

# СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VII међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(26-27. X 2012)

Књига II

**НЕМОГУЋЕ:**  
***Завеш човека и књижевности***

**Уређивачки одбор**

Проф. др Иван Коларић, декан  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Милош Ковачевић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Драган Бошковић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Бранка Радовић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Сања Пајић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Анђелка Пејовић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Владимир Поломац  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Маја Анђелковић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Доц. др Часлав Николић  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*  
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо  
*Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија*  
Проф. др Ала Татаренко  
*Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина*  
Проф. др Зринка Блажевић  
*Филозофски факултет, Загреб, Хрватска*  
Проф. др Миланка Бабић  
*Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина*  
Проф. др Михај Радан  
*Факултет за историју, филологију и теологију, Темешвар, Румунија*  
Проф. др Димка Савова  
*Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска*  
Проф. др Славка Величкова  
*Филолошки факултет, Универзитет „Пајсије Хиландарски“, Пловдив, Бугарска*  
Проф. др Јелица Стојановић  
*Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора*

**Одговорни уредник**

проф. др Драган Бошковић

**Рецензенти**

проф. др Душан Иванић  
проф. др Александар Јерков  
проф. др Драган Бошковић  
доц. др Слободан Владушић  
проф. др Ала Татаренко

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VII међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(26-27. X 2012)

Књига II

**НЕМОГУЋЕ:**  
*Завеш̄ човека и књижевности*

Крагујевац, 2013.

Јована С. Павићевић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за филологију  
 Катедра за англистику

## МОДЕЛИ ЉУБАВИ У ДРАМИ *ОЧИШЋЕНИ*<sup>2</sup>

Рад се тиче испитивања могућности конституисања идентитета путем различитих модела љубави у строго контролисаним институционалним оквирима. Драма *Очишћени* представља симулацију хаотичног емоционалног стања заљубљеног субјекта који се обраћа Другом, захтева присуство вољеног објекта, који је, из перспективе заљубљеног, нечујан, неухватљив и увек одсутан.

*Кључне речи:* љубав, *Очишћени*, фантазија, *Изопачени*

Целокупан рад британске ауторке Саре Кејн се може посматрати као тематско и стилско надограђивање тензије између диспропорционалности љубавног дискурса и тежње за блискошћу која захтева присутност и склад, свеукупно условљених етичким начелима постојања и надом у искупљење. Бројне студије посвећене малом опусу који је ауторка оставила за собом (свега пет драма и један сценарио за кратак филм) и даље показују противречне ставове када је у питању њен допринос развоју савремене драмске уметности (в. Сондерс 2009: 1–11). Аутори који истичу негативне аспекте њених остварења углавном сматрају да је опсесивно навраћање односу љубави и насиља извршило штетан утицај на британску позоришну сцену и да се може посматрати као бесконачно аутоцитирање. Са друге стране, водећи позоришни критичари тог периода, који су имали прилике да сагледају сцену пре и после извођења ауторкине прве драме *Разнесени* (1995) њен рад посматрају као револуционаран преокрет у сензитивитету који је владао британском послератном драмом. Тражећи увек другачији, економичан драмски израз и покушавајући да врати театар оном ритуалном, обузимајућем, парадоксалном и заумном, Кејнова непрестано експериментална формом која у великој мери, када је у питању драма *Очишћени* (*Cleansed*, 1998), појачава кошмарни ефекат.

Сажетак заплета се може видети на примеру објашњења које се нашло у програму премијерног извођења драме: „У институцији која је осмишљена да одстрани непожељне субјекте из друштва, група затвореника покушава да нађе спас путем љубави.“ (Сирз, 2001:112) Друштвено неприхватљиви субјекти вођени очајничком потребом за интимношћу траже афирмацију од Другог/вољеног објекта као вид самоактуализације. Иако термин интимност нема прецизну дефиницију у популарној култури, многе теорије данас узимају степен индивидуализације и одвајање „јавних“ и „приватних“ домена као важне предуслове за

<sup>1</sup> jovanapavicevic@yahoo.com

<sup>2</sup> 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.

остваривање присности и позитивне емотивне привржености (в. *Encyclopedia of Social Theory*). Циркулисање четири испреплетана наративна тока ауторка омогућава низом мотива и директних цитата из различитих књижевних дела, теорије културе и позоришне традиције. Међу до сада препознатим и значајним утицајима се издвајају Бартови *Фрагментни љубавног дискурса*, затим драме *Војцек* (Георг Бихнер), *Авеишињска соната* (Аугуст Стриндберг) и *Бођојављенска ноћ* (Шекспир), а од романа Орвелова 1984. и Кафкин *Процес*.

Хронолошки гледано, Кејнова је написала *Очишћене* (премијерно тек изведена априла 1998. у *Ројал Корт Театру* у Лондону) пре него што је почела да ради на редитељском осмишљавању драме *Војцек* за *Гејт Театар*, Лондон у октобру 1997. године (Сондерс 2002: 87). Међутим, ако ближе погледамо различите изворе у којима се два дела доводе у везу, можемо закључити да постоје одређене недоследности – у једном интервјуу (в. Ребелато) Кејнова наводи да је током распоређивања сцена недовршене Бихнерове драме увидела да је управо на сличан начин претходно осмислила драму *Очишћени*, док у другом интервјуу (Сондерс 2009: 42) потврђује да је потпуно свесно и са одређеном намером пратила модел *Војцека*. Сличност између ове две драме се најпре огледа у структури заплета који је разбијен на епизоде чији се редослед може мењати. То су уједно поетске јединице изолованих чинова посебног симболичног значења које нарушавају наизглед јединствену форму спољашње реалности. Написана у форми сновиђења, где се временска и просторна ограничења потиру, а сцене остварују брзоплетним низањем сензација, ауторкина драма стилски потврђује утицај експресионистичког театра, односно Бихнера као његове претече и Стриндберга као главног представника субјективистичке струје експресионизма. Сцене/епизоде/поетске јединице *Очишћених* јесу својеврсна прерада „драме станица“ (нем. *Stationendrama*) које драматизују духовно буђење и патњу протагониста по узору на епизодно представљање страдања Исуса Христа. Реалистички и имагинарни поредак доживљаја љубав-издаја се реализују на сва четири наративна тока *Очишћених*: Грејс/Грејам, Карл/Род, Грејс/Робин и Тинкер/Жена.

Први заплет се тиче Грејс и њеног брата Грејама: сазнавши за његову смрт, Грејс захтева приступ институцији у којој се Грејам нашао због лечења болести зависности и њена потрага се претвара у низ симболичних идентификација са Грејамом које се могу назначити у следећим фазама:

**1. Грејс облачи Робинову/Грејамову одећу и почиње да рида неконтролисано**<sup>3</sup> (Кејн 2008: 151).

Присвајање Грејамових личних ствари које за Грејс имају афекциону вредност се може тумачити као емпатијска комуникација са Грејамовим болним искуством што је уједно и први пример у низу идентификација са Другим;

**2. Грејам плеше – плес љубави за Грејс. Грејс игра насипрам њега, имитирајући његове покрете. Посипшено појрима мужевности његовог покрета. (...) Док говори, глас јој више личи на његов. (...) Почињу да воде љубав. Сунцокреш груне кроз под и расте изнад њихових глава**<sup>4</sup> (Кејн 2008: 156–158).

Сусрет са Грејамовом утваром је други, далеко захтевнији пример процеса усвајања Грејамовог идентитета. Делом је у питању чин компензације – Грејс по-

3 **Grace dresses in Robin's/Graham's clothes and wails uncontrollably** (Kane 2006: 113).

4 **Graham dances – a dance of love for Grace. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement. (...) When she speaks, her voice is more like his. They begin to make love. (...) A sunflower bursts through the floor and grows above their heads** (Kane 2006: 119–120).

казује спремност да стекне Грејамове одлике како би надокнадила губитак брата, а делом чин самољубља – имитирајући његове покрете, Грејс истовремено изводи плес љубави за саму себе;

3. *Невидљива група људи чије Гласове чујемо пребија Грејс. (...) Чује се дуға палба из аутоматског оружја. Грејам штишти Грејсино шело својим. (...) Из шла израсћају нарциси.*<sup>5</sup> (Кејн 2008, 168–171)

Грејс лежи непрокретна, престрављена у ишчекивању нових удараца. Грејам узнемирено посматра и уводи је у тајне расцепа „ја“ које се суштински одваја и постаје посматрач – искључи мисли пре него што се бол увуче;

4. *Грејс без свесћи лежи на кревету. Гола је, изузев чврстог завоја око прејона и груди. Карл без свесћи лежи поред ње. Он је го, изузев крвавог завоја око прејона*<sup>6</sup> (Кејн 2008: 183).

Грејс је подвргнута захвату промене пола и постаје „згодан момак“ који подсећа на Грејама. Протагониста се од тог тренутка преображава у јединство Грејс/Грејам као коначно остварење новог и пожељнијег идентитета.

Други наративни ток, Карл/Род, следи околности у којима Тинкер брутално тестира супротстављене ставове о љубави, оданости и издаји два хомосексуалца. Иако преостала два наративна тока важе за споредне, Грејс/Робин и Тинкер/Жена као носиоци целовито развијеног заплета, смислено употпуњавају разноликост и многостраност карактера. Док Грејс покушава да опишени деветнаестогодишњег Робина, она уједно продубљује емотивну везаност овог младића према жени тугору и неговатељици, што је у потпуном нескладу са Робиновим узнемиравајућим опажањем Жене као сексуалног објекта у *peer-show* кабинџи. Прича о Тинкеру и Жени указује на садистичке склоности и обострану потребу за доминацијом, и најсличнија је преокретању улога насилника и жртве у драми *Разнесени*.

Идеју о опсесивној и екстремној љубави због које је субјекат потпуно дестабилизован Кејнова преузима из Бартовог дела *Фрагментни љубавног дискурса*, тачније из фигуре „Катастрофа“ у којој Барт пореди кризу остављеног љубавника са стањем затвореника у логору Дахау:

„Љубавна катастрофа, љубавни слом можда је сродан оном што се, кад је ријеч о психозама, назива екстремним стањем, које карактеризира то да га „субјект доживљава као пријетњу властитом животу против које је немоћан“; та слика пријетње уништењем преузета је из онога што се догађало у Дахау. Није ли недолжно успоређивати стање субјекта којега мучи љубав са стањем заточеника у концентрационом логору Дахау? (...) Та два стања имају међутим заједничко слједеће: она су, доловно, панична: то су стања без остатка, без повратка: пројцирао сам се у другога с таквом снагом да, када ми он недостаје, не могу доћи к себи, не могу се опоравити: изгубљен сам, заувјек.“ (Барт 2007: 53–54)

Изворно значење речи *dis-cursus*, трчање тамо-амо, навело је Барта на идеју да изабере дискурс, чин вербалне **размене**, као форму за симулацију *афективни-*

5 *Grace is being beaten by an unseen group of men whose Voices we hear. (...) Then a long stream of automatic gunfire. Graham shields Grace's body with his own. (...) Out of the ground grow daffodils* (Kane 2006: 130–133).

6 *Grace lies unconscious on a bed. She is naked apart from a tight strapping around her groin and chest. Carl lies unconscious next to her. He is naked apart from a bloodied bandage strapped around his groin* (Kane 2006: 145).

вно̄ стања заљубљеног који „не престаје трчати у својој глави, подузимати нове кораке и сплеткарити против себе“ (Барт 2007: 15). Фигуре су драмске вињете заљубљеног субјекта који се обраћа Другом, захтева да буде примећен од стране вољеног објекта, који је, из перспективе заљубљеног субјекта, нечујан, неухватљив и увек одсутан.

Ступњеви кроз које пролази Грејс у току усвајања Грејамовог идентитета се могу уцртати на релацији следећих фигура: одсутност – ствари – сједињење – сућут – сједињење<sup>7</sup>. Заљубљени субјект говори о одсутности вољеног објекта: други је тај који је у стању непрестаног одласка које заљубљени субјект, непомичан и сталан, *настоји да претвори у кушњу најушћтања* (Барт 2007: 26) и стога вапи за телесним присуством. Уколико се та потреба настави, она прераста у опсесивно трагање за стварима вољеног објекта (ибид: 156) које ће, својим посебним значењем, надоместити одсуство или указати на присуство. Субјект покушава да оживи ексцентричан сан о сједињеној и уравнотеженој структури, сан о Једном. Заљубљени субјект каже „боли ме други“, стање описано као осећање сућути према вољеном објекту када је несретан или угрожен (ибид: 60). Али, то саосећање се моментално преобраћа у осећање индиферентности уколико заљубљени субјект схвати да није он (*и једино он*) узрок патње другог. Патња вољеног објекта се одвија без субјекта који ипак није у стању, ма каквог интензитета била љубав, да се поистовети са патњом другог, да је проживи као своју. Осећај отуђености тако још једном призива сан о јединству, односно причу о две половине које поново покушавају да се споје и да буду у стању да на „чудесан начин замене један другог“ (ибид: 199).

Љубав у интерпретацији ове ауторке се испитује као имагинарна, која је ипак стварна у доживљају субјекта и нужна стратегија отпора „институционалној“ окрутности. У ком смислу? „Институционално“ је дефинисано дидаскалијом и местом одвијања радње – унутар ограђеног и строго надзираног простора некаквог универзитета<sup>8</sup>. Радња је додатно просторно издељена у двадесет епизода/сцена које се одвијају у четири различите собе трансформисане, у складу са функцијом коју обављају, у узнемиравајуће и застрашујуће „станице“ симболичног путовања ликова: **Бела соба** – универзитетски санаторијум; **Црвена соба** – универзитетска спортска дворана налик Орвеловој злогласној Соби 101 у којој су затвореници принуђени да се суоче са својим најинтимнијим страховима; **Црна соба** – тушеви у универзитетској спортској дворани су претворени у *peer-show* кабине налик „Црвеној четврти“; и **Округла соба** – универзитетска библиотека. Призори сламања људског духа у универзитетском дворишту и у Црвеној соби свакако враћају читаоца у Министарство љубави задужено за ред и мир, где се „могло ући само послом, па и тада тек пошто се продре кроз лавиринт бодљикаве жице, челичних капија и скривених митраљеских гнезда“ (Орвел 1984: 8). У Министарству љубави Винстон Смит „није осећао никакву љубав према Џулији“ (ибид: 209), готово није ни размишљао шта се са њом дешава, па није ни случајно што касније, подвргнут мучењу и сучен с пацовима чије је присуство за Винстона неиздржљиво, узвикује „Џулији! Свеједно ми је шта ћете јој! Искидајте јој лице, одерите је до костију. Не мени!“ (ибид: 260). Слично томе, „злоупотреба“ шекспировског мотива *давања прсћена* у причи Карл/Род покреће испитивање реалистичног и романтичног схватања љубави и завршава

7 *Absence – objets/objects – union – compassion – union.*

8 *inside the perimeter fence of a university* (Kejn 2006: 107)

се кажњавањем Карла који се клео у вечну љубав и оданост. Иако се у оба примера тестира граница човекове издржљивости и емпатије, остаје непобитан траг људске саможивости, како Џулија закључује приликом поновног сусрета са Винстоном: у тренутку злопаћења човек не види други излаз осим да жртвује другог како би поштедео себе самог. Тинкерова контрадикторна природа је релевантна за разумевање мотивације међусобног деловања и понашања појединаца. Његова свеprisутност, било као учесника у радњи или неког ко надзире остале ликове, је јасна алузија на натпис испод постера безличног ауторитета Великог Брата из 1984. Иронично, у зависности од потреба и жеља ликова, Тинкер преузима улогу дилера дроге, стражара, лекара, мучитеља и војера. Сасвим је могуће да је ауторка имала у виду и британског критичара Џека Тинкера чији је приказ драме *Разнесени* учинио да уторки доделе епитет *enfant terrible* британског позоришта. Несумњиво, Тинкер је „наметљивац“ који петља и експериментише судбином затвореника (Сондерс: 96), као што значење његовог имена сугерише. Тинкер као представник институције, тестира границу издржљивости сваког актера појединачно, показујући тиме њихову нестабилност и немогућност да функционишу изван устаљених друштвених образаца, па стога поседује демијуршку улогу у процесу надгледања сваке релације на којој се успостављају назначени односи.

Под окриљем универзитета, вишенаменски простор обједињује и успоставља комплексан однос између приватног, јавног, културног и простора који се може означити као користан, тиме указујући на улогу свепрожимајућих струја „институционалних“ оквира (санаторијум, затвор, концентрациони логор, „Црвена четврт“) у производњи (са)знања. Утврђено место са јасно дефинисаном функцијом се, у овом случају, простире, поприма мрежну структуру која продира у друге сфере. Флуидност простора и актера се одвија у непрекидној игри тражења упоришта и принудног измештања, већ поменутих прелазних „станица“ и *међу-процеса* који носе потенцијал измене постојећег стања или статуса. У смислу својства повезивања и обједињавања опречних структура, место радње се може означити као простор отпора, парадокса, амбивалентности и вероватно многим другим терминима који указују на хибридную творевину, а који су сви у мањој или већој мери синоними Фуковог (1967) хетеротопијског простора који „доводи у питање, обеснажује, или преокреће скуп односа [свих простора] које означава или одражава“. Било да су у питању хетеротопије кризе или њихов савремен облик хетеротопија одступања/девијације, такви простори увек претпостављају низ пракси у приступању које их уједно могу изоловати или учинити доступним: простори којима индивидуа не приступа принудно са друге стране захтевају од појединаца да се приклони прописаним правилима или „ритуалима прочишћавања“ пошто теже креирању простора који је савршен, педантан и добро уређен.

Из ове перспективе, просторно одређење игра посебну улогу у контекстуализацији процеса прочишћавања – истовремено представља, оспорава и изокреће моделе идентитета и схватање љубави као стратегије отпора – док се темпорална структура губи: време нема димензију будућности, постоји само бескрајна рђава садашњост. Отуда се проблем насиља и мотив чишћења, превасходно етничког које је иницирано драмом *Разнесени*, надграђују драмом *Очишћени*: хомогена друштвена целина диктира ритуално „испирање“ лоших мисли, греха, психичких нечистоћа, као и оних телесних својстава која могу ширити инфекцију, тровање и распадање. Повезујући мотив чишћења и две екстремне и наизглед различите ситуације из Бартовог дела, Кејнова (Сирз 2006: 116) изра-



жава увереност у исправност „теза“ *Фрагмената*: у опсесивној љубави губитак сопственог идентитета је неминован, а ако се при томе изгуби и објекат љубави, субјекат потпуно губи сваки ослонац. Први контекст субјекта су други, који могу бити стварни или имагинарни, јер сваки однос подразумева дефиницију јаства у међуличном деловању (Ленг 1989: 13–17). Субјект који тежи рационалној спознаји и дефинисању тог света како би отклонио страхове од непознатог, увек је угрожен од стране објекта који поседује значење које се мора дешифровати. Објекат љубави у том смислу обухвата субјекта у фаталну стратегију. Бавећи се проблемом еротизма као „психолошке потраге независне од сексуалне репродукције“ Жорж Батај (1962: 11) наводи да се суштина еротизма огледа у уништавању дисконтинуитета одвојених бића (учесника) у циљу постизања континуираног бића (ибид:17). Ово изнова призива сан о јединству и поседовању Другог које би ублажило патњу изазвану индивидуалном раздвојеношћу. Али, с друге стране, управо су патња и горућа жеља битни конституенти у додељивању значења вољеном објекту па стога препреке попримају извесну ауру узбуђења које изнова баца субјекта у искушење померања дозвољених граница. Слично истиче и Дени де Ружмон у делу *Љубав и Запад* (2011: 13): „роман Западна никада није описао страст према најинтимнијем и лако доступном субјекту“ јер страст увек претпоставља нешто друго између субјекта и објекта, оног трећег које се именује као препрека. Такав концепт љубави је дубоко укореењен у миту, љубавној причи о Тристану и Изолди, и углавном се налази у цивилизацији Западна. Архетип Тристана представља један облик љубави, страст која жуди за даљином/дистанцом, и по потреби је чак измишља како би се појачао интензитет страсти (ибид: 41). Препрека је неопходна како би се међусобна привлачност трансформисала у страст, која би се, у супротном, исцрпела у телесном задовољству. Тако се потреба да се поседује недостижно, његова очаравајућа другост, претвара у екстазу која је сама себи довољна. Да ли онда Кејнова сугерише да фатална стратегија може имати само два исхода: пројектовање сопственог идентитета у идентитет објекта љубави, које је увек и наметање доминације, води проналажењу/преображавању сопственог идентитета у другом или губитак сопства? Сада нам се сасвим логично намећу и следећа питања: ко је у драми очишћен и од чега и које су методе и сврха чишћења? Или можда чак и „исправљања“?

Очигледан, али до сада непримећен, јесте и утицај прве познате драме која се бави прогоном хомосексуалаца у нацистичкој Немачкој под називом *Изопачени* (*Bent*, 1978) Мартина Шермана. Ова модерна трагедија у два чина почиње у нацистичком Берлину 1934. године након Ноћи дугих ножева и прати Макса, младог хомосексуалца из имућне немачке породице који ће скончати у концентрационом логору. Макс и његов пријатељ Руди постају мета тоталитарне идеологије која тежи исправљању њихове изопачености. У возу Макс упознаје носиоца ружичастог троугла по имену Хорст који му објашњава додељене ознаке на следећи начин: „Ако сте *queer*<sup>9</sup>, то је оно што носите. Ако сте Јеврејин, жута звезда. Политички затвореници – црвени троугао. Злочинци – зелени. Ружичасти је најнижи“ (Шерман 1998: 36). Током фазе транспорта у логор затвореници се под притиском одричу својих идеала, међусобно се туку, самооптужују и понашају бестидно. Одлучан да избегне судбину коју носи ружичасти троугао, Макс неги-

9 Реч *queer* се првенствено односи на све што се разликује од конвенционалног на неки „необичан“ начин (постаје синоним за чудно, ексцентрично); настран, кривотворен, хомосексуалан.

ра своју хомосексуалност кроз трауматично искуство које касније описује Хорсту у логору:

„Мртва свега неколико минута ... метак ... у њој ... Рекли су ... докажи да си ... и ја јесам... докажи да си ... доста њих ... гледају ... смеју се ... пију ... он је мало изопачен, кажу, он не може... али ја сам урадио... И рекао сам да нисам изопачен, и они су се смејали. Рекао сам, дај ми моју жуту звезду. А они су рекли, наравно, учините од њега Јеврејина... Они су се забављали. Али ... ја ... сам добио ... своју ... звезду ...“ (Шерман 1998: 48)

Награђен је жутом звездом и одведен у део логора за Јевреје, где је могао да преговара „боље“ услове за живот. Велики број примера који осликавају живот у логору, као што су приморавање изгладнелих и непрекидно надгледаних заточеника да обављају напоран и потпуно бесмислен рад (ношење тешког камења с једног места на друго, а потом поново на место одакле су га узели) Шерман је преузео из књиге Бруна Бетелхајма<sup>10</sup> *The Informed Heart*. У другом чину Макс уз помоћ Хорста потврђује способност да воли и спремност да буде вољен. Виђају се у току рада током којег није дозвољен разговор, па и упркос таквим околностима они успевају да развију емотивну, страствену везу која им омогућава да поврате осећај хуманости: „Ми смо то урадили. Неће нас убити. Водили смо љубав. Били смо стварни.“ Њихова обмана је на крају ипак откривена, стражари убијају Хорста, а Максу наређују да се отараси његовог тела. Макс замењује своју жуту звезду за Хорстов ружичаста троугао и извршава самоубиство. Превасходно мотивисан да преживи холокауст на било који начин, Макс прави различите компромисе и прихвата лажну улогу као тактику преживљавања. Шерманова драма прати Максово путовање од првог чина у којем он изводи нацистичке стереотипе о емотивним недостацима хомосексуалаца до Максовог условно речено ослобађања тих клишеа у другом чину када, охрабрен присуством Хорста, одлучује да прихвати самонегирајући идентитет хомосексуалца. Како се често наводи, драма је промишљање на тему опстанка али не само путем пружања отпора нацистичкој репресији, већ пре пружања отпора и укидања нацистичког дела сопствене личности.

Трагајући за променама које су се одвијале у другим затвореницима, Бетелхајм и Виктор Франкл<sup>11</sup> користе ситуацију у којој су се силом прилика нашли и на конструктиван начин пружају аналитички отпор насиљу. Оба аналитичара су приметили да не подносе сви затвореници подједнако живот у логору. Бетелхајм (2003: 28–34) уочава три ступња у „развоју затвореника“: **1.** почетни шок противзаконитог заточеништва у обичном затвору; **2.** транспортовање у логор током којег су затвореници излагани најразноврснијем, непрекидном мучењу и прва искуства у логору; **3.** успешна адаптираност појединца – постепен процес промене затвореникове личности; појединац напушта свој ранији идентитет и прихвата себе онаквим какав је постао како би олакшао животарење у логору. Разумљиво, најтеже је било утврдити шта се догађало у свести затвореника, нарочито у тренуцима екстремног мучења. Информације које су ова два ана-

10 Бруно Бетелхајм (1903–1990) је био заточен у злогласним нацистичким логорима Дахау и Бухенвалду.

11 Бечки психоаналитичар Виктор Франкл (1905–1997) је године Другог светског рата провео заточен у концентрационим логорима Аушвиц, Дахау и Терезијенштат. Његово најпознатије дело *Man's Search for Meaning* је на српски преведено под насловом *Зашто се нисте убили* (1994).

литичара извукла од њихових сапатника потврђују и њихово лично искуство: сви се сећају детаља, могу о томе да говоре објективизирајући тај моменат без икаквих увида у емоције које су доживели током мучења. Њима је владао потпун осећај одвојености и Бетелхајм је уверен да је захваљујући томе, као и осећању нестварности, успео да преживи та деградирајућа искуства (ибид: 42). Франклово искуство у логору је утицало на његов каснији рад и послужило му да развије посебан вид егзистенцијалистичке психотерапије под називом логотерапија („лечење смислом“ или „исцељење смислом“). За разлику од других психоаналитичких теорија мотивације – принцип задовољства (Фројд) и воља за моћ (Адлер) – Франкл сматра да је страсна, неутажива жудња да се открије крајњи смисао сопственог постојања темељни људски мотив. У књизи *Man's Search For Meaning* Франкл тврди да човек може наћи спас једино кроз љубав и у љубави. Суочен са сопственом патњом и патњом других затвореника, он је схватио да су сви били у стању да се повуку из страховитих околности у живот унутрашњег богатства и да пронађу испуњење кроз умно посматрање вољеног објекта који није присутан. Љубав превазилази физичко присуство вољеног објекта, она проналази свој најдубљи смисао у његовом духовном бићу. Без обзира да ли је објекат љубави заиста присутан, да ли је или не он још увек жив, престаје некако да буде од важности<sup>12</sup>. Та духовна слобода је оно што човек сам бира и зато Франклова логотерапија наглашава да је човек самоодређујуће и самообликујуће биће. Скривени мотив, односно смисао код Франкла (2009: 40–42), је потреба да се смањи напетост коју ствара **расцеп** између онога што човек јесте (тренутно стање ствари) и онога што треба да постане (оно што тежи да материјализује). Другост другог бића је могућа једино уколико се задржи у тражењу смисла.

Хетеротопијски простор драме се у крајњој инстанци доживљава као монструозна лабораторија у којој Тинкер испитује када ће под суровим притиском нељудских околности доћи до „смрти душе“. Тако одређен простор омогућава контекстуализацију више модела љубави и идентитета који су очишћени путем бола и физичког и психичког мучења. Ступњеви Грејс/Грејам трансформације се делом подупиру де Ружмоновим (1985: 196–204) бојама љубави: први ступањ јесте *иниуитивна визија* када субјект тек наслућује биће другог; други је *емоција или Ерос*, љубав-страст, носталгично-занесеног темперамента која је кадра да искључи све из своје реалности што се не тиче објекта љубави и да се упусти у *физичку љубав или сјолни ужитиак* чији је доказ дотаћи, стегнути, а представља *разгранати се у три правца /дух, душа и пушено/ не изгубивши нагон*. Иако свестан да еротизам надилажењем природне функције постаје предмет моралне осуде, де Ружмон овај облик љубави сматра морално неутралним. Они који се плаше сопствене сексуалности па стога еротичку и виде као нешто срамно, нечисто и непримерено и они који држе путену жељу одвојену од интуитивне и чувствене љубави представљају две девијације које непрекидно кушају сполност. Доказ за последњи ступањ, *козмичку енергију*, који се досеже само мишљу јесте *разумети или прихватити као чињеницу оно што је ошторно на сваку криптику*. Ликови у драми очигледно одражавају међузависност у испуњавању својих потреба за трансформацијом у пожељније ентитете па се отуда и читав циклус потраге, трансдевања, замене и остварења идентитета завршава конструисаним хетеросексуалним паром кога чине Карл у улози фројдовског типа жене као кастрира-

12 Када је коначно ослобођен из логора, суочио се са страшном истином да је скоро цела његова породица страдала у нацистичким логорима.

ног мушкарца и душевни хермафродитизам Грејс/Грејам. То би био пречишћен спој духа, душе и тела, конструкт који ће постати отпоран на сваку критику. Два, новоформирана идентитета створена кроз сложени процес „усвајања“ пола се могу посматрати као *queer*, термин који означава раскид са традиционалним моделима сексуалности тако што „субверзивно разобличава постојеће фиксирани модели (сви ЛГБТ модели су обухваћени) и идентитете (ниједан од ЛГБТ идентитета у њему није повлашћен)“ (Цагоуз 2007: 9). Грејс и Карл су једна варијанта полиморфне сексуалности која, иако денатурализује есенцијалистички поглед на пол на сличан начин Батлер (1990: 137) објашњава да „трансвеститизам имплицитно открива имитативну структуру рода“, такође указује да се путем различитих пракси непрекидно стварају нови односи моћи. Кејнова је успела да преокрене опозицију између мушког/војеристичког/садистичког и женског/егзистенцијалног/мазохистичког како би, како је ауторка Ребека Причард приметила, „показала егзистенцијално сиромаштво оваквог постојања и његово деструктивно ефекат“ (Литл, Меклофлин 2007: 308).

Снага фантазије *Очишћених* лежи у нескладу спољашњости (одећа/трансформација) и бића (природе) током „материјализације“ различитих физичких и психичких трансформација, баш онако као што Стриндберг наводи у предговору *Изри снова*, карактер се *цепа, гулира, ишчезава, учвршћује, замазљује, разјашњује*, разара своју личност да би видео туђим очима. У првом поглављу прве књиге *Метаморфоза*, које говори о примарном, исконском хаосу, Овидије (2000: 26) каже: „Душу ми обузима жеља да певам о телима која су добила нов облик“. Ово дело кроз митове и легенде сабира архетипске емоције људске расе – чудотворну љубав, страст, верност и издају – које се завршавају некаквим преображајем (углавном због неузвраћене љубави или да би се вољени објекат заштитио од гнева богова). Метаморфозе су, према Овидију, нормална и природна стања, предуслови за нови живот. Под утицајем развоја психоанализе, Фројда и Јунга, субјективистичка струја експресионизма тежи да драмом уђе у несвесни део човековог бића с намером да открије те исте архетипске емоције. Занимљиво је да су Фројдове и Јунгове теорије нешто касније и у одређеној мери измењене под утицајем Сабине Шпилрајн која је развила теорију о љубави, сексуалности и смрти која узима деструкцију/разарање за узрок постајања бића. Као и код Овидија смрт је вид преображаја у другачији живот – Библида се заљубљује у брата Кауна и обузета сузама због неузвраћене љубави, претвара се у поток (ибид: 473); Нарцис, коме је Тиресија предвидео дуг живот уколико не открије себе, освојен одразом сопственог лика тугује због неузвраћене љубави, а његово тело се стапа са земљом из које ничу нарциси. Место сукоба и трансформације је болно искуство неузвраћене љубави представљено симболима нарциса и сунцокрета у ступњевима преображаја Грејс/Грејам. Потрага ликова за идентитетом у љубави се испоставља као комплетна трансформација изједначена са смрћу и могућа је једино кроз фантазију, која има субверзивни квалитет одлагања природних закона и као таква, она је носилац наде, *исцелилишељ тирауме*, непријатељ страха, *пречишћивач душе*, али и *шворац перверзија* (Пајачковска, 2000: 24).

## Литература

- Барт 2007: R. Barthes, *Fragments of a Discourse of Love*, prevela Bosiljka Brlečić, Zagreb: Naklada Pelago.
- Батај 1962: G. Bataille, *Eroticism: Death and Sensuality*, City Lights Books.
- Батлер 1990: J. Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Бетелхајм, Франкл 2003: B. Betelhajm, V. Frankl, *Ubijanje duše*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бихнер 1996: G. Büchner, *Woyzeck*, London: Methuen Drama.
- Де Ружмон 1985: D. de Rougemont, *Mitovi o ljubavi*, Beograd: NIRO „Književne novine“.
- Де Ружмон 2011: D. de Ružmon, *Ljubav i Zapad*, Beograd: Službeni glasnik, Karpos.
- Франкл 1946: V. Frankl, *Man's Search For Meaning*. <<http://www.pbs.org/wgbh/questionofgod/voices/frankl.html>>. 20. 10. 2012.
- Франкл 2009: V. Frankl, *Psihoterapija i egzistencijalizam*, Beograd: IP "Žarko Albulj".
- Фуко 1967: M. Foucault, *Of other spaces, Heterotopias*. <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>. 11. 10. 2012.
- Кејн 2006: S. Kane, *Complete plays*, London: Methuen Drama.
- Кејн 2008: S. Kejn, *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Ленг 1989: R. Leing, *Jastvo i drugi*, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
- Литл, Меклофлин 2007: R. Little and E. McLaughlin, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, London: Oberon Books.
- Овидије 2000: Ovid, *The Metamorphoses*, translated by A. S. Kline.
- Орвел 1984: Dž. Orvel, *1984.*, Beograd: BIGZ.
- Пајачковска 2000: C. Pajacykowska, *Perversion*, Icon Books Ltd.
- Ребелато 1998: D. Rebellato interview with Sarah Kane, 'Brief Encounter Platform', Royal Holloway College, London, 3 Nov 1998.
- Сирз 2001: A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London: Faber and Faber.
- Сондерс 2002: G. Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press.
- Сондерс 2009: G. Saunders, *About Kane: the Playwright and the Work*, London: Faber and Faber.
- Џагоуз (2007): A. Džagouz, *Queer teorija: Uvod*, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
- Шерман 1998: M. Sherman, *Bent*, Amber Lane Press Ltd.

## MODELS OF LOVE IN SARAH KANE'S PLAY CLEANSED

### Summary

The paper seeks to present and explore the interplay of several narratives focused on the ability of love to survive institutional cruelty.

*Key words:* Love, *Cleansed*, fantasy, *Bent*

Jovana S. Pavićević

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са VII међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(26-27. X 2012)

Књига II

**НЕМОГУЋЕ:**

***Завешћ човека и књижевности***

***Коректура***

доц. др Маја Анђелковић

***За издавача***

проф. др Иван Коларић  
декан Филолошко-уметничког факултета

***Технички уредник***

Срђан Стевановић  
Стефан Секулић

***Тираж***

200