnik plače dok siluje Ijana. Vojnik je i žrtva i mučitelj u jednom, upravo kakvim i Ijana čini dok ga besomučno povređuje.

Jedinstvena paralela se uspostavlja između odnosa koji imaju Ijan i Kejt, sa jedne strane, i Vojnik i Ijan, sa druge. Iz klaustrofobičnog prostora hotelske sobe, nasilje se izmešta iz personalnog u globalni prostor raznesene prostorije koja zjapi u spoljašnji svet. Trauma pojedinaca se transponira na kolektivnu traumu, koja predstavlja mnogo veći problem ispoljen u vidu ratnog sukoba, u kome više ne postoje ni prividne granice između čoveka i životinje. Ljudsko biva svedeno na animalnu svirepost kojoj je primorano da se prikloni. Da li je ovaj rat stvarnost protagonista, ili samo reprezentacija njihovih unutrašnjih svetova, nemoguće je zasigurno reći, premda alegorijska priroda *Raznesenih* nagoveštava da bi mogao biti konstrukcija protagonista. Nesposobni da svoje neuroze spoznaju i izleče, oni se batrgaju u kompulsivnom ponavljanju sukoba. Problem potenciranja animoziteta umesto zajedništva, Kejn uočava i reprezentuje putem karaktera koji nakaradno, čak groteskno pokušavaju jedno drugo da vole, a uvek završe samo tako što jedno drugo povređuju. Na momente, svaki protagonist pokazuje emotivnu ranjivost i potrebu za ljudskim kontaktom i ljubavlju. Međutim, oni prvenstveno nisu u stanju da sopstvene identitete uobliče, budući da im je prošlost ispunjena traumatičnim rupama, sadašnjost podrazumeva ratno stanje, a budućnost ne obećava spas.

Lik Vojnika se može tumačiti kao ovaploćenje generičkog vojnika, koji donosi sa sobom čitavu plejadu ratova kao haotičnih, ali i kolosalnih poprišta nasilja čoveka prema čoveku. Sa druge strane, može se posmatrati i kao personifikacija Ijanove psihe (Saunders, 2002: 46), otelotvorena trauma koja Ijanu okupira čitavu egzistenciju i okreće je naglavačke. Vojnik se okomljuje na Ijana u totalitetu njegovog bića. Kao novinaru koji se služi ispraznom, manipulatorskom retorikom tabloida, i koji je u stanju da odbije Vojnikov zahtev da obelodani njegovu priču o tome šta se dešava na ratištu zato što to „nije priča koju bi iko želeo da čuje“ (Kane, 2002: 45), Vojnik mu oduzima vid, primoravši ga na taj način da se osloni samo na sluh i da se suoči sa užasima koje je potiskivao. A kao silovatelja, koji čin intruzije u Kejtinu privatnost, bila ona telesna ili psihička, shvata olako u svojoj samoživosti, Vojnik ga podvrgava upravo činu silovanja, ali sa zamenjenim ulogama. Silovanje u *Raznesenima* nije uokvireno kao samo jedna instanca brutalnog čina, već je strukturno umrežen fenomen u celokupni dramski komad i ostvaruje se na svim nivoima interakcija Ijana, Kejt i Vojnika.

Sva tri lika naseljavaju prostor na čijim pojedinim delovima stoji znak zabranjenog pristupa. Traumatično iskustvo osujećuje njihove pokušaje da stupe na pozornicu autentičnog, neprikosnovenog postojanja. Na kraju drame, iščašeni likovi stapaju se sa razrušenim ambijentom, iscrpljeni od sukoba sa sopstvenim traumama, kako trauma žrtve tako i trauma počinilaca nasilja.

„Dramska forma počinje da se raspada. [...] Vremenski okvir se sužava; scena koja počinje u proleće završava se u leto. Dijalog erodira, postaje raštrkan. Scene su predstavljene u sve manjim i manjim fragmentima dok ne postanu serija kadrova: prizori Ijana, sve strukture njegovog života uništene, redukovane na svoju elementarnu osnovu – ljudsko biće, plače, sere, usamljen, slomljen, umire i, u poslednjim momentima drame, biva utešen.“ (Greig, 2001: x).

Posle isprekidanih scena užasa potpune, slepe usamljenosti, u kojima Ijan masturbira, davi se, prazni se na podu, histerično se smeje, ima košmarne snove, jecavo plače, grli mrtvo telo Vojnika radi utehe, i konačno pojede mrtvu bebu koju je Kejt sahranila pod daskama parketa, iz didaskalija saznajemo da Ijan „*umire sa olakšanjem*.“ (Kane, 2002: 57). Ali on čak nije u stanju ni da umre, jer se ubrzo oglašava sa „Sranje.“ (Kane, 2002: 57). Njegova smrt je odložena do unedogled – „On je mrtav, on je u paklu – i to je apsolutno isto mesto na kome je bio i pre toga, osim što sada pada kiša“ (cit. u Saunders, 2002: 59), reći će Kejnova za Ijana. Kiša na kraju svake scene ostavlja utisak spiranja, odagnavanja svireposti i strahota koje su se na sceni odigrale, dok poslednja scena nagoveštava i pokušaj ka izmirenju sa traumom.

Kada se Kejt na kraju vrati sa hranom i džinom, koje je nabavila u zamenu za seks sa vojnicima, i dok joj se krv sliva niz noge, i njena duhovna nevinost je konačno strgnuta. Premda se do tada gadila mesa, sada jede kobasice i pije alkohol, hraneći usput Ijana. A Ijan prihvata hranu kojom ga nudi, i zahvaljuje joj se. Međutim, iako oprljena iskustvom, Kejt i dalje siše palac. Njena infantilnost figurira kao simbol infantilnosti čovečanstva, koje samo sebe proždire i koje kao slepo novorođenče ima šansu za novi početak. Taj početak označava Ijanovo „Hvala ti.“ (Kane, 2002: 58). Ali, kako ističe Ken Urban, ovaj momenat ne označava moralno iskupljenje, već služi kao podsetnik o potencijalu promene – ne u vidu utopijske političke zajednice, već kao tračak humanosti (Urban, 2001: 46).

5. Zaključak

Ono što čini Saru Kejn izuzetnim dramskim piscem jeste njena umešnost u inkorporaciji kritičke svesti u svoje komade putem ekscentričnih postupaka i idejnih rešenja. Poigravajući se sa različitim dimenzijama metaforičnosti i uklapajući ih u hiperrealističko okruženje, Kejn je odbacila realizam kao okvir predstavljanja *realnosti*, jer možda paradoksalno, taj realizam nema veze sa onim što je Lakan nazvao Realnim – suštinski nedostižnim ali u svesti čoveka konceptualno uvek-prisutnim *realnim*. Zbog toga kritička svest ostaje nezamenjiva komponenta suočavanja sa sopstvom i sa onim ko je ne-ja, kako bismo dosegli ono izgubljeno dostojanstvo čoveka, o kome govori Harold Pinter u svom govoru povodom dodele Nobelove nagrade (Pinter, 2005).

Postavlja se ipak pitanje da li je zaista ekstremni grafički prikaz nasilja i eksplicitnog mučenja neophodan radi prenošenja te poruke. Pošavši od toga da savremeno društvo karakteriše globalno emotivno zatupljenje, postupci Sare Kejn čine se

opravdanim. Ona primorava publiku da doživi, da oseti, da se možda priseti, ali ne prepoznatljive emocije, već da se putem šokantnog potresa trgne iz egzistencijalne obamrlosti i bude isprovocirana na samopreispitivanje. Nasilje u *Raznesenima* je nepodnošljivo, ali ono je stvarnost, zbog čega Kejnova pokušava da je prikaže i publici koja ne želi da je vidi. Niko ne želi da je vidi, ali neko je primoran da je živi, odakle i potreba za ekstremnošću reprezentacije. Izopštiti se iz hegemonijskih pritisaka savremenog, hibridno-manipulativnog društva postaje danas obaveza i pravo pojedinca koji odbija da bude nasilno odvojen od sopstvene ljudskosti.

Sa druge strane, Sara Kejn je u svojim dramskim komadima zastupala i svojevrzni amoralizam, prevashodno u političkom pogledu. Njene drame, od kojih *Razneseni* čine začetnika, nemaju jasnu moralnu poruku. Nemoguća sećanja koja potiskuju protagonisti *Raznesenih* ne objavljuju se kao ono potisnuto čega se treba rešiti, već kao deo sopstva koji u nekonvencionalnom narativu i ekstremnoj fizičkoj interakciji dospeva u tu-postojanje, ali se ne odagnava. Kod Lakana, trauma je začetak subjektivnosti svakog čoveka. Čitav jedan kompleks želje i fantazije se može podvesti pod kompulsivnu repetaciju posttraumatskog stresa. Međutim, da društvo pomaže istraumatizovanom subjektu da se suoči sa sopstvenom traumom, ne bi bilo potrebe da niko, a među njima ni Sara Kejn, piše o stanju isfragmentovanog identiteta savremenog čoveka. Zahteva se spas, i upravo kao i Bond u svojoj drami *Spaseni*, Kejnova završava *Raznesene* gorkom slikom privremene solidarnosti. Da li je anonimni gledalac sposoban da šrapnel tog spasa prihvati, uprkos bolu koji duh koji se otkravljuje trpi, ostaje pitanje. Ali *Razneseni* u svakom slučaju opstaju kao svedočanstvo o jednom pokušaju spasa, premda spasa koji je duboko protivrečan i ambivalentan.

Literatura

- Aston, E. (2010). Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's *Blasted* and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting. *Theatre Journal*, 62 (4), 575–591.
- Bayley, C. (1995). A Very Angry Young Woman. *Independent*. Dostupno na: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> [06. 01. 2014].
- Buse, P. (2002). Trauma and Testimony in *Blasted* – Kane with Felman. In *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester & New York: Manchester University Press, 172–190.
- Felman, S. (1993). *What does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kane, S. (2002). *Blasted*. London: Methuen Drama.
- Caruth, C. (1991). Psychoanalysis, Culture and Trauma – Introduction. *American imago*, 48 (1), 1–12.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

- Chaudhuri, U. (1995). *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- De Vos, L. (2011). *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antoin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Greig, D. (2001). Introduction to *Complete Plays*, by Sarah Kane. London: Methuen. ix-xviii.
- Hattenstone, S. (2000). A Sad Hurrah (Part 2), *The Guardian*. Dostupno na: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage1> [05. 01. 2014].
- Lyons, M. (2008). 'How skinny I got, and how fucking weird I was': Michael Shannon, Sarah Kane, Woyzeck and Experiential Theatre. *Honors Projects*, Paper 9, Dostupno na: http://digitalcommons.iwu.edu/theatre_honproj/9 [05. 01. 2014].
- Meštrović, S. G. (1997). *Postemotional Society*. London: Sage Publications.
- Ontega, S. and J-M. Ganteau (eds.) (2011). *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. New York: Editions Rodopi.
- Pinter, H. (2005). Art, Truth & Politics. Dostupno na: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html [07. 01. 2014].
- Ravenhill, M. (2006a). Acid Tongue, *The Guardian*. Dostupno na: <http://www.theguardian.com/stage/2006/sep/09/theatre.stage> [05. 01. 2014].
- Ravenhill, M. (2006b). The Beauty of Brutality. *The Guardian*. Dostupno na: <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/oct/28/theatre.stage> [05. 01. 2014].
- Saunders, G. (2002). *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber.
- Singer, A. (2004). Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane. *The Drama Review*, 48 (2), 139–171.
- Solga, K. (2007). *Blasted's* Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible. *Modern Drama*, 50 (3), 346–374.
- Stephenson, H. and N. Langridge. (eds.) (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen.
- Toporišič, T. (2007). Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme: (Ne više) dramski pozorišni tekst i postdramsko pozorište (Elfride Jelinek i Sara Kejn). *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 43 (1/2), 75–86.
- Urban, K. (2001). An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. *A Journal of Performance and Art*, 23 (3), 36–46.
- Wixson, C. (2005). 'In Better Places': Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane's *Blasted*. *Comparative Drama*, 39 (1), 75–91.

Tijana Matović

TRAUMA AS TESTIMONY TO *IMPOSSIBLE* MEMORY IN SARAH KANE'S PLAY *BLASTED*

Summary: The aim of this paper is to analyze Sarah Kane's play *Blasted* (1995) within the framework of trauma theory. This highly provocative play, symptomatic of Kane's future work, tackles issues of violence and its consequences embodied in *Blasted*'s three protagonists. Memory stands out as the play's most problematic crisis point because the horrors of past experience must be excluded from conventional narratives and, as factually impossible, relived. Individually, but also conditioned by each other, Ian, Cate, and Soldier testify to their personal traumas, but are unable to acquire a socially acceptable identity. In the midst of an unnamed civil war raging outside of a luxurious hotel room in Leeds, Kane's characters interact grotesquely, yet so brutally realistically, which forces them to remember and through those remembrances to exist. Despite all the enacted monstrosities, *Blasted* sends a message of human compassion, although in Kane's opus such messages are always ambiguous.