

Јована С. Павићевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику

ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ЧИТАЊЕ ДРАМЕ ЖУДЊА САРЕ КЕЈН²

Интертекстуална анализа представља, према мишљењу британског позоришног критичара Алекса Сирза, једну од четири стратегије читања драме *Жудња*. Овај рад издваја Фасбиндерову драму *Пре раја* (*Pre-Paradise Sorry Now*), Кримпову драму *Насрштаји на њен живот* и Елиотову поему *Пуста земља* као три дела која су утицала не само на садржај већ и на форму коју ће Кејнова усвојити за *Жудњу*. У овом тексту Сара Кејн, као и Фасбиндер, прелази са ликова на њихове односе, али, налик Кримпу, предност даје гласовима четири лица, обележеним само абецедним словима (А, В, С, М). У игри противречних гласова – кратких, елиптичних, емотивно обојених и наизглед неповезаних исказа – контакти са Елиотовом поемом теже се уочавају јер ауторка преузете делове вешто интегрише у сопствени текст, а често их и преображава без икакве сигнализације да је у питању цитат. Та интертекстуална веза се може додатно померити или чак изгубити приликом превођења *Жудње* на српски језик што је у раду предочено анализом једног Елиотовог стиха у преводу Јована Христића и Ивана В. Лалића. Поред мотива пустоши, *Жудња* се ослања и на Елиотову технику спајања претходно покиданог и раздвајања онога што је тек спојено, а као целина израста кроз ритмичку организацију материјала – фрагмената, скупина реплика, микроструктура – у току самог извођења.

Кључне речи: *Жудња*, интертекстуалност, Фасбиндер, Кримп, Елиот, дијалогизам, ритам, извођење

Пишући своју четврту драму под називом *Жудња* (1998), британска ауторка Сара Кејн прави још један радикалан корак у експериментисању који, овог пута, усмерава ка ритму и поетском језику како би, као што је описала, открила да ли може створити поезију а да се не одрекне драмске форме и драматичности сукоба (Saunders 2002: 101). Из такве једне, како се чини, потребе да се испита има ли поезије без сукоба и драме без поезије, рађа се идеја о „тексту за извођење” (Кане 1998), о драмској форми преображеној у сценски текст кроз реч-слику и реч-покрет, кроз сликовност, ритмичност, тон, звук, тишине и паузе. Трагање за новим

1 jovanapavicevic@yahoo.com

2 Рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

естетским моделом који би објединио ауторкина промишљања о језику, сценском говору, гесту, визуелном изразу и форми није подстакнуто само тежњом да се подрију позоришне, па и друштвене, конвенције већ и потребом да се потпуније искажу све противречности бића, љубави и жудње. Напетост коју ауторка ствара између форме и садржаја, драмског и лирског, дисциплине и страсти, интерсубјективног и интрасубјективног, јавног и приватног, традиције и новине ремети „хоризонт очекивања” и *Жудња* постаје сметња и камен спотицања. Британски позоришни критичар Алекс Сирз оцењује *Жудњу* као сужавање ауторкине стваралачке визије (Sierz 2003) ка пренаглашеном субјективизму и додаје да се према постојећим класификацијама текст пре сврстава у поему а не драму (Sierz 2001: 119). Његово мишљење дели и америчка драмска списатељица Филис Нађ (Phyllis Nagy) наводећи да се Кејнова удаљава од драмске форме чиме онемогућава реализацију наратива и радње кроз драмске ликове (Saunders 2002: 159). Други аутори, за разлику од Нађ, прихватају идеју о „тексту за извођење” јер у сценском облику уочавају како се значење рађа кроз ритам и гласовно и тематско преплитање (Greig 2001: xiv).

Највећи изазов како за тумачење тако и за сценско постављање текста представљају ликови који су обележени само абecedним словима (А, В, С, М) и у драму уведени без икаквих назнака које обично олакшавају процес идентификовања драмских ликова и умрежавања њиховог начина мишљења, понашања и изражавања у текстуалне, сценске и културолошке смисаоне целине. Кејнова је, како објашњава у једном интервјуу (Rebellato, Kane 1998), замислила лице А као старијег мушкарца, лице М као старију жену, лице В као млађег мушкарца, а лице С као млађу жену, али сва та лица поседују и врло специфична значења која пре указују на архетипске улоге и тематске окоснице драме него што ближе одређују саме ликове. Тако лице А може стајати за аутора (енгл. author), насилника (енгл. abuser), Алистера (Алистер Кроули), антихриста и за глумца по имену Ендру (енгл. Andrew), док М представља мајку (енгл. mother), В дечака или младића (енгл. boy), а С дете (енгл. child). Ауторкино појашњење ипак није од велике помоћи када се суочимо са текстом било у штампаном или сценском облику. Реплике, углавном кратке, осим пар дужих монолога лица А, елиптичне, емотивно обојене и пуне скривених алузија се могу доживети као четворогласна поетска акција или као унутрашњи полилог. Оно што читаоце – критичаре – може водити кроз текст и олакшати „сналажење” у обиљу кратких и наизглед неповезаних исказа јесу цитати (Saunders 2009: 143) који указују на то да Кејнова развија текст кроз дијалог и полемику са традицијом. Проучавање узајамних односа са другим књижевним и нелитерарним изразима на које ауторка реферира, а самим тим и постављање текста у шире културолошке ситуације, представља, према Сирзовом мишљењу (Sierz 2001: 118), једну од четири стратегије читања *Жудње* које се могу применити како би се анализирали вишезначни слојеви текста.

Поред интертекстуалног читања, текст се може тумачити и с тежњом да се издвоји кохерентан заплет кроз утврђивање узрочно-последичних веза између лица („рационални” приступ) или пак с циљем да се текст повеже са ауторкиним приватним животом (биографска критика). Четврти приступ подразумева доживљај текста кроз извођење којим се сугестивност реплика, поетских слика и визуелних елемената повећава, а рационални импулс редукује.

Кејнова у више интервјуа истиче да се интертекстуалношћу служи као стваралачким поступком тако да се цитатност може сматрати доминантним својством уметничке структуре. Поред аутоцитата, у *Жудњи* се препознају и трагови Т. С. Елиота, Рајнера Вернера Фасбиндера, Шекспира, Чехова, Хермана Хесеа, Албера Камија, Дејвида Едгара, Елизабет Вурцел, окултисте Алистера Кроулија, *Новог завета* и хиндуистичких списа (Saunders 2002: 103). Контакт са другим текстовима се углавном теже уочавају 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 посматрати као индикати путем којих се значење драме може, али и не мора, конституисати у ширем књижевном контексту.

Драма Рајнера Вернера Фасбиндера *Пре раја* (*Pre-Paradise Sorry Now*) и Кримпова драма *Насрћаји на њен животи* (*Attempts on Her Life*) су два дела која су, поред Елиотове *Пусте земље*, извршила велики утицај не само на садржај већ и на форму коју ће Кејнова усвојити за *Жудњу*.

Фасбиндерова драма из 1969. године представља одговор на представу Ливинг театра *Рај сада* (*Paradise Now*, 1968)³ коју су Џулијан Бек и Џудит Малина описали као духовно и политичко путовање с циљем да се глумцима и гледаоцима омогући искуствена ситуација током које се могу ослободити ограничења, заблуда, предрасуда и табуа (Shank 1982: 20–21). Насупрот утопијској визији ливинговаца да се путем једне такве „унутарње”, личне, и ненасилне револуције покаже да је могуће креирати друштво без насиља (рај сада), Фасбиндер поставља отржењујуће наративе о деструктивним друштвеним обрасцима који су учитани кроз злодела појединаца. Близак концепцији Женеовог позоришта као ритуала зла, Фасбиндер узима за средиште драме злочин и однос насилника и жртве, категорије којима не намерава да произведе егзорцистички, катаразични ефекат, већ да оголи правила игре којима се успоставља поредак идеја о добру и злу. Његова склоност ка приповедању о друштву кроз филмску и позоришну визуру је евидентна у овој драми: Фасбиндер преузима сегменте из документарног материјала о серијским убиствима у врсешту (*The Moors murders*), почињеним у Енглеској током 60-их година, и преображава их кроз постнацистичку биополитику. Фиктивним дијалозима између серијских убица Ијана Брејдија и Мајре Хиндли (у драми Хинли), који повезују Брејдијеву опседнутост историјом наци-

3 Енглеска реч *pre-paradise* је неологизам којим се Фасбиндер служи како би указао на то да је драма одговор на представу Ливинг театра.

зма, садистичка убиства деце, културу надмоћи, кажњавања и опресије (Barnett 2005: 101), Фасбиндер додаје сцене које прате два неименована лица како злостављају треће (однос представљен абецедним словима и, како се чини, основним математичким операцијама), а те паралелне приче пресеца стилизованим и ишчашеним фрагментима литургија и химни (Lensing 2012: 57). Повезујући лично и политичко у наративу о серијским убицама, а затим апстрактна лица са конкретним ситуацијама (Barnett 2005: 101), које се заснивају на истом обрасцу (доступним средствима развијеним кроз друштвено-историјске процесе), драма показује да се насиље налази у основи друштвених интеракција и друштвеној структури моћи. Да ова драма представља антитезу представе *Raj sada* може се видети на основу форме или предложеног начина организације појединачних сцена. Како аутор сугерише у дидаскалијама, одређене сцене се могу понављати, а њихов редослед мењати приликом извођења (Lensing 2012: 57) чиме се нарушава строго регулисана наративна организација која води смисаоно заокруженом расплету, а тиме и уцеловљењу кроз позоришно искуство. Оно што Фасбиндер заправо предлаже овим текстом јесте другачији начин приближавања утопијској визији: рај у садашњости постоји као *некаква* могућност, али се не може постићи кроз индивидуалну трансформацију, ослобађање кроз егзалтираност и утеху ритуалног, јер такав приступ представља, према Фасбиндеру, вид порицања дехуманизујуће структуре друштва и фашистички конституисаних односа (Barnett 2005: 106).

Кримпову драму *Насрџаји на њен животи* (1997) Сирз описује као низ провокативних сугестија за стварање новог драмског и позоришног сензибилитета последње декаде 20. века (Sierz 2001: 33). Овом драмом Кримп подрива идеју кохерентног драмског карактера, сцене претвара у флексибилни сценарио⁴, а дијалог замењује кратким порукама, фрагментима и поетским секвенцама. Сваки сценарио покушава из угла различитих и неименованих особа, или „исказивача” обележених само повлакама, да опише, дефинише и лоцира „њу” из наслова, жену по имену Ен (Anne) која је у драми присутна једино као одсуство. Правац сагледавања читавог снопа различитих и готово истовремених гласова је и у овом случају сугерисан другим делом, Бодријаровом књигом *Прозирност зла*:

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. Он је постао чист догађај, изван сваког

4 Драма поседује поднаслов „Седамнаест сценарија за позориште” (17 scenarios for the theatre).

природног упоришта и чији се еквивалент може исто тако лепо дати синтетичким сликама. (Bodrijar 1994: 75)

Издвајањем формулације „нико неће доживети његове перипетије, али ће сви ухватити његову слику” из контекста параграфа па и целе Бодријарове књиге у облику мотоа драме⁵, Кримп вешто сугерише садржајни ангажман у односу на начине конструисања друштвене стварности, али и поступак примерен том садржајном ангажману. Мото драме, стога, не сажима само смисао текста и намеру аутора да прикаже како је савремено друштво путем медија презасићено информацијама које само стварају илузију подробног познавања ствари (Kerbel, Crimp 2007: 12), већ стоји и као предзнак једног трага, текстуалног, који се профилише у пукотинама свих тежњи да се од њега начине естетски избор и воајеристички предмет. Ен је представљена кроз поруке на телефонској секретарици и видео-записе; она је лик у сценарију који се пише, ћерка, девојка, предмет злостављања, а може бити и терориста без савести или порно-звезда, обична пепељара у јефтином хотелу, неко ко говори пет језика, ко је открио нову елементарну честицу која ће променити наш поглед на универзум или уметница са озбиљним психичким сметњама. Сви гласови се укрштају у једној тачки – у жељи, наглашавају, да буду „ПРЕПЛАВЉЕНИ пуким квантитетом свега што Ен може бити”⁶ (Crimp 2007: 26). Ен је вивисецирана у вакууму и претворена у мрежу неограниченог репродуковања слика, фантазија, идеала иза којих се само наслућује да је *нешто* нестало.

Питање да ли индивидуе постоје изван модела који се око њих конструишу којим се, према тумачењу Дејвида Едгара (1999: 31), бави Кримпова драма проналазимо и у *Жудњи*. Као и Фасбиндер, Сара Кејн прелази са ликова на њихове односе, али, налик Кримпу, предност даје гласу мноштва могућности – гласу који испитује, сумња, пориче, лута, проблематизује, укопчава се и поново губи (Hersant, Naugrette 2009: 155). Тај глас се више не може приписати ни писцу, ни наратору као код Брехта, ни глумцу, а најмање лику; не може се са сигурношћу тврдити ко цитира, ко се цитира, ко вербализује. Лишени својих функција да покрену радњу, носе фабулу, гарантују идентификацију и мимезис (Ryngaert 2009: 97), распућени ликови у изостреној пиранделовској потрази за структуром и формом се рedefинишу у простору између колебљивог идентитета и говора различитог порекла (99). Логичка конфигурација радње бива замењена категоријом стања, и то стања динамичког развоја у који су једнако укључени спољашњи и унутрашњи план, фенотекст и генотекст (Lehmann 2006: 68).

Категорија стања долази до изражаја у деловима *Жудње* који се надовезују на мотиве Елиотове *Пусте земље*, као и на његову визију

5 “No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them.”

6 “We’re saying that we want to be / OVERWHELMED by the sheer quantity ... / of all the things that Anne can be”. (превод ауторке рада)

књижевне традиције. Према Елиотовом схватању, ниједан песник сâм нема потпуно значење те се он, као песник и критичар, залаже за концепт поезије као живе целине која се састоји из све поезије која је икада написана (Eliot 2004: 111). Традиција се не наслеђује, већ се стиче преданим радом и захтева историјско чуло које подразумева свест и о ономе што је у прошлости прошло и о ономе што је из прошлости још увек присутно (109). Служећи се митологијом, легендама, симболичком култова плодности⁷ и алузијама на дела и песнике који су утицали на реструктурисање књижевних вредности, Елиот је у *Пустој земљи* понудио вертикални пресек традиције те Христић (1988: 53) поему тумачи и као реализацију историје поезије и историје људске ситуације.

У свакој од пет целина *Пусте земље* могу се издвојити мањи фрагменти који варирају по гласовима лица, тону, призорима, темама и форми. 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. Објективним, готово пророчким тоном Елиот преноси утисак преовлађујућег мртвила, тромости и заборава, док засебним ликовима који су само површно скицирани додељује гласове који потврђују опустошеност, јаловост, дезинтеграцију, очај и бесмисао. Ти гласови „успомена и жеља” израђају као утваре из каменог смећа, сломљених слика, суhog камена и мрке магле: сећања грофице Лариш призивају пљусак кише и сунце, љубавник девојке са зумбулима остаје, ни жив ни мртав, загладан у тишину, док Мадам Сосотрис упозорава да вода доноси смрт.

Са призора нестварног Града и ковитлања људи у паклу, Елиот у другом и трећем певању прелази у домен међуљудских односа који такође одражавају јаловост, копњење и инертност. Дијалогски фрагменти поеме, у којима се расветљава свакодневица различитих друштвених слојева, илуструју Елиотово становиште да се закони поетског језика не смеју удаљавати од свакодневног, конверзационог говора (Eliot 1975: 110). Елиотов слух за говорну комуникацију и социолекте и његова вештина да их уобличи у драматичне контрасте (Vilson 1964: 82) посебно долазе до изражаја у последњем фрагменту другог певања у којем неименована жена, усред вреве локалног паба, преноси део интимног разговора који се збио раније између ње и жене по имену Лил. Тај сусрет је један у низу од оних који ће и у наставку поеме ситуационо поткрепити стих „показаћу ти страх у прегршти прашине” (Eliot 1988: 20) из првог певања. Лил са страхом очекује повратак мужа, јер завршетак војне службе, саговорница је подсећа, подразумева враћање „брачним обавезама”; она је постављена у услове у којима су полни акт и материнство једини излаз: „Шта, онда, ако Алберт неће да те пусти на миру, / Зашто си се удавала кад не желиш да имаш деце?” (26). Од тридесетогодишње Лил

⁷ У општој напмени Елиот издваја два дела из области антропологије која су утицала на структуру поеме и добар део симболике плодности – књигу Џеси Вестон о легенди о Гралу под називом *Од ришувала до романсе* и Фрејзерову *Злашћу грану*.

се захтева да се дотера, намести зубе и наново заузме позицију еротског објекта, сексуалног партнера и произвођача (Vovoar 1982: 83). Тим улогама и обичајима брака се, како сазнајемо, Лил раније супротставила: искусивши смртне границе тела непрекидним рађањем, она се опредељује за изазвани побачај, чин којим се пориче смрт, али и живот. Прича о амбивалентности, о њеном колебању између живота и смрти, сексуалности и нерађања, постизања задовољства и избегавања незадовољства, о премештању нагонских циљева које доводи појединца у сукоб са цивилизацијом (Фројд), испресецана је узвицима келнера „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВАС ФАЈРОНТ” (Eliot 1988: 25–27), који одјекују као молитва у тешким часовима. Традиционални начин којим се оглашава затварање енглеског паба, као и мртав звук са Свете Мери Вулнот (прво певање) или кукурикање (пето певање), акустички је знак за време, затварање, крај, па и смрт (Blistein 2008: 197).

Тактике завођења, распон присиљавања, обмана и бесмислених размена бележе даље две усамљене али, по отелотворењу супротности прошлост-будућност, живот-смрт, здравље-болест, мушко-женско, блиске фигуре. Прва се да препознати на основу описа упареног са стихом из Шекспирове *Буре* и значаја које та фигура има у књизи Џеси Л. Вестон као извора за сву симболику рађања, смрти и обнављања у *Пустој земљи*. То неименовано лице, у напоменама потврђено као Краљ рибара, седи на обали крај Темзе и пеца у мутном каналу размишљајући о бродолому краља, његовог брата и о смрти краља, његовог оца (Eliot 1988: 29). Према древном уверењу, које нам преноси Вестон (1957: 114), земља припада краљу, а њена плодност, тајне извора живота, зависе од виталности тог краља. Будући да је његова моћ видно ослабљена услед повреде, болести или старости, или сва три заједно, Краљ рибара, чувар Грала, чека долазак младог јунака (који трага за светим предметом) не би ли повратио своју снагу, а тиме и родност и благостање своје земље. То стање привремене обамрлости је, како се испоставља, само привид живота који краљ одржава; након што се потрага јунака оконча, краљ умире и бива замењен новом, животодавном енергијом свог младог исцелитеља (115–117). Елиотов Краљ рибара може само да констатује да су се пратиоци нимфи, „докони наследници богатих директора” (Eliot 1988: 28), изгубили без трага, а да се у позадини градских труба и мотора негде назире глас силоване и унакажене Филомеле преобразене у славуја. Недостатак емотивног импулса између још једног пара идентификује и Тиресија који, у улози посматрача, представља, према Елиотовим напоменама, најважнију личност песме у којој се сједињују све остале. Тиресија присуствује интимној сцени на дивану једне дактилографкиње којој се њен гост, бубуљичави младић и мали чиновник, удвара ситним нежностима које она не одбија иако их не жели. Сексуални чин је дат као сједињавање равнодушности и таштине, пут низ мрачно степениште, у недостојан положај. Оно што Тиресија, слепи старац усахлих дојки и пророк, види, то је срж песме, каже Елиот (2006: 72). Са искуством оба

пола, боравећи крај зидина тебанских са увидом у изворе куге која преко појединаца мори породицу и друштво (*Баханџикиње*, Софоклова трилогија, Овидијеве *Метаморфозе*), ходећи међу живима и мртвима (*Огисеја*), Тиресија сажима теме сексуалности, ритуала и смрти у једно осећање: мистични однос између жене/мушкарца и земље је замењен оним који се своди на обично поседовање.

Између „комуникације” неба и земље („Шта је рекла грмљавина”), у ишчекивању бљеска, промене, обнављања, облагодаћеног стања, Краљ рибара и даље седи на обали „с неплодном равницом за леђима” (Eliot 1988: 39) питајући се хоће ли успети да доведе своју земљу у ред. Та земља, његове рушевине, може стајати и за фрагменте самог текста и песничке перспективе. Стих који нам издваја фигуру како на водама Леманским⁸ (28) оплакује пејзаже духовне пустоши одражава Елиотову тежњу, како описује Христић (1988: 8), да се продуби смисао речи али и песников смисао за индивидуалну егзистенцију. Пут ка том продубљивању је чини се могућ кроз *antic disposition* или навлачењем маске лудила: као и Хијеронова драма у драми из *Шћанске шрагеђије*, *Пустџа земља* је сплет реплика на „различитим” језицима, театрални *coup d'état* који Елиот закључује трима заповестима из хиндуистичких *Ујанишада*, буди милосрдан (*datta*; енгл. *give*), буди саосећајан (*dayadhvam*; енгл. *sympathise*) и овладај собом (*damyata*; енгл. *control*), проистеклих из различитих поимања речи „DA” коју учитељ и творац света упућује боговима, људима и демонима (Booth 2015: 212). Централна нит *Ујанишада* је идеја подвојеног сопства, активног и световног и медитативног и духовног (Sri 2008: 34). Ефемерно сопство, вођено жељама и потребама, живи у свету привида све док не постане свесно узвишеног идентитета које тежи вечности (35). На основу те симболике која је у *Ујанишадама* представљена у виду две птице, Шри (36) у *Пустџој земљи* препознаје да патња која израста из самозаваравања и егоизма јесте универзална и свепрожимајућа – она подједнако обележава савремено доба и древна времена. Завршне речи поеме, „data”, „dayadhvam”, „damyata”, а затим и „shantih”⁹ – „мир који превазилази сваки разум” (Eliot 1988: 45) – требало би да призову некадашњу снагу и драматичност обреда.

Разнородним фрагментима, чујемо на крају поеме, глас подупире сопствене рушевине (39). Није ли то онај глас кадар да чује дијаложке односе (у Бахтиновом значењу) свуда и у свему и да противречи једном јединственом погледу који руководи дијаложким збивањима у правцу епилога, који Жан-Пјер Саразак (2015: 180) описује као узнемирен, лутајући, непредвидив – глас пре писца, глас који сеже до почетка оралности? Према облику који поприма кроз дијаложке фрагменте, сажетост

8 У напоменама приређивача Елиотове поеме проналазимо објашњење да је стих „На водама Леманским седео сам и плакао...” (Eliot 1988: 28) резултат преображавања стиха из Псалма 137 кроз Елиотово лично искуство – боравак у санаторијуму на Женевском језеру крајем 1921. године (Railey 2006: 101–102).

9 “Shantih Shantih Shantih” (Eliot 2006: 70) и превод који даје у напоменама “The Peace which passeth understanding” (74).

лирике, и технику цитирања која се доводи у везу са тежњом ка епизацији, *Пустиа земља* се може тумачити као изливање епских, драмских и лирских момената у једну инстанцу кроз фигуру рапсода. Ослањајући се на *Пусту земљу* не као на нешто унапред дато или као вредност признато, већ као на целину која израста из спајања претходно покиданог и раздвајања онога што је тек спојено, Сара Кејн отвара место у дијалогском простору за поимање дифузне коралности.

Како би створио утисак вишегласја и хетерогености, цитат мора бити препознат као „страно тело у контексту навођења” (Hausbei 2009: 23). Присуство „туђег” и „уметнутог” се може сигнализирати путем типографског обликовања, али и стварањем ефекта прекида са околним текстом, као у *Жудњи*:

V: Никада нисам сломио ниједну кост у свом телу. ...

B: Али мој отац јесте. Разбио је нос у аутомобилској несрећи када је имао осамнаест година. И ја имам ово. Генетски немогуће, али ипак је ту. Ми преносимо ове поруке брже него што мислимо и на начине које сматрамо немогућим.

C: Да сам ја

Да сам

Да сам ја

M: ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВРЕМЕ ЈЕ

B: Зар не мислиш да би дете зачето силовањем патило?...

M: Мислиш да ћу те силовати?

C: Да.

A: Не.

B: Да.

M: Не.

A: Не.

B: Да.

C: Да. (Kane 2001: 162–163)¹⁰

У својој потпуној подударности са „старијим” текстом реплика у верзалу (HURRY UP PLEASE IT’S TIME) издваја се од осталих те тип слова може указивати на „аномалију” у драми. Приликом извођења је, с друге стране, могуће боље осетити дисонанцу коју наведена реплика уводи у ослушкивање/разумевање света, другог и самог себе, по чему се препознаје присуство *Пустие земље* у *Жудњи*. Као и код Елиота, ова реплика пресеца разговорни ток – и то баш онај који се тиче начина преношења порука, али га и преусмерава у потпуности на питање времена кроз које се даље учитавају могући односи између лица. Кејнова ову реплику додељује лицу M с разлогом: то лице је старија жена профилисана потребом

10 “B: I’ve never broken a bone in my body. .../ B: But my Dad has. Smashed his nose in a car crash when he was eighteen. And I’ve got this. Genetically impossible, but there it is. We pass these messages faster than we think and in ways we don’t think possible. / C: If I was If I If I was / M: HURRY UP PLEASE IT’S TIME / B: And don’t you think that a child conceived by rape would suffer?... / M: You think I’m going to rape you? / C: Yes. / A: No. / B: Yes. / M: No. / A: No. / B: Yes. / C: Yes.” (превод ауторке рада)

да се оствари као мајка. Крварење је знак да време истиче (Кане 2001: 159) и лице М је жртва једног сложеног телесног процеса – наизменичног обнављања и дегенерације – или туђег живота, како то Симон де Бовоар описује (1982: 53–54), „који у њој сваког месеца ствара и разара постелицу; сваког месеца једно дете је спремно да се роди, а пропада с распадом црвених чипака”. Њена опсесија је материјализована и кроз мозаик сачињен од љуски јајета, боје и бетона: „Сваки пут кад разбијем јаје, ја забијем тамо љуску и обојим је” (Кане 2001: 161). Потреба се изражава кроз вапај – „Желим дете” (157) – а како јој лице В, млађи мушкарац, одговара „Не могу ти помоћи” (157), тај вапај се преображава у присилу, „ВРЕМЕ ЈЕ”. Лице В не пристаје на било какав вид присиле јер такав чин подразумева патњу и јалову размену; лице С очекује да се трауматично искуство из прошлости понови, а лице А искључује могућност да се нађе у улози жртве јер себе сматра насилником (156). Низање реплика које се састоје од речце „да” и речце „не” доприносе музикалности целокупног текста, омогућавају игру у којој сваки субјект износи своју субјективност, изоштравају присутност лица кроз конфликт, а самим тим и међуљудску радњу у садашњости, док је та радња одређена прошлешћу (ликови су заточени у догађајима који претходе радњи) и покренута гестом који лишава драмски свет његове кохерентности. Елиотов стих у улози тог геста је овде дат у преводу Ивана В. Лалића, „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВРЕМЕ ЈЕ”, јер се у том облику тежиште интересовања помера са расплета и дешифровања поруке – које би, рецимо, могло бити наглашено у преводу „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ЗАТВАРАМО” (Кејн 2008: 104) – на сам ток исказивања. У том исказивању се, ипак, предосећа један жељени крај – закључивање прошлости или смрт: С жели умрети, В спавати, М ништа више (Кане 2001: 158), ето то је циљ и предано му тежи ти, наставио би Хамлет. Индивидуалне свести се каткад, као у овом случају, сливају у једно, али то је само привид некадашњег јединства мноштва.

Споне између лица, прошлости и садашњости, узрока и последице у *Жудњи* се померају у зависности од распознавања услова у којима се говори и може говорити. Свеукупан утисак је да односи изнова почињу, да се текст непрестано враћа ка унутра, ка себи, ка немогућности да се дистанца међу лицима превазиђе. *Жудња* изнутра разара потребу за синтезом. Утврђивање једног наратива заснованог на међусобној вези лица измиче пред простором у којем се преклапају четири индивидуална и, могуће, једна другом страна референтна оквира. У игри противречних гласова, у тој бујици размена представа о себи, другима и свету, уочавају се интервенције којима се разбија илузија. Још један такав пример је „дај, саосећај, управљај” (Кане 2001: 182), реплика којом Кејнова заобилазним путем реферира на *Пусту земљу* јер не цитира речи „data”, „dayadhvam”, „damyata”, већ превод тих речи према Елиотовим напоменама (Eliot 2006: 74). У односу на оно што га окружује, овај исказ звучи тек као *присећање* на заповедни начин или *промишљање* о делотворној снази тријаде која се убрзо и отписује: „То напросто нисам ја” (Кане 2001: 182). У овом, као

и у другим „ја” се назире глас који долази „иза” дијалогског простора текста. То „ја” проблематизује и коментарише, лута од лица до лица: А, не заборави да је поезија језик који је сам себи сврха (200); В, преносимо ове поруке брже него што мислимо и на начине које сматрамо немогућим (162); С, примате контрадикторне поруке јер су ми осећања амбивалентна (165). Будући да је реч о личној иконографији коју ниједно лице, са друге стране, не може да дешифрује (183), питање и није у потрази за претходно скројеним текстом већ за тренутком када се може рећи да он настаје.

Након једне тишине, налик оној полчасовној коју ће прекинути повици анђела, звуци труба и севање муња, следи „звучно ткање”, брзо-метно преплитање материјала, које захтева слух за драматичност сукоба и лирску пометњу. Апокалиптични предео одражава унутрашњу буру ликова на рубу ништавила (197): тама окружује звезду која пада, јавља се избледео бљесак, удаљени звук звона прелази бледо златно море, облаци се стапају, а таласи ритмично пулсирају. Четири гласа се сливају у заједничкој тежњи да се забораве снови, сећања и бесмислене радости (199) и достигне слободан пад у јарко бело светло и свет без краја (200). Тачка, тај неминовни крај текста, исцрпљивање је свих аспеката које задржава ону исту двосмисленост коју проналазимо у *Очишћенима*, ауторкиној претходној драми – пад и светлост се могу тумачити као ослобађајуће одбацивање субјективног идентитета и као смрт (Greig 2001: xv). Поетски сегмент – кретање између светлости и сенке, наде, свеобузимајућег очаја и свршетка, са утканим деловима молитве Слава Оцу и Сину и Светоме Духу – издваја се као једна мања целина захваљујући томе што је уокви-рен¹¹ речју „мир” и њеним наставком, „који превазилази сваки ум” (Кане 2001: 197–198), према стиху из Посланице Светог апостола Павла Филиплјанима (4: 7)¹². Тај мир, свенадилазећи склад који се излива из љубави, истине и благодати Божје, обгрљује, барем структурално – или само површно – дисхармонију четири говорне површине. Посезање за окултизмом – правилима Кроулијеве *Књиге закона*, према којима је љубав једини пут који може сјединити раздвојено – такође се испоставља јаловим. На прво правило *Књиге закона* „Чини по својој вољи и то треба да буде сав Закон”¹³ (Кроули 2008, 240), а потом и на друго „Љубав је закон, љубав под вољом”¹⁴ (240), лица драме одговарају „ништа не осећам” (Кане 2001: 200). Ревитализација појединца, па и друштва, на умору није могућа путем језика о љубави. У том смислу се *Жудња* приближава Елиотовом сензибилитету: призори опустошености, пустопољине обавијене

11 “A: Peace, / M: A sickly glare with no single source, / A: A pale gold sea under a pale pink sky, .../ A: Glory be to the Father, ... / A: As it was in the beginning, / C: Beyond the darkness, /M: And ever shall be.../ A: Which passeth all understanding.” (Кејн 2001: 197–198)

12 “And the peace of God, which passeth all understanding, shall keep your hearts and minds through Christ Jesus.” (King James Version, Phil. 4:7) У преводу на српском језику гласи „И мир Божиј, који превазилази сваки ум, да сачува срца ваша и мисли ваше у Господу Исусу.” (Flp. 4:7)

13 “A: Do what thou wilt shall be the whole of the law.” (Кејн 2001: 199)

14 “A: Love is the law, love under will.” (Кејн 2001: 199)

сенкама, маглom, празнинама, тишинама и ћутњама одражавају деса-кразовано друштво које велича јединственост личног доживљаја, човекову егзистенцију спутану световним и материјалним, и имуну на потребе истинског религиозног чина. А на основу тога и Фасбиндеровом опажању: понављањем искуства религиозног које се своди на безличну чињеницу формалног поступања се не може унети склад (приближавање утопијској визији, како смо објаснили код Фасбиндера) у интимне односе утемељене било на директним или индиректним облицима насиља.

Планом извођења се, парадоксално, успоставља једна врста сагла-сја. Сценски догађај се препушта ризику ритмичке организације мате-ријала – фрагмената, скупина реплика, микроструктура. Ритам, како објашњава Жולי позивајући се на Мешоника, „снажније делује но речи” (Jolly 2009: 163). Језик више није дат у облику говора ликова путем којих се разрешавају конфликти, већ као сценски конструкт, аутономна теа-тралност (Lehmann 2006: 18). Логичка конфигурација радње је потиснута у други план путем активног и делотворног позоришног језика који се, као у артоовској концепцији, креће, простире и прима преко чула. У том процесу и позориште изнова открива свој извођачки потенцијал или „нову врсту присуства ’извођача’” (57): текст се ствара приликом усменог предочавања његове театралности – тада лица пристају да буду „ми”, а не само „ја”, како у једном тренутку текст захтева (Kane 2001: 161)¹⁵, а то „ми” прелази оквире сцене и тражи саговорника у аудиторијуму. Сложене појаве контаката између материјала у тексту и кроз текст су пове-зане, као и коралност, са питањем о заједништву, „о нашем ’бити заједно’ и ’бити са’” (Саразак 2015: 169).

Литература

- Barnett 2005: David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Blistein 2008: Burton Blistein *The Design of The Waste Land*, Lanham: University Press of America.
- Bodrijar 1994: Žan Bodrijar, *Prozirnost zla*, Novi Sad: Svetovi.
- Bovoar 1982: Simon de Bovoar, *Drugi pol I: Činjenice i mitovi*, prevela Zorica Milosavljević, Beograd: BIGZ.
- Booth 2015: Allyson Booth, *Reading The Waste Land from the Bottom Up*, New York: Palgrave Macmillan.
- Crimp 2007: Martin Crimp, *Attempts on her Life*, London: Faber and Faber.
- Edgar 1999: David Edgar, *State of Play: Playwrights on Playwriting*, London: Faber and Faber.
- Eliot 1975: T. S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York: Harvest Books.
- Eliot 1988, T. S. Eliot, *Pusta zemlja*, prevod Jovan Hristić, Niš: Prosveta.

¹⁵ “M: You stop thinking of yourself as I, you think of we.”

- Eliot 2004: T. S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, u: *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, ed. Lena Petrović, Niš: Prosveta, 108–113.
- Eliot 2006: T. S. Eliot, *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, New Haven&London: Yale University Press, 57–74.
- Eliot 2011: T. S. Eliot, *Pusta zemlja*, prevod Ivan V. Lalić, Beograd: Mali vrt.
- Hersant, Naugrette 2009: Celine Hersant i Catherine Naugrette, Rapsodija, u: *Leksika moderne i savremen drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak. Vršac: Kov, 153–156.
- Greig 2001: David Greig, Introduction, u: S. Kane, *Complete Plays*, London: Methuen Drama, ix–xviii.
- Hausbei 2009: Kerstin Hausbei, Citat, u: *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak. Vršac: Kov, 23–25.
- Hristić 1988: Jovan Hristić, Uz prevod Eliotove *Puste zemlje*, u: T. S. Eliot, *Pusta zemlja*. Niš: Prosveta, 47–55.
- Jolly 2009: Geneviève Jolly, Ritam, u: *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak. Vršac: Kov, 163–166.
- Kane 1998: Sarah Kane, Drama with Balls, u: *The Guardian* (August 20, 1998), 12.
- Kane 2001: Sarah Kane, Crave, u: *Complete plays*, London: Methuen Drama, 153–200.
- Kejn 2008: Sara Kejn, Žudnja, preveo Borut Šeparović, u: *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 95–142.
- Kerbel, Crimp 2007: L. Kerbel i Martin Crimp, Interview with Martin Crimp, u: *Attempts on her life by Martin Crimp*, London: The Royal National Theatre Board, 12–13.
- Krouli 2008: Alister Krouli, *Svete knjige Teleme*, Beograd: Esotheria.
- Lehmann 2006: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge.
- Lensing 2012: Leo A. Lensing, Rainer 'Maria' Fassbinder: Cinema Between Literature and Life, u: *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*, ed. B. Peucker, Oxford: Blackwell Publishing, 53–66.
- Novi zavjet Gospoda našega Isusa Hrista*, 1962: prevod Vuk Stefanović Karadžić, Beograd: Britansko i inostrano biblijsko društvo.
- Rainey 2006: Lawrence Rainey, Editor's Annotations to The Waste Land, u: T. S. Eliot, *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, New Haven&London: Yale University Press, 75–126.
- Rebellato, Kane 1998: D. Rebellato i S. Kane, "Sarah Kane Interview" (3 November 1998), <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/?rq=sarah%20kane>; 10. 9. 2020.
- Ryngaert 2009: Jean-Pierre Ryngaert, Lik, u: *Leksika moderne i savremen drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, Vršac: Kov, 97–102.
- Sarazak 2015: Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame: Od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, prevela Mirjana Miočinović, Beograd: Clio.
- Saunders 2002: Graham Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester: Manchester University Press.
- Saunders 2009: Graham Saunders, *About Kane: the Playwright and the Work*, London: Faber and Faber.
- Sierz 2001: Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London: Faber and Faber.

- Sierz 2003: Aleks Sierz, "A Review of Sarah Kane's *Complete Plays*", <http://www.inyer-facetheatre.com/archive7.html>, 5. 10. 2020.
- Shank 1982: Theodore Shank, *American Alternative Theatre*, London/Basingstoke: The MacMillan Press Ltd.
- Sri 2008: P. S. Sri, Upanishadic Perceptions in T. S. Eliot's Poetry and Drama, u: *Rocky Mountain Review*, Vol. 62, Issue 2, 34–49.
- The Bible: Authorized King James Version*, 2008: prevod Robert Carroll and Stephen Prickett, Oxford: Oxford University Press.
- Vilson 1964: Edmond Vilson, *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura.
- Weston 1957: Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, New York: Doubleday Anchor Books.

Jovana S. Pavićević

SARAH KANE'S CRAVE: AN INTERTEXTUAL READING

Summary

According to Aleks Sierz (2001: 118), Sarah Kane's *Crave* needs four different reading strategies to fully uncover its meanings. This paper takes one of those strategies – an intertextual reading – to examine the play's echoes of R. W. Fassbinder, Martin Crimp, and T. S. Eliot. Fassbinder's play *Pre-Paradise Sorry Now*, Crimp's play *Attempts on Her Life*, and Eliot's poem *The Waste Land* enable Sarah Kane to combine materials – forms, sources, messages, sounds, dialogues and solos – into a complex dramatic structure that unsettles the plot-and-character conventions of realism. De-individualized characters, marked only by the letters A, B, C, and M, reveal the presence of *Pre-Paradise Sorry Now* and *Attempts on Her Life* – they allow Kane to use fragmentary lines of action to explore how power is organized and shared within a social group. The analysis shows that Eliot's narrative poem *The Waste Land* is the principal influence that 'guides *Crave* in both form and content' (Saunders 2002: 102). In addition to the wasteland motif, Kane employs Eliot's rhapsodic impulse to combine disparate patches of text and dramatic, epic and lyrical elements into a never-ending flow of voices.

Keywords: Crave, intertextuality, Fassbinder, Crimp, Eliot, dialogism, rhythm, performance

Примљен: 9. јануара 2021. године
Прихваћен: 17. марта 2022. године