

SARAH KANE

Početak i kraj

TENA ŠTIVIČIĆ

PREMIJERE
RAZGOVOR
FESTIVALI

VIDEO
HISTORIJS

AKTUALNOSTI
TEKST
NOVE KNJIGE
SICARNA

DRAMA

Sarah Kane — Biografija

Sarah Kane rođena je u Essexu 1971. godine. Studirala je dramu na bristolskom sveučilištu i nakon toga upisala poslijediplomski studij na Sveučilištu u Birminghamu, s Davidom Edgarom kao mentorom.

Već je tijekom studija pokazivala zasićenost tradicionalnim i *mainstream* teatrom. Vječito u sukobu s autoritetom, zbog osjećaja podređenog odnosa, odustala je od ideje da se bavi glumom i odlučila se za pisanje.

Na poslijediplomskim radionicama nastala je njezina prva drama *Blasted (Prokleti)*, premijerno izvedena u Royal Court Theatreu.

Napisala je pet drama: *Blasted, Phaedra's Love (Fedrina ljubav), Cleansed (Pročišćeni), Crave i Psychosis 4.48 (Psihoza 4.48)*.

Završivši pisanje drame *Psychosis 4.48*, počinila je samoubojstvo 20. veljače 1999.

Royal Court Theatre

Godine 1956. otvoreno je kazalište Royal Court kao mjesto gdje će se, uz potporu države, izvoditi prvenstveno nova britanska drama, ali i internacionalne drame te obnove nekih klasika.

Prvi umjetnički ravnatelj George Devine želio je stvoriti kazalište pisca, mjesto gdje se dramatičara priznaje kao temeljnu kreativnu snagu kazališta, a drama je bitnija od glumaca, redatelja i kostimografa.

Devine je tragao za beskompromisnim piscima čija će djela biti stimulirajuća, uzbudljiva i provokativna. Sve odlike novog pisca i novog pisma eksplodirale su sa scene Royal Courta u svibnju 1956. dramom Johna Osbornea *Look back in anger (Osvrnuh se gnjevno)*. Danas prihvaćena kao ključna točka moderne britanske drame, prethodila je generaciji pisaca koji su Royal Courtu priskrbili njegovo današnje legendarno značenje. John Arden, Ann Jellicoe, Edward Bond, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugene Ionesco bili su tek neki od njih.

Godine 1969., uz postojeću dvoranu sa četiri stotine mjesta, Royal Court je otvorio i Theatre Upstairs, manji studio sa šezdesetak mjesta koji danas prvenstveno služi za scenska čitanja mladih pisaca i za prazvedbe novih dramskih djela od kojih odabrana zatim dopijaju i do velike pozornice.

U devedesetima, nakon prvih godina desetljeća koje su prijetile odumiranjem nove drame, Royal Court je, pod vodstvom umjetničkog ravnatelja Stephena Daldryja, bio jedno od svega tri-četiri mjesta u Engleskoj koje je još bilo spremno riskirati s novom dramom. Ka-

zalište je tada u Londonu bilo sve samo ne provokativno i uzbudljivo. Uglavnom je problematiziralo građansku tematiku pazeći da ne traumatizira svoju publiku prevelikim odmacima od "zabavnog".

Slijedeći već tradicionalnu politiku toga kazališta, Stephen Daldry je i dalje poticao mlade pisce na pisanje, ohrabrujući ih da iskoriste vrijeme bez prevladavajuće poetike i da daju maha mašti i eksperimentu.

Danas je Royal Court najpoznatiji rasadnik novoga dramskog pisma i njegov apsolutni arbitar. Kroz njegovu su školu prošli svi relevantni britanski pisci današnjice: Mark Ravenhill, Anthony Nielsen, Rebecca Prichard, Martin McDonagh, Nick Grosso, Jez Butterworth, Judy Upton, Connor McPhearson i mnogi drugi.

Iako nije bila prva od njih, pravu je revoluciju, predvodni poklič nove drame, upravo na pozornici Theatre Upstairs, povelala Sarah Kane.

Dramaturgija *in yer face*

Prema New Oxford English Dictionaryju *in yer face* se definira kao nešto "očito agresivno i provokativno, toliko blizu da ga je nemoguće ignorirati ili izbjeći".

U kontekstu kazališta u kojem je *in yer face*, sredinom devedesetih, postala dominantnom poetikom, to bi se najjednostavnije moglo objasniti kazalištem koje će vas zgrabiti oko vrata i tresti dok ne shvatite poruku.

To je kazalište senzacije, ono i od glumaca i od gledatelja zahtijeva nekonvencionalne odgovore, nastoji "pogoditi živac" i isprovocirati reakciju. Često koristi taktiku šoka, eksperimentira s formom i strukturom, ruši tabue, odlazi preko granice koja se smatra pristojnom u kazališnoj prezentaciji. Vrlo često to kazalište stvara neugodu u publici, pokušavajući joj na taj način onemogućiti distancu; ono je iskustveno, a ne spekulativno. U smislu estetike, ono uvijek koristi grub jezik da bi njime otvoreno govorilo o "nepristojnim" temama i redovito eksplicitno prikazuje prizore seksa i nasilja, najčešće u uskoj vezi.

Od *Prokletih*

*And she expressed herself in many different ways
Until she lost control again
And walked upon the edge of no escape
and laughed
I've lost control again*

Joy Division

Godine 1996. Royal Court Theatre bio je već osvjedočeno mjesto na kojem oživljava nova britanska drama i, već po svojoj tradiciji, mjesto gdje suvremeni teatar stvara skandale.

U Royal Courtu su uvrijeđeni gledatelji lupali stolicama kad su prvi put izvedene Ionescove *Stolice* pod umjetničkim vodstvom Georgea Devinea koji je, gledajući bijesne gledatelje kako izlaze s predstave, zadovoljno komentirao s prozora svoje kancelarije: "Zbog toga sam ja ovdje." Tamo je Beckett morao "Kopile" promijeniti u "Svinju" u rečenici "Bog je kopile" u *Svršetku igre*. Tamo je, konačno, John Osborne predstavio *Look back in anger* i izazvao nezapamćen šok.

S takvom tradicijom i s punom odgovornošću za inauguriranje nove *in yer face* dramaturgije, Stephen Daldry je ipak prvijenac Sarah Kane, dramu *Blasted* (*Prokleti*), stavio na repertoar u postblagdansko vrijeme, 18. siječnja 1996., nadajući se slabom odazivu publike.

Na premijeri se gotovo cijela publika sastojala od kritičara koji su, nakon završetka predstave, pohitali k telefonima i kompjutorima kako bi što prije izvijestili čitatelje o kazališnom skandalu desetljeća.

Medijska hajka koja je uslijedila bila je presedan ne samo u Royal Courtu nego u kazalištu uopće i ona je, bez sumnje, lansirala Sarah Kane u medijsku, kazališnu i kuloarsku orbitu u kojoj je ostala do kraja milenija. Iako je Sarah Kane, s četom pisaca koji su je slijedili, vratila kazalište u središte medijskih događanja, što je svakako pohvalno, uloga koja joj je time dodijeljena bila je ipak previše za osobu tako ranjive nutrine i tako krhkog štita od svijeta. Etikete koje joj mediji nisu prestajali lijepiti od drame *Blasted* nadalje barem su posredno utjecale na njezinu životnu putanju i na njezin kraj, samoubojstvo.

Nekoliko godina nakon što je *in yer face* postala dominantnom poetikom britanske dramaturgije, a zatim se utkala i u mnoge druge europske sredine, glasovi kritičara koji su se pojavom Sarah Kane zbornom zgražali nad prikazivanjem nasilja počeli su se javljati nekim malo drugačijim tonovima. Ponajprije su se oni koji su je sasjekli počeli posipati pepelom. No, poplava imitatora i jak trend koji je Kane, uz paralelnu pojavu Marka Ravenhilla, postavila, naveli su dio publike i kritike na sumnju je li ta krvavo eksplicitna poetika stvarno tako iskonska i ne radi li se možda o jalovom pokušaju šokiranja iza kojega ne stoji pravi, istiniti dramski krik, nego

samo puko prežvakavanje jedne matrice koja je niknula kao privlačno "neprirodna".

Pogotovo je sumnjičava Europa, ponešto iritirana ponovnim britanskim diktatom (jer se Sarah Kane osim u Hrvatskoj izvodi na gotovo svim europskim pozornicama), počela propitivati koliko nam stvarno znači ta surova estetika i nije li to samo eksploatiranje jednostavne holivudske "seks i nasilje" formule. Drugim riječima, mogla bi to naprosto biti jedna vizualna dinamika koja hoće imitirati film kako bi privukla odlutalu publiku, no to u vremenu kad se nasilje tako zorno događa na nekoliko realnih svjetskih pozornica znači samo da nam "oni tamo" zasićeni Britanci iz svoga privilegiranog društva serviraju nešto što nas zapravo odbija kao lažno i blazirano. Posebno zbog toga što je popularnost novih tekstova brzo pronašla put do različitih kulturnih sredina pa i onih čiji je socijalni status drastično drugačiji i od onih, poput istočnoeuropskih, koje su prošle mnogo više od dramskih metafora za ratove i okrutnost pa prema takvoj dramatici projiciraju ogromne količine skepse.

Tako je i Sarah Kane potpala pod tu sumnju te su se javile ocjene koje danas i njezino djelo tretiraju kao modu tog trenutka.

No, *Blasted* je, u neku ruku sasvim bez predumišlja, dokazao onu tezu kojom se bave i najkontroverzniji performer.

Pokazivanje nasilja, namjerno i lažno (kazališno) ili namjerno i kontrolirano (performersko), izaziva više građanskog negodovanja od nasilja pravog, stvarnog i ope-tovanog.

Ali *Blasted* je i mnogo više od takva eksperimenta.

Danas rasprave o Sarah Kane ne mogu zaobići podatak o njezinoj tragičnoj smrti i uvijek se ispočetka raspravlja o tome može li se i treba li se odvojiti lik od djela. Pa iako se o tome najžučnije raspravlja u vezi s njezinom posljednjom dramom, mislim da je bitno lik Sarah Kane, taj isti lik koji je svojevoljno odustao od uloge živog bića, staviti u kontekst vremena i motiva u kojima je nastala njezina prva drama *Blasted*.

Bez obzira na popularni cinizam civilizacije, cinizam koji se, u kritikama nove drame, često zamjenjuje za dehumaniziranost, Sarah Kane bila je jedan od rijetkih, možda čak i jedini romantik svoje dramske generacije.

Njezin se krhki unutarnji svijet bez sumnje borio s vanjskim i nekoliko je puta hospitalizacija bila jedino rješenje. Stoga je sasvim prihvatljiva priča o tome da je

drama *Blasted* nastala kao reakcija na jedan televizijski prilog o Srebrenici, kao jedino moguće sredstvo dramskog pisca da učini nešto protiv situacije s kojom se ne može pomiriti i da reagira na zastrašujuću indiferentnost cijeloga svijeta.

Činjenica da je indiferentnost jedne, više, pa i svih zemalja bila tako temeljita, u skladu s ranije spomenutim cinizmom civilizacije, nije nimalo čudna. Ni to da je jedna vrlo ranjiva mlada umjetnica imala potrebu vrisnuti protiv nečega što smatra nedopustivim – to je čak vrlo ohrabrujuće. No, da jedna zapadna javnost, čak uzevši u obzir i njihov poslovični konzervativizam, padne u kolektivnu uvrijeđenu hysteriju, to je zapanjilo i one najopreznije.

"Odvratna gozba smeća", "potpuno pomanjkanje dramske mjere", "neoprostivo traćenje poreznog novca", "ponižavajuće", "depresivno" i "kao da vam je netko gurnuo glavu u pepeljaru punu opušaka" samo su neki od opisa koji su se pojavljivali u svim novinama, od tabloida do dnevnih listova, danima nakon premijerne izvedbe.

Spisateljicu koja je svoj privatni život pomno čuvala od javnosti mediji su počeli progoniti kao neku poročnu holivudsku glumicu. Royal Court je morao zaposliti dodatno osoblje za primanje telefonskih poziva, a osoba zadužena za komunikaciju s medijima pronašla je jednog jutra novinara skrivenog ispod vlastitog stola, koji je, ipak, tiho otišao.

"Zašto su bile takve reakcije?" komentira Sarah Kane. "Postoji ona poznata slika žene u Bosni koja visi obješena o drvo. To je depresivno i šokantno. Moje su drame samo sjena stvarnosti koju je mnogo teže probaviti. Lakše je uzrujati se zbog predstave nego zbog stvarnosti, jer se s predstavom može nešto učiniti – može je se cenzurirati, zabraniti, može se teatru oduzeti novčana potpora. A što možete napraviti s onom ženom u Bosni? Oduzeti joj potporu?"

Blasted počinje ulaskom lana, sredovječnog muškarca s teškim pušačkim kašljem i slabom jetrom u hotelsku sobu u Leedsu, "tako skupu da bi mogla biti bilo gdje". Za njim ulazi Cate, priprosta, znatno mlađa djevojka. Od prve je replike atmosfera napeta, odnos moći upućuje na to da će se dogoditi nešto neugodno, a replike koje se izmjenjuju u razgovoru dvaju likova okrutno su lišene elementarne kurtoazije, svakog poštivanja dobra ukusa ili bilo kakve pa i najkonvencionalnije ljubaznosti, čak i kada govore o ljubavi.

Ian je novinar, promatrač, paranoik sklon alkoholu,

PREMIJERE
RAZGOVOR
FESTIVALI

VOX
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJECANJA

DRAMA

Cate muca kad je nervozna i doživljava epileptičke napade. Ian je nastoji privoliti na seks, "nekad su se voljeli", no ona odbija. Nakon što je nagovori na oralni seks, ona ga završava ugrizom za njegov penis. No dok ona leži onesviještena nakon jednog od epileptičkih napada, on doživljava orgazam trljajući se o nju. U sljedećoj sceni noć je prošla i saznajemo da je Ian silovao Cate.

U sobu niotkuda bane vojnik. Cate bježi. Vojnik mokri na krevet, a ubrzo zatim sobu raznese bomba. Vojnik lanu priča svoja zastrašujuća ratna iskustva, zatim ga siluje i iskopa mu oči, pojede ih i upuca se. Cate se vraća s djetetom koje umire od gladi. Zakopa ga u pod i odlazi pronaći namirnice. Slijepi Ian glada, masturbira i pojede dijete. Na kraju umire. Cate se vraća s namirnicama. Pada kiša.

To je, na jednostavnoj razini radnje, *Blasted*, predstava s koje je već u prvih nekoliko dana demonstrativno izašlo desetak ljudi, a kritičari se natjecali u prijateljskim savjetima poput: "Court bi trebao zatvoriti za ovu sezonu."

Poneka je kritika pokazivala malo više mjere i zapazila poneku kvalitetu, ali trebalo je proći neko vrijeme da se *Blasted* nanovo ocijeni i tada, s malo drugačijim predznakom.

Svakako se iza ovakva nizanja radnje kakav se redovito pojavljivao u kritikama krije jasna namjera. Takva štura lista scenskih događanja ne nastoji istaknuti kvalitete ove drame, nego samo njezinu puku i nepristojnu šokantnost. Vjerojatno i zato što ih, kako priznaje kritičar Aleks Sierz, nisu odmah prepoznali.

A ono što je nedvojbeno kvaliteta ove drame, očita već u prvom čitanju, jest nevjerojatna snaga koncentrirana u vrlo reduciranom dijalogu, poetičnost jezika koji istodobno para svijest čak i izravnije od skandaloznih radnji na sceni. Dijalog, kroz desetak verzija pročišćen od svih suvišnosti, svojom slikovitom punoćom pršti svim onim naslagama sadržaja koji je izbačen.

Kako ispričati priču već je davno postala misao vodilja, otkad je procurila informacija da je sve već ispričano.

Pa tako ni Sarah Kane nije izmislila ni nasilje na pozornici, silovanja je bilo i prije nje, eksplozija i psovki također, ali je Sarah Kane ipak iz nekog razloga taknula kolektivni živac.

Mislim da je razlog, isti onaj koji je izuzima od podsmješljivih kritika, u tome što je njezina drama eksperimen-

ment iza kojeg se skriva potpuna predanost i punoća smisla. Mislim da je razlog u tome što se blef nekako uvijek prepoznava. Možda ne u trenutku kad se događa, ali s mudrošću prolazećeg vremena uglavnom da.

Zašto se njezino eksperimentiranje s formom drame ne doima kao dramaturška nemarnost kako se to često doimaju drame u epohi bez pravila? Zato što njezin eksperiment u formi nije odvojen od eksperimenta u sadržaju i ideji. Početna scena djeluje kao jedna od desetaka mogućih scena, jednako dugih i smještenih u realističnu, suvremeni prostor, sve onako kako su to Englezi navikli gledati. Međutim, scene će se skraćivati, i to ne u pravilnom ritmu, da bi, na kraju, scene lanove otužne samoće djelovale kao fotografije kraja jednog bijednog postojanja. Prostor koji je detaljno opremljen kao realistična pozornica devedesetih raznijet će eksplozija bombe jednog rata koji se događa na ulicama Leedsa, jer je relacija između jedne takve situacije u hotelskoj sobi u Leedsu i rata u Bosni jednaka relaciji sjemena i stabla. Nagon koji može dovesti do silovanja jedne djevojke u Leedsu identičan je, samo izoliran, onome čija su posljedica koncentracijski logori na Balkanu, kao što je i rat samo ekstremna varijanta ponašanja koje društvo očekuje od muškaraca.

Pa, iako je taj nejasni društveni okvir drame izazvao negodovanja, upravo je on u ovom slučaju najodvažnija dramska i vješta dramaturška ideja.

"Rat je zbujujuć i nelogičan, zato bi pogrešno bilo koristiti predvidljivu dramsku formu", kaže Sarah Kane. Nepredvidljivost i neizvjesnost dio su zastrašujućih karakteristika rata. U kazalištu one mogu polučiti tek dojam nelagode, osjećaj koji ne sluti što će se dogoditi i, kad se dogodi, toliko je neočekivan da se o njemu doista mora promisliti, mora se upregnuti neki intelektualni mehanizam da se dati podražaj procesuiru. I to je bolje od pukog uljuljivanja publike u poznate obrasce bez zahtjeva za mentalnim sudjelovanjem.

Dakle, ono što se sada čini kao pravi razlog dramatičnom učinku ove drame nije nužno njezina eksplicitna surovost, nije ni njezin teško podnošljiv jezik. To je neugodna pomisao da sjemenke ratova kličaju razbacane posvuda u mirnim, reguliranim zemljama, kao i da Otok nije tako nezamislivo daleko od Istočne Europe, ni u vidljivom smislu, ni u onom nevidljivom. Neugodna pomisao zapakirana u neugodno nove oblike, sve u svemu, negledljivo.

Kao i sve bitne drame devedesetih, *Blasted* odbija držati publici prodiku, *Blasted* je drama bez poruke. Ona ne iznosi tezu, nego povezuje slike i postavlja pitanja. Postaviti pitanje doduše često se čita kao nuđenje svoga stava, ali Sarah Kane pritom je jasna i konzekventna: "Vi donesite svoje zaključke, a ja ću svoje." Je li *Blasted* analiza krize muškosti, jesu li muškost i nasilje u neposrednoj vezi? U kojoj nas mjeri medijska izloženost nasilju anestetizira prema njegovoj realnosti? Jesu li svi muškarci potencijalni silovatelji?

Na sva ta pitanja odgovara: "Ja nemam nikakve odgovore na pitanja muškosti, seksualnosti, nasilja. Imam svoje dojmove i donosim svoje zaključke. Zaključci koje donosi publika nisu moja odgovornost. Ja ne kontroliram njihov um niti to želim."

U povodu jedne kasnije drame dodat će još i da namjerno izbjegava objašnjavati sebe publici jer ih time oslobađa napora da sami razriješe problem.

A postavljati rebuse, bilo je Sarah Kane očito omiljena igra. Ne samo da kompleksnost ove drame lako može navesti na pogrešna iščitavanja nego i zahtjevne i krajnje neobične didaskalije poput "Iz poda izraste sunčokret" redateljima predstavljaju trajni problem. A posebno ona posljednja, karakteristično kejnovski crnomorna: "Pada kiša."

U međuvremenu

ROBIN *If you could change one thing in your life, what would you change?*

GRACE *My life.*

*Cleansed (Očišćeni)*¹

U sljedećim je dramama Sarah Kane dalje istraživala mogućnosti scenskog izričaja i znalački se poigravala formom. U drami *Cleansed (Očišćeni)* otišla je još dalje od realizma, u svojoj je doslovnoj brutalnosti postala još maštovitija, a pitanje kako to izvesti ovdje je postalo ključnim pitanjem drame. Drama teška od naslaga metafora u kojoj se izdržljivost ljubavi propituje kroz užasne prizore sadizma, razočaranja i samoće, obiluje didaskalijama poput "Štakori počinju jesti Carlovu (otpiljenu) lijevu šaku." Ili "Grace dotakne svoje našivene genitalije" te "Pregrišt narcisa izbije iz pozornice i njihovo žutilo prekrije čitavu scenu".

U drami *Crave (Žudnja)*, četiri su lika obilježena samo slovima. Drama se tako može čitati kao fragmenti-

rani iskaz jednog lika, dvaju parova ili četiriju nepovezanih osoba.

Crave već u svojoj mjestimičnoj poetičnosti te lišenošću svih dosad tako ključnih didaskalija kao da utire put posljednjoj drami, *Psychosis 4.48 (Psihoza 4.48)*, na koju ovdje želim skrenuti pozornost. Čini mi se da su upravo *Psychosis* kao posljednja i *Blasted* kao prva najbitnije drame za opus Sarah Kane. Svaka na svoj drastično drugačiji način također su i najuspješnije, bivajući pritom u stilu i tematici toliko različite te se čini gotovo kao da pripadaju dvama različitim piscima.

Ipak, trebalo bi se osvrnuti na treću dramu, nastalu u razdoblju između prve i posljednje, po mome mišljenju najslabiju, i to zbog njezina nesretnog slučaja u našoj, zagrebačkoj kulturnoj javnosti, nedavno.

Riječ je o drami *Phaedra's love (Fedrina ljubav)*. Slučaj drame koja je trebala biti postavljena na zagrebačkoj pozornici, ali je skinuta, uz puno prašine, zbog odbijanja glavne glumice da nastupi u njoj, tek djelomično poziva na raspravu o eventualnim kvalitetama ili boljicama te drame, a mnogo više o fenomenu specifičnog pisma Sarah Kane i pitanja suvremenog pisca i njegova konteksta.

Sa svim kontroverzama koje je Kane provocirala svojim djelom, nigdje, koliko mi je znano, nije baš taj komad izazvao toliko skandala kao kod nas.

Dramu *Phaedra's love* naručilo je londonsko kazalište Gate, specijalizirano za izvođenje europskih autora. Ta je sezona bila posvećena europskim klasicima pa je od Sarah Kane zatraženo da napravi jednu takvu adaptaciju. Senekina *Fedra* bila je tek njezin treći izbor, nakon *Baala* i *Woyzeka*. Dakle, riječ je o drami napisanoj za određeni konceptijski okvir jednog teatra jedne sezone. Drama koja je nastala u trenucima velike depresije njezine autorice, za razliku od posljednje, pravog bisera suvremene literature, otkriva se na nekoliko mjesta kao izljev nekakve gnjevne postadolescentske krize. Iako Kane tvrdi da depresiji nije sinonim praznina, nego, upravo suprotno, sveobuhvatna ispunjenost, tolika da se naprosto poništava unutar sebe, takva će se punina, kao odljev najtežeg mentalnog stanja, iskristalizirati tek u posljednjoj drami.

Phaedra's love također je i drama o seksualno izopačenoj kraljevskoj obitelji. Tema uvijek vruća na Otoku, a posebice te 1996., ponovno je element koji nije nemoguće promatrati iz drugog društvenog konteksta, no

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

svakako će biti tek posredno upečatljiv. Na kraju, to je drama u kojoj je autorica željela zadržati originalne motive grčke tragedije – ljubav, mržnju, osvetu, smrt, samoubojstvo, no ispisati ih potpuno suvremenom terminologijom. Tako njezina Fedra od grčke tragedije postaje sapunica s odnosima nalik onima koje će danonoćno eksploatirati pojave poput Jerryja Springera. Nihilizam kao ekstrem zaljubljenosti te iskrenost, predosljedna da bi preživjela, osnovni su motivi ove drame, tvrdila je Kane. No njihova lociranost u okruže tromo od zasićenosti koje se na smrt dosađuje te začinjenoš kejnovskim seksualno-nasilničkim krajnostima, u ovom su slučaju “pojeli” onu suptilnu humanističku dimenziju njezinih preokupacija.

Možda je to razlog dodatnim poteškoćama u recepciji ove drame, iako se ni ostale, po mom sudu znatno reprezentativnije za autoricu, ne primaju lako.

Drugim riječima, drama ne mora nužno biti vezana uz socijalni okvir u kojem je nastala, kao što se, dokazano, ne mora izvoditi u svome vremenu. Da bi korespondirala s publikom, ona se ne mora nužno referirati na tematske silnice te publike i njezina životnog prostora, što zorno dokazuje slučaj drame *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla koja je, baveći se eksplicitno potrošačkim društvom, postala kulturnom predstavom desetljeća u Rusiji.

Duh vremena ne može biti omeđen zemljopisnim crtama, on samo može imati drugačije manifestacije od sredine do sredine. Problemi suvremene drame ne moraju dokumentaristički preslikavati upravo našu svakodnevicu da bi nas se ticali. Oni mogu biti naši na isti način kao što je naša i priča iz drame *Blasted*, mogu biti uzroci naših posljedica i obratno.

Problem drame *Phaedra's love* naprosto je u njezinim dramaturškim manama, prevelikima da bi preskočile jarak, i to ne samo između Otoka i Kontinenta nego i između pacijenta i pisca. *Phaedra's love* doima se kao terapijski iskaz, obračun sa svijetom u kojem je “život, a ne iskrenost apsolut”.

Međutim, i takva se *Phaedra's love* ne zadržava tek na stranicama ostavštine Sarah Kane. Ona se igra na mnogim svjetskim pozornicama kao i ostatak njezina opusa. No, to ne znači nužno ni da je *Phaedra's love* bolja drama od onoga kako to ovdje zaključujem, niti znači da su ostale tako dobre kako to ovdje zaključujem. To znači jednostavno da je Sarah Kane u trendu.

Da budem sasvim precizna, nijedna njezina drama, po mojemu mišljenju, ne da se, barem ne tako lako, ni igrati ni prenositi iz okvira u okvir, iz konteksta u kontekst, i uvijek joj iznova tražiti nove referentne točke. Koječim nedorečenim i polupraznim inscenacijama tih drama nikako ne ide u prilog teza da su to komadi kao i svi ostali te ih se treba tretirati neovisno o autorčinu poznatom psihijatrijskom *backgroundu*. Dapače, dok se u nekom slično kastriranom kazališnom trenutku ne nađe netko slične “krhkosti”, mislim da se Sarah Kane ni na jednoj pozornici neće pojaviti u tolikoj punini koja bi samu sebe mogla poništiti.

Do Psihoze

And my mind is the subject of these bewildered fragments

Psychosis 4.48²

Počevši od općeg društvenog konteksta u drami *Blasted*, njezin se fokus selio i sužavao: u obitelj, u par, u individualnost, da bi završio u njezinoj posljednjoj i najkontroverznijoj drami *Psychosis 4.48* u kojoj je predmet drame upravo to, psihoza. Um sam pozornica je ove drame, kako sama kaže u *Psihozi*.

Psychosis je nastala u jesen i zimu 1998. tijekom kojih je Sarah Kane nekoliko puta bivala hospitalizirana i tijekom većeg dijela toga razdoblja bila pod jakim lijekovima. Dana 20. veljače 1999. Sarah Kane se ubila.

Psychosis je izvedena u Royal Courtu posthumno, samo nekoliko mjeseci nakon njezine smrti, i ta je činjenica ovaj izvanredni primjerak suvremene (dramske) književnosti zauvijek etiketirala kao samoubilačko pismo, što će biti izvorom žučnih rasprava o tome treba li *Psychosis* uopće postavljati na pozornicu pa čak i čitati, ili ju je, kao i svaki dnevnik, a pogotovo onaj nesretno bolesne osobe, trebalo sačuvati u privatnoj ostavštini.

Iako je cijeli njezin opus autobiografski obojen, ipak nijedna druga drama kao *Psychosis 4.48* ne podliježe tolikim polemikama u kojima se lome koplja oko umjetničkog pristupa – tretirati je kao i svaki drugi dramski komad, neovisno o sudbini njezine autorice, ili uzeti u obzir okolnosti u kojima je komad nastajao i koje su ga netom slijedile.

Psychosis je osebujna drama ponovno zbog dvaju već poznatih kejnovskih elemenata. Nova forma ovaj je put monolog/dijalog bez likova. To je komad teksta koji

je mjestimično monolog, zatim dijalog, često stih, a ponekad čak i skup brojeva. To je tekst koji može interpretirati jedna glumica, a može i jedan glumac, dvoje, dvije, dvojica ili više njih. Oni su svi dio istog sebstva, istog sa sobom sukobljenog uma koji se dijeli na pozitivca i negativca, koji želi i koji odustaje, koji prkosi i koji se predaje, koji je istinoljubiv i koji laže... Uvijek na dva pola, koji su zatim djeljivi unedogled.

Recept eksplicitnog seksa i nasilja ili seksualnog nasilja u drami *Psychosis* zamijenjen je eksplicitnim iskazom duše, uma, toliko iskrenog da ponovno stvara nelagodu.

4.48 točno je vrijeme kad se lik drame, pisac dnevnika, Sarah Kane budi svakog jutra. Svakog dana, tik pred jutro, to je trenutak lucidnosti, trenutak kristalne jasnoće kad je napušta konfunzna gramatika psihoze i kada je u stanju s puno teškog humora i britke opazajnosti zapisivati putovanja kroz svoje depresivne oscilacije. Tužni paradoks drame upravo je u tome – trenutak koji je za nju bio jedini dnevni trenutak normalnosti, “zdravima” djeluje kao trenutak kad je psihoza potpuna.

Ovaj put oslobođena vlastite potrebe za dramskom ekonomičnošću, Sarah Kane je u drami *Psychosis* ispitala neke od najljepših i najbogatijih rečenica novije dramske literature. Slojevitost toga jezika, rečenice koje se unutar sebe nadmudruju u duhovitom cinizmu i djetinjolj lirici, gotovo da dosežu onaj rub na kojemu će se poništiti, no ipak ga ne prelaze. Poništavanje se, pak, događa u realnosti.

Ova kontroverzna mlada žena cijelu je svoju karijeru, svoj dramatični privatni život nastojala sačuvati od javnosti. “Neka o meni govore moja djela, a ne moj život.” Takva je bivala medijima sve zanimljivija pa, kad je svoju posljednju dramu ostavila posthumno u obliku dnevničkog zapisa, prve su kritke požurile iščitati iz mogućih likova identitete njezina liječnika, ljubavnika, prijatelja, što se, ipak, vrlo brzo pokazalo kao pogreška. U drami *Psychosis* nema više od jednog lika, samo taj lik može imati bezbroj glasova. Nema više od jednog identiteta, koliko god on bio rascijepljen. U predgovoru sabranim djelima David Grieg zaključuje: “*Psychosis* je izvještaj iz onog predjela svijesti za koji se većina nas nada da ga nikada neće posjetiti, ali mnogi to ne mogu izbjeći. Oni tamo zatočeni najčešće ostaju bez glasa. Napisati dramu u vrijeme teške depresije, koja je prije destruktivan nego kreativan poriv, velikodušno je djelo ove autorice.

Napisati dramu koja je umjetnički uspješna, herojski je podvig.”

Psychosis 4.48, mogla bi se, sudeći po faktografiji koja je prati, lako ocijeniti kao otisak psihotične skribomanke, no upravo takva kakva jest, lišena dramaturgije, oslobođena stroge strukture i forme, pokazuje Sarah Kane kao spisateljicu zasljepljujućeg talenta i autentičnosti, toliko dosljedne da postaje neuklopljivom.

Poslije kraja

I had a night in which everything was revealed to me.

How can I speak again?

Psychosis 4.48³

Sarah Kane, jedna od predvodnica nove britanske drame i *in yer face* teatra, začela je trend kazališne estetike koju su tisuće mladih britanskih, a i europskih pisaca, objeručke prihvatile. Špricanje krvi, rezanje udova, vađenje utroba, silovanja, silovanja, silovanja, incest, mučenje i hladnokrvno ubijanje na 101 način sastavni su elementi dramatike koja se na Kontinentu naziva još i dramaturgijom krvi, znoja i sperme. Ta vizualno agresivna dramaturgija koja u svojim najboljim primjerima počiva na razaranju binarnih opozicija koje drže zajedno suvremeno društvo, brzo si je priskrbila i žučne protivnike koji će je prozivati i poricati, zgražati se, podsmjehivati se i odmahivati rukom.

Ta će vrsta dramaturgije, čak i u svojim lošijim izdanjima, uspijevati privući pažnju upravo zbog svoje vizualne eksplicitnosti koja će vrlo često prikrivati dramaturške i sadržajne slabosti djela.

No, slučaj Sarah Kane bio je obrnut. Njezine uznemirujuće scenske slike, njezino prelaženje svih granica perceptivne podnošljivosti odvučlo je pažnju od duboke suosjećajnosti, uopće od osjećajnosti s kojom se probijala kroz život. Njezin spisateljski talent, oštrina duha i dramaturška vještina kojima je punila svoje sadržaje često nisu uspjeli privući toliko pozornosti kao šokantni prizori kojima je te sadržaje iznosila.

U njezinim dramama, koje se često tumače kao depresivne i dehumanizirane, ipak ima golemog razumjevanja prema ljudskoj prirodi koja je fascinantna i kad je strašna, ponajprije stoga što se svijet koji Kane secira uglavnom vrti oko boli. Tako Ian iz drame *Blasted* prolazi tri bitna stanja – iz promatrača se pretvara u poči-

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

nitelja, na kraju u žrtvu. Kao što pripovjedač u drami *Psychosis* istodobno želi život, prezire život i sam sebi uskraćuje mogućnost da ga proživi. I to je najtočnija i najsuosjećajnija analiza čovjeka u svijetu kojeg pokreće patnja.

Međutim, iako Sarah Kane nije ostala neshvaćena u onom smislu kako je nisu shvatile prve kritike, do kraja je života vjerovala da nitko ne uspijeva pogoditi ono stanje iz kojega piše svoje drame, tj. da predznaci njezinih drama, koji su uvijek ovisili o trenutačnom mentalnom statusu, uvijek dobivaju točno suprotna tumačenja.

"*Blasted* je drama puna nade. U njoj ima više jebene nade nego u *Crave* koju ljudi nazivaju poletnom. U dvadeset drugoj godini imala sam puno više nade nego je imam sada, ali, začudo, jedno moje djelo u kojem smatram da nisam uspjela sakriti svoj osobni očaj, drugi ljudi nalaze poletnim. A drame za koje mislim da su u biti drame o nadi, kao *Blasted*, *Phaedra's love* i *Cleansed*, čini se da deprimiraju sve druge."

Upravo se zato tumači kako bi *Psychosis*, dramu čiji stvarni epilog isključuje svaku sumnju, trebalo čitati i postavljati neovisno o događaju koji ju je slijedio.

Čitati Sarah Kane tražeci znakove dijagnoze ili nekačke pozive u pomoć bilo bi svakako površno i pogrešno, ali samo je utoliko takav pristup pogrešan. Drame Sarah Kane mnogo su više od samoterapije, one su mnogo više od bijesa klinički depresivne osobe, no upravo te popratne biografske crtice daju njezinim dramama, najrazvidnije posljednjoj, neosporivu vjerodostojnost.

Jednom je Sarah Kane rekla da joj je drama *Mad*, Jeremyja Wellera, promijenila život. "Pa ako drame mogu mijenjati živote, sigurno mogu mijenjati i društvo." Ipak, to društvo koje je nastojala promijeniti napustila je 20. veljače 1999. svojevoljno i, čini mi se, time ispitala posljednju repliku. Iako je govorila: "Ja mislim da moje drame nisu depresivne ni da im nedostaje nade. S druge strane moj je omiljeni bend Joy Division jer me njihove pjesme podižu. Stvoriti nešto lijepo o očaju, ili iz očaja, smatram pothvatom koji kao ništa drugo afirmira život."

Sedam godina nakon pojavljivanja na kazališnoj sceni i manje od tri godine nakon smrti, Sarah Kane smatra se klasikom. Drame koje je ostavila, drame o očaju i iz očaja, generiraju i dalje sljedbenike i protivnike, publiku rascijepljenju na dva pola, koja obožava i koja prezire, koja se zgraža i koja se zanosi, koja se poisto-

vjećuje i koja se ne da impresionirati. Logika psihoze, napustivši jedan um, um koji sam sebe istodobno pokušava uvjeriti u "za" i u "protiv", preselila se u druge sfere u kojima pokušava pronaći opravdanje za teatralizaciju istodobno se boreći s vlastitom prepoznatom golotinjom.

A *Psychosis 4.48* ostaje toliko autentičnom da svoju autoricu, koju najglasnije predstavlja, u osnovi poništava. Jer *Psychosis 4.48* toliko je odvažno specifična i toliko odcijepljena od svake kategorije kojoj bi mogla pripadati, stilske, tematske, estetske, vremenske, prostorne, gotovo da prestaje biti dramom svoje autorice. Njezina trenutna priroda, njezina "četiričetrdesetosmaška" disciplina, njezina potpuna stvarnost kao opozicija konstruiranoj dramskoj fikciji čini je sasvim svojom, dramom koja ima vlastiti život. I zato što je psihoza, nema izbora.

- 1 ROBIN Kad bi mogla promijeniti jednu stvar u svom životu, koja bi to bila?
GRACE Moj život.
Iz drame *Cleansed (Očišćeni)* Sarah Kane
- 2 A moj je um predmet ovih sludjenih fragmenata.
Iz drame *Psychosis 4.48 (Psihoza 4.48)* Sarah Kane
- 3 Doživjela sam noć u kojoj mi se sve otkrilo.
Kako da ponovno progovorim?
Iz drame *Psychosis 4.48* Sarah Kane

LITERATURA

- Hemming, Sarah, *Upstairs, downstairs*, Independent, 1998.
- Morris, Tom, *Foul deeds, fair play*, Guardian, 25 January 1996.
- Kane, Sarah, *Complete Plays*, introduced by David Greig, Methuen, 2001.
- Kane, Sarah, *Psihoza 4.48*, programska knjižica, Mala drama SNG, 2002.
- Rebellato, Dan, *Sarah Kane: an appreciation*, New Theatre Quarterly 60, 1999.
- Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre*, Faber and Faber, 2001.