

Utopijski revolucionarni impuls u drami Caryl Churchill *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu* (1976)

Suvremena dramska spisateljica Caryl Churchill dobro je poznata po upotrebi inovativnih kazališnih tehnika, kao što je preklapajući dijalog (*overlapping dialogue*) ili *cross-casting*, gdje glumci jednog spola igraju osobe drugog spola, ali isto tako i zbog političkog angažmana u svojim komadima zbog kojih je nerijetko bila javno osuđivana. Posljednji takav primjer je slučaj iz 2022. godine kada je uprava kazališta Schauspiel Stuttgart, koji sponzorira Ministarstvo znanosti, istraživanja i umjetnosti njemačke pokrajine Baden-Württemberg, odlučila da povuče svoju raniju odluku prema kojoj je Caryl Churchill trebala biti uručena Europska nagrada za dramu i životno djelo. Razlog njihove odluke je zapravo podrška Palestincima i njihovoj borbi za pravdu koju je Churchill iskazala u svojoj drami *Sedmore hebrejske djece* (*Seven Jewish Children*) iz 2009. godine i koju su, kako članovi žirija za dodjelu ove nagrade, tako i neki drugi kritičari, kao što je John Nathan iz *The Jewish Chronicle*, ocijenili kao (potencijalno) anti-semitsku¹. Ovakve optužbe potpuno su neopravdane i nevjerovatne, jer se radi o autorici koja je oduvijek nastojala da u svojim komadima dâ glas potlačenima i pobuni se protiv nepravde tlačiteljskog sistema, bilo da se radi o patrijarhalnom društvu 19. vijeka o čemu govori njena drama *Cloud Nine* (1979) ili o neoimperijalističkim pretenzijama suvremenog američkog društva dramatisiranih u komadu *Drunk Enough To Say I Love You* (2006). Na kraju krajeva, njena politička uvjerenja jesu mjerilo važnosti njenog cjelokupnog političkog stvaralaštva.

Naše tumačenje „političkog“ teatra zasnivamo na definicijama, između ostalih, suvremene američke spisateljice Naomi Wallace i kazališnog redatelja Petera Sellarsa, koji zastupaju tezu da je u svojoj

osnovi svako kazalište političko. Ipak, postoje dvije vrste političnosti:

jedna se sastoji u (in)direktnom reproduciranju ideoloških obmana ili čak izbjegavanju očigledno političkih tema, kao što je slučaj s tzv. apolitičnim kazalištem, dok drugu vrstu političnosti karakterizira angažirano kazalište koje teži da lažna nehistorijska tumačenja zamijeni interpretacijama koje se zasnivaju na razvojnoj koncepciji ljudskog društva.²

Naomi Wallace političnost pristajanja pripisuje popularnom kazalištu koje ima cilj „očuvati mir“ i reciklirati po sistem poželjne ideološke obrasce, dok se političnost razotkrivanja odnosi na nekomercijalno kazalište čiji je cilj da „prekine mir, raskrinka laž i progovori istinu“.³ Kod Petera Sellarsa, popularno kazalište N. Wallace nalazi svoju analogiju u „kulturni odvratanje pažnje“ (*distraction culture*), dok je angažirano političko kazalište vid onoga što Sellars naziva „kulturom usredotočivanja“ (*the culture of focus*) u kojoj bi ljudi konačno posvetili svoje vrijeme i pažnju stvarima od suštinskog značaja⁴. Sličnom formulacijom su ove dvije vrste kazališta i političnosti označili i pripadnici trupe *Subverzivni teatar* iz Buffala u saveznoj državi New York, gdje su najefektniji termini estetika (*aesthetics*) i anestezija (*anesthetics*). Za razliku od popularnog kazališta kojem je cilj djelovati anestetički, estetičko kazalište potiče aktivnu kritičku pažnju. Stoga predlažemo da u okviru široke teze da je svako kazalište političko, terminom angažirano političko kazalište označimo svako kazalište usredotočivanja, preispitivanja, razotkrivanja i nepristajanja, a kojem, svakako, pripada Caryl Churchill.

¹ Izjava *Schauspiela Stuttgart* dostupna je u PDF formatu na: https://www.schauspiel-stuttgart.de/download/38097/schauspiel_stuttgart_european_drama_award_caryl_churchill_01_nov_22_pm_en.pdf; John Nathan, „Review: Seven Jewish Children“, *The Jewish Chronicle*, 12. veljače 2009. Dostupno na: <https://www.thejc.com/news/all/review-seven-jewish-children-1.7642>.

² Svjetlana Ognjenović, „Pristajanje i prestup: dvije vrste političnosti“. *Lipar: časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, godina XVIII, broj 63. Priredila Biljana Vlašković-Ilić. Univerzitet u Kragujevcu, 2017. U ovom radu detaljno se bavim temom političnosti teatra, a za potrebe ovog članka izdvajam samo neke najosnovnije i za rad relevantne teze.

³ Naomi Wallace, „On Writing as Transgression“, *American Theatre*, 8. siječnja 2013.

⁴ Peter Sellars, *Cultural Activism in the New Century*, Lecture, ABC TV, 19. kolovoza, 1999.

U ovom djelu rada trebali bismo spomenuti težnju kritičara, naročito postmodernih, da se kompleksna slika društvenih aberacija, kakvu nude drame Caryl Churchill, svede na feminističku temu, a ostali aspekti njene analize koji se tiču materijalne ekonomske baze i klasnih odnosa zamagljuje se ili ignoriraju. U tom smislu, od posebnog su značaja studija *After Brecht: British Epic Theatre (Nakon Brechta: Britansko epsko kazalište)*⁵ autorice Janelle Reinelt, odnosno studija *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill (Churchillin socijalizam: politički otpor u dramama Caryl Churchill, 2009)* autorice Siân Adiseshiah.

Janelle Reinelt svrstava Caryl Churchill u red tzv. „post-brechtovaca“, odnosno politički orijentiranih dramskih pisaca koji su stvarali u periodu od 1960. do 1990. godine, uglavnom se koristeći tehnikama epske dramaturgije.⁶ Neke od osnovnih karakteristika ove dramaturgije, koje koristi Caryl Churchill u svojim dramama, a na koje podsjeća i Reinelt u svojoj studiji, jesu historizacija, epska struktura, upotreba pjesama i upotreba društvenog gestusa. Sve ove tehnike zajedno stvaraju efekt oneobičavanja ili A-efekt, kako ga je nazvao Bertolt Brecht, a čiji je cilj, da podsjetimo, uspostavljanje kritičkog otklona, odnosno, objektivnog stava kod publike. Reinelt dopušta da su određene postmodernističke tendencije (epizodična struktura, razotkrivanje ideoloških obrazaca, dekonstrukcija likova), inherentne kako Brechtovoj i feminističkoj teoriji, tako i dramaturgiji Caryl Churchill koja se naslanja na ove teorije. No, ostavljajući po strani polaganje intelektualnog prava na ove tehnike (kronologiju njihovog nastanka), na temelju čega bismo mogli zaključiti da postmodernizam zapravo prisvaja brechtovske tehnike kao vlastite, od suštinskog značaja za naše izlaganje zapravo jest razlika u ciljevima brechtovske, socijalističko-feminističke i postmodernističke teorije. Za razliku od postmodernizma, Brechtova teorija i socijalistički feminizam zasnivaju se na izričito političkim ciljevima i moralnim vrijednostima koje propagiraju aktivnu ulogu ljudske zajednice u postizanju željene društvene promjene. Stoga se, kako zaključuje i Reinelt, ni feministička ni brechtovska teorija „nikako ne uklapaju u apolitične, relativističke tendencije postmodernizma“⁷. Za razliku od predstavnika postmodernizma, koji toleriraju i ohrabruju skepticizam, pa čak i negiraju stvarnost kao mistični entitet koji se nikada ne može spoznati,

Caryl Churchill ne okreće glavu ni od jednog bitnog socijalnog pitanja, bilo da je riječ o ugnjetavanju, zloupotrebi moći, ekološkoj katastrofi ili revoluciji. U tom smislu, možemo zaključiti da snažna politička i društvena svijest, s fokusom na pojedinačna relevantna pitanja danog historijskog trenutka, ne napušta Caryl Churchill ni u „spornom“ periodu devedesetih, već samo mijenja svoje kazališno ruho, odnosno strategije kojima iskazuje svoju nedvojbenu društvenu angažiranost.⁸

Slično ovoj autorici, i Siân Adiseshiah se suprotstavlja trendu postmodernističkog prisvajanja Caryl Churchill, odnosno trendu dominantne rodne kritike njenih komada, smještajući njenu dramaturgiju u okvire, navodno prevladane, marksističke i socijalističke kritike: ona njene drame sagledava u kontekstu historije britanske ljevice, poziva na preispitivanje „historijskih istina“, uvodi temu utopije i konačno podsjeća na politički aktivizam Caryl Churchill izvan institucije samog kazališta⁹. Ona u njenim ekspresionističkim, odnosno subjektivističkim dramama, kao što su *Mouthful of Birds* (1986) ili *The Skriker* (1994), naravno, registrira sve veći pesimizam, ali smatra da on nikako ne znači odustajanje od socijalističkog koncepta društva. Zapravo ključno pitanje koje, po našem mišljenju, postavlja Adiseshiah u vezi s dramama Caryl Churchill, jest politika utopije, odnosno distopije. Naime, pesimizam koji Caryl Churchill projektira u prikazima političke nekoherentnosti sam po sebi je indicacija njene distance od postmodernizma, koji bi isto stanje pozdravio kao oslobađajući politički napredak, odnosno blagu vijest koja najavljuje skoro dostignutu (desničarsku) utopiju. Naprotiv, vizija koju nudi Caryl Churchill u kasnim dramama prije je distopična, pa kao takva i dalje predstavlja element nade onako kako je definira Ernst Bloch u knjizi *Princip nade*. Adiseshiah citira ovog marksističkog autora da bi objasnila pravi smisao utopizma. Utopija, kaže ona, odnosi se na alternativnu viziju društva. Marksisti su često gledali sa sumnjom na

⁸ U eseju „Not ordinary, not safe“, Churchill ističe kako se teme drama mijenjaju, ne zato što su prikazani problemi riješeni, već zato što postaju prevladani. Na isti način, tvrdi ona, mijenja se i forma drame – da bi precizno oslikali nove probleme promijenjene stvarnosti, potrebne su nove metode prikazivanja: „Kada konvencije tematičnosti i forme nadžive impuls koji ih je kreirao, one postaju neadekvatna sredstva za prikazivanje života.“ Vidi: Elaine Aston, „On Collaboration“, *Cambridge Companion to Caryl Churchill*, str. 151.

⁹ Društvena angažiranost i politički aktivizam Caryl Churchill nije ograničen samo na njene drame, već se javlja kao konstanta i u njenom životu. Osim tradicionalnih načina ispoljavanja nezadovoljstva i političkog agitiranja, kao što su protesti protiv rata u Vijetnamu, kampanje za nuklearno razoružanje, protivljenje apartheidu u Južno-Afričkoj Republici ili marševi za pravo na abortus, Churchill je sudjelovala, podržavala i sponzorirala i manje popularne antiratne aktivnosti, kao što su protesti protiv izraelske okupacije Gaze, a o čemu govori njena drama *Sedmero hebrejske djece* (2009).

⁵ Naslove koji su bili dani samo u originalu prevela je lektorica, op. ur.

⁶ U ovu grupu pisaca Janelle Reinelt ubraja i Howarda Brentona, Edwarda Bonda, Davida Harea, Trevora Griffithsa i Johna McGratha. „Prvom generacijom post-brechtovaca“ Reinelt smatra Johna Osborna, Johna Ardena, Arnolda Weskera te Sheilu Delaney. Vidi: J. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theatre*, str. 1–16.

⁷ J. Reinelt, *After Brecht*, str. 84.

nju, smatrajući je eskapističkom, odnosno bjekstvom od ekonomskih uvjeta i, prema tome, od historijske specifičnosti aktualne situacije. Oni su, sa svoje strane, inzistirali na analizi i kritici tih ekonomskih uvjeta života (klasna podjela, kapitalistički način proizvodnje) smatrajući je neophodnim dijelom svake teorije i prakse društvenog preobražaja. Te dvije polarnosti, međutim, ne bi trebale biti međusobno isključive, kako kaže Adiseshiah, potvrđujući svoje mišljenje navodima Ernesta Blocha i Jennifer Burwell. Ova potonja definira utopijski impuls kao samosvojan i nedostižni ideal *negdje drugdje* gdje su društvene proturječnosti oduvijek razriješene, dok se kritički impuls ograničava na „negativnu hermeneutiku raskrinkavanja društva“¹⁰. Bloch, sa svoje strane, zasniva svoj princip nade na sintezi marksističke ideje materijalno zasnovane kritike i utopijske imaginativne otvorenosti prema alternativnim načinima postojanja. Jedna od ključnih teza, koju ćemo nastojati dokazati i u analizi drame *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu* (*Light Shining in Buckinghamshire*), jest da distopijska projekcija u njenim nebrechtovskim ekspresionističkim dramama predstavlja „negativnu hermeneutiku razotkrivanja“, odnosno takvo razotkrivanje nečovječnosti neoliberalnog kapitalizma koje, bez obzira na odsustvo utopijske projekcije boljeg svijeta, na želje, snove, fantazije koje ostaju neostvarene, ili čak grubo izdane, u sebi sadrži utopijski potencijal.¹¹

* * *

Bavljenje političkim temama u književnosti samo po sebi podrazumijeva osjećaj za historiju i društveno ustrojstvo. Prema riječima marksističkog autora D. Welsha, umjetnost može dati doprinos kritici društvene realnosti samo ukoliko osigura prijeko potreban historijski uvid, odnosno ukoliko posluži kao „ogledalo“ u kojem „ljudi vide svoje mane, svoje iluzije i svoje pogreške, pa čak i svoje barbarstvo“, kako bi se kreirala svijest koja je preduvjet društvene revolucije.¹² U tom smislu, drama Caryl Churchill *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu* najprije predstavlja prodoran uvid u društveno historijske konflikte 17. stoljeća, odnosno svojevrzni umjetnički detektor uzroka koji su doveli do kraha tadašnje socijalne revolucije, ali isto tako i adekvatan uvod u politički/religijski/ideološki okvir izvan kojeg nije moguće pravilno sagledati patrijar-

halnu odnosno kolonijalnu represiju kojima se bave njene sljedeće, poznatije drame kao što su *Cloud Nine* (*Deveti oblak*) i *Top Girls* (*Naj-cure*). Također, treba istaknuti da je ova drama nastala u suradnji s trupom Joint Stock Company, jednom od najprogressivnijih socijalistički orijentiranih kazališnih trupa u to doba u Engleskoj te da rad na drami predstavlja prvi primjer kolektivnog dramskog stvaralaštva u kojem je Caryl Churchill sudjelovala. Odražavajući kolektivni duh njihovih umjetničkih radionica, prema riječima same autorice, ova drama rekonstruira „revolucionarnu milenarističku vjeru“ za vrijeme Engleskog građanskog rata (1649–1660)

kada su se vojnici suprotstavili kralju vjerujući u Kristov dolazak i izvjesno uspostavljanje raja na zemlji. Umjesto toga, uspostavljena je autokratska vladavina parlamenta koja je dovela do masakra nad Ircima i razvoja kapitalizma.¹³

Značaj ove drame, usprkos krah revolucionarnih težnji koje iskazuje, nalazi se upravo u dramatiiranju različitih mogućnosti uglavnom nezabilježenih, ili tek ovlaš spomenutih, u udžbenicima moderne historije. Razotkrivajući kompleksnost historijskog trenutka prikazanog u drami, kada se radikalno restrukturiranje društva činilo više nego izvjesnim, Caryl Churchill zapravo otkriva da historijski proces nije „jednosmjernan“ te da pobjedu Olivera Cromwella, odnosno ukidanje monarhije, ne treba nužno tumačiti kao korak ka „neizostavnom“ uspostavljanju demokracije. Kako prikazuje Churchill u svom komadu, dramatizirajući tok i sudbinu brojnih drugih populističkih pokreta (Levellers, Diggers, Ranters), povijest je tada mogla krenuti radikalno drugačijim tokom koji bi, umjesto današnjeg društveno-ekonomskog sistema zasnovanog na kapitalizmu, možda doveo do uspostavljanja socijalističkog poretka zasnovanog na pravičnosti i jednakosti svih svojih pripadnika. U tom smislu, njen doprinos aktualnoj debati o prirodi ovog historijskog događaja utoliko je značajniji, jer onemogućava liberalnim povjesničarima da umanje doprinos slobodarskih narodnih pokreta u ovoj revoluciji i pripisu je „pukom slučaju“ ili „neslaganju unutar jedne političke frakcije“. Kako primjećuje S. Adiseshiah, Caryl Churchill ovom dramom jača poziciju marksističkih historioografa koji Engleski građanski rat tumače ne kao historijski kuriozitet, već kao revoluciju u kojoj su skršeni monarhistički i feudalni sistemi moći¹⁴, ali pritom je prava onih koji

¹⁰ S. Adiseshiah, *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*, str. 40.

¹¹ Za više detalja o kontekstualizaciji Caryl Churchill u okviru post-Brechtovog teatra, kao i o prisvajanju ove autorice od strane postmodernih kritičara, vidjeti: Svjetlana Ognjenović, „Keril Čerčil u tradiciji postbrechtovskog teatra“, *Nauka i stvarnost*, tom 1, Sarajevo: Filozofski fakultet, 2019.

¹² David Welsh, „To create a genuine artistic 'avant-garde' means confronting critical historical issues“, *World Socialist Website*, 20. siječnja 2016. Dostupno na: <https://www.wsws.org/en/articles/2016/01/20/avan-j20.html>, pristup: 11. listopada 2016.

¹³ Iz predgovora Caryl Churchill u *Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. Autoričin uvod. Methuen, 1996. Osim ako nije drugačije naznačeno, svi prijevodi u tekstu su autoričini.

¹⁴ S. Adiseshiah, „Utopian space in Caryl Churchill's History Plays: Light Shining in Buckinghamshire and Vinegar Tom“, *Utopian Studies* 16.1 (2005), str. 3–26, Society for Utopian Studies, str. 52.

su svojom krvlju izvojevali pobjedu prisvojila nova buržoaska klasa u osponu.

Ono što daje dodatni historijski kredibilitet ovoj drami jest upotreba dokumentarnog materijala kao što su navodi iz političkih pamfleta iz ovog perioda i uključenje konkretnih povijesnih ličnosti, koji u ovom komadu postaju *dramatis personae*: među njima najvažniji su Abiezer Coppe/Cobbe i Laurence Claxton/Clarkson, obojica pripadnici skupine Ranters, čiji su tekstovi sačuvani do danas¹⁵. Naziv Ranters je opći pojam koji se u periodu Engleskog građanskog rata odnosio na propovjednike, mistike i samozvane mesije koji su dijelili isti nekonvencionalni religijski koncept „božanstva unutar čovjeka“ (*Indwelling Spirit*) i zalagali se za potpuno oslobođenje od svih društvenih i moralnih stega. Oni su svojom doktrinom, koja je podrazumijevala otpor prema autoritetu i društvu uopće, izazvali svojevrsnu moralnu paniku među tradicionalnim svećenstvom i predstavnicima feudalne vlastele, te zbog toga bili oštro osuđivani i progonjeni. Značajniji od Rantersa, u smislu da se njihova filozofija nije mogla svesti na puku retoriku o oslobođenju tijela, kao što je bio slučaj s Rantersima, i na taj način politički neutralizirati, bila je grupa tzv. Levellersa. Ova neformalna skupina političkih agitatora zalagala se za reformu ustava koja je podrazumijevala jednakost svih engleskih građana, kako bogatih, tako i siromašnih, odnosno slobodu volje koja im, po rođenju, garantira suštinsko i neotuđivo ljudsko pravo – pravo glasa¹⁶. Još subverzivniji od Levellersa (kao i Rantersa) bili su Diggersi koji su se zalagali za potpuno izjednačavanje svih ljudi i za zajedničko korištenje zemlje. Oni su, kako ćemo kasnije vidjeti, uvidjeli da pravo glasa i jednakost ljudi nisu mogući bez ukidanja privatnog vlasništva, te se zbog svog beskompromisnog stava često nazivaju *Pravim Levellersima*. Američki književni povjesničar i teoretičar Stephen Greenblatt u svome djelu *Kako proklinjati* (*Learning to Curse*, 1990) naziva njihov projekt „milenijumskim“ pozivajući se na navode vođe Diggersa, Gerrarda Winstenleya koji ovu reformu tumači kao proces „izgradnje temelja [jedne buduće] Zemlje koja će postati Zajedničko Blago za Sve, kako Bogate, tako i Siromašne“.¹⁷ Zapravo, sam naziv drame *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu* dio je citata iz istoimenog pamfleta Diggersa kojoj je

autor Winstanley, a čiju doktrinu direktno navodi i Caryl Churchill u uvodu svoje drame: „Vi, svadljivi škrci, vješate čovjeka zbog krađe, a sami ste od svoje braće pokrali svu njihovu zemlju i sve što su imali“¹⁸ – ovim riječima Winstanley jezgrovito iskazuje svoj prezir prema hipokriziji i surovosti zakona koji su u 17. stoljeću štitali vladajuću klasu. Način na koji su ovi pokreti osujećeni, a seljaci koji su ginuli i žrtvovali se u ratu protiv kralja na kraju izdani, također se zasniva na povijesnim događajima i dokumentima. Riječ je o debatama u Putneyju (*Putney debates*), događaju koji se odigrao 1647. godine, kad je Oliver Cromwell, zajedno s drugim predstavnicima Parlamenta, odbio zahtjeve svojih bivših vojnika, koji su mu omogućili pobjedu, za promjenom ustava i pravo glasa. U sažetom obliku, Caryl Churchill donosi transkript ovih historijskih debata i kao glavni uzrok Cromwellove izdaje razotkriva njegovo odbijanje da bogatima, odnosno vlastitoj klasi, ospori prava koja proizilaze iz privatnog vlasništva.

Društvene promjene nakon Engleskog građanskog rata Caryl Churchill promatra iz perspektive najugroženijih, dramaturizirajući najprije društvene uvjete koji su prethodili revoluciji. Ti uvjeti snažno su dočarani već u početnoj sceni sa Župnikom, a potom, u isto tako gestičnoj sceni suđenja prosjakinji Margaret Brotherton. U prvom slučaju Župnik, tradicionalno božji namjesnik na zemlji, odgovoran za duhovni život svoje pastve, otkriva duboki jaz koji dijeli njegovu proklamiranu ulogu od njegove prakse. Seljaku čije dijete umire od gladi i koji je došao kod onog koji bi ga trebao zaštititi, moleći za pomoć, Župnik drži propovijed o nedokučivim božjim planovima, s kojima mu savjetuje da se pomiri. Umjesto da mu ponudi nešto malo od obilja hrane koja je pred njim na stolu i kojim se Župnik sve vrijeme s uživanjem služi, te tako pruži izlaz iz naizgled bezizlazne situacije, on naprotiv Seljaka mirno uvjера u viši smisao njegove tragedije: „Ako Bog ne spasi [dijete], moramo to prihvatiti. Svi moramo patiti u ovom životu“ (193). Da bi bolje progutao ovu svoju „neukusnu misao“¹⁹, kako u svojoj analizi ove drame komentira Elaine Aston, Župnik otpija malo vina. Ova scena, a naročito trenutak u kojem Župnik propovijeda patnju, pružajući konačno Seljaku jednu naranču kao milostinju, predstavlja brechtovski gestus kojim Caryl Churchill „raskrinkava njegovo (ne)razumijevanje naroda koji se bori, ne iz obijesti i pohlepe, kako to Župnik misli, već zbog gladi i potrebe da nahrane svoje porodice i othrane zdravu djecu“.²⁰ Istovremeno, naravno,

¹⁵ Naziv Ranters dolazi od riječi *rant* što znači „dreka“, „bombastičan, visokoparan ili prazan govor“; „povišena retoričnost“ – što je zapravo karakteristika izlaganja njihovog programa usmjerenog na odbacivanje svake dogme i zakona, a prvenstveno na odbacivanje dogme o seksualnoj represiji.

¹⁶ „History of the Levellers“, *Levellers*, 31. svibnja 2016. Dostupno na: <http://www.levellers.org/lev.htm>.

¹⁷ Stephen Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, Routledge: New York i London, 1990, str. 98. Dostupno na: https://books.google.ba/books/about/Learning_to_Curse.html?id=uabdYnC4bP0C&redir_esc=y.

¹⁸ Izvod iz pamfleta *Bit će više svjetla u Buckinghamshireu* (1649), citiranog u uvodu drame *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu*.

¹⁹ E. Aston, *Caryl Churchill*, Plymouth: Northcote House Publishers, 1997, str. 23.

²⁰ Isto, str. 57.

Churchill razotkriva njegovu navodnu brigu kao sebičnost i licemjerje. U drugoj spomenutoj sceni, koja dolazi odmah nakon scene sa Župnikom, autoricu produbljuje naš uvid u ekonomsku sliku 17. stoljeća, prikazujući „sudenje“ Margaret Brotherton, optuženoj za „zločin“ prosjačenja. Bezizlaznost u kojoj se Margaret nalazi pobuđuje suosjećanje (kad prosi, kriva je što prosi; kad skita, kriva je što skita), ali prije svega nudi i kritički uvid koji razotkriva ideologiju povlaštenih društvenih slojeva, koju sagledavamo kao glavni uzrok za Margaretinu nesreću i siromaštvo: upravo su promotori te ideologije, među kojima su i njeni suci, procesom „ograđivanja“ (*enclosure*) oteli zemlju narodu, od njih napravili beskućnike, a onda ih počeli progoniti i kažnjavaju zbog ovog skitanja, „zločina“ koji je povlačio za sobom smrtnu kaznu vješanjem. Ova scena ima povijesni značaj i relevantnost, jer ovdje Churchill uvodi temu kriminalizacije siromašnih koja je, kako u prošlosti tako i danas, jednako aktualna i validna. U članku „Zar je danas zločin biti siromašan?“ Barbara Ehrenreich podsjeća na hordu današnjih beskućnika i siromašnih čiji je zločin upravo njihovo siromaštvo. Ne samo da im se predbacuju biološke potrebe u smislu „spavanja, sjedenja, hodanja“, službene vlasti čak provode hapšenja ljudi čiji je jedini zločin to što su beskućnici. Kakvo je pravo naličje demokracije evidentno je i iz zabrane pružanja pomoći u hrani gladnima širom SAD-a, što je bila humanitarna inicijativa organizacije Food Not Bombs (Hrana umjesto bombi).²¹

Iako oslikava potresno siromaštvo, scena koja slijedi prvenstveno je brechtovska po tome što zapravo apelira na racionalno logično razmišljanje i razumijevanje društveno-povijesnih mehanizama. U ovoj sceni, Margaret i neimenovani čovjek pokušavaju da prikupe ono malo stvari što imaju kod sebe kako bi ih prodali ili zamijenili za malo topline. Kako kaže ovaj Čovjek, „nije bitno ako nemaš što pojesti, sve dok imaš što popiti. Nije bitno ako nemaš što popiti, ako možeš spavati. Ali na ovom vjetru ne može se spavati“ (197). Nažalost, njihova imovina svedena je na jednu praznu bocu, parče tkanine i komad konopca, koje je iza sebe ostavila pokojna Margaretina sestra, tako da je hladna noć vani jedina opcija dostupna ovim gladnim skitnicama. Ono što u ovoj sceni Caryl Churchill predočava publici, osim njihovog siromaštva, jest izdržljivost ovog nesretnog para koji odolijeva gladi, žedi, a konačno i hladnoći. U tom smislu, čini se da je namjera autorice pokazati do koje mjere su siromašni u stanju patiti, odnosno pokazati njihovu gotovo neuništivu sposobnost preživljavanja, čak i u

²¹ Barbara Ehrenreich, „Is It Now a Crime to Be Poor?“, *The New York Times*, 8. kolovoza 2009. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2009/08/09/opinion/09ehreulich.html>, pristup: 18. ožujka 2015.

najgorim životnim uvjetima. Ovakav portret otkriva velik stupanj empatije Churchill sa siromašnima, ali i njeno divljenje koje je samo po sebi pozitivno i utopističko: ako se sposobnost preživljavanja siromašnih uporno povećava i odolijeva svakoj vrsti represije kojoj su podvrgnuti, onda zapravo kraja nema, jer svaki kraj podrazumijeva buđenje nove nade i novi početak.

Ako su siromašni, kako smo vidjeli, negdje na donjem kraju društvene piramide, onda su žene na samom dnu ove unesrećene gomile, kako kaže Geraldine Cousin²². Ovu tezu potvrđuje odnos protestantskog Propovjednika prema siromašnoj Joan Hoskins, koja prisustvuje njegovoj nadahnutoj propovijedi o pobjedi nad kraljem i skorom dolasku Krista u čijem će kraljevstvu, kako izgleda, biti mjesta za sve ljude – ali nažalost ne i za žene. Kada se Hoskins, i sama propovjednica, suprotstavi mizoginim tumačenjima protestantizma (dominantne ideologije kapitalizma) i kalvinističkoj doktrini predodređenja, svećenik je tjera iz crkve citirajući pri tom riječi apostola Pavla: „Ženi ne dopuštam da podučava druge niti da uzurpira autoritet muškarcima, već da bude mirna i pokorna“ (201). Međutim, Joan se ne suprotstavlja Propovjedniku prvenstveno kao žena, već kao član njegovog stada koji se nada humanijem i drugačijem viđenju života poslije smrti u kojem spasenje nije dano samo kralju i plemstvu, već i manje povlaštenim ljudima:

On je protiv kralja, ali zapravo govori isto (...) u njegovom nebeskom kraljevstvu, samo će nekoliko njih biti spašeno, a mi ostali završit ćemo u paklu. Po čemu se onda ovo razlikuje od onoga što imamo sada? Svi ste spašeni. Da, svi ste spašeni i nitko nije proklet. (202)

Napredni pogledi na svijet Joan Hoskins dolaze još više do izražaja kad se suprotstave ideološki nazadnim patrijarhalnim stavovima žena iz ovog perioda, oličenima u supruzi seljaka Claxtona, koja čak nema ni ime (ona je u drami označena samo kao Supruga). Potpuno zbunjena „neuobičajenim“ ponašanjem i načinom života u kojem se „nitko ne brine za nju“, ova Supruga štoviše pokušava vratiti Hoskins na „pravi put“ deklamirajući ženomrzačke dogme na kojima je odrasla:

Žene ne mogu propovijedati. U boli rađamo djecu. Eto to je razlog. I onda nam djeca umiru. Zbog našeg grijeha, Evinog grijeha. Eto zato nas toliko boli. Nismo čiste. Moramo se pokoriti. Muškarcu, kakav god on bio. I kad nas tuče, to je razlog. Krvarimo, grešne smo, tijela su nam gora od muških tijela. Sva tijela su zla, ali naša su najgora. Zato žene ne smiju govoriti. (204)

Kada joj nepokolebana Joan kratko odgovori: „E pa ja mogu“ – Supruga njenu navodnu neosviješte-

²² Churchill: *The Playwright*, Methuen, 1989, str. 25.

nost pripisuje tome što Hoskins zapravo nema djecu: „Zato ti ništa ne znaš. Ne bi nas kažnjavali tek tako, bez razloga (...) i onda [djeca] umiru. Ništa ti ne znaš.“ Naravno, za očekivati je da Joanino samopouzdanje i kritičnost prema tadašnjem društvu zapravo dolaze od njenog sveobuhvatnog razumijevanja tog društva, što ona i potvrđuje svojim odgovorom: „Umiru zbog načina na koji mi živimo. Kao moja braća. Umirali su od gladi više nego od groznice. Zato što je moja majka uporno iskuhavala jedne te iste kosti“ (204–205). Način na koji u ovim primjerima Churchill prepliće i nadopunjuje feminističku kritiku patrijarhalnog društva s marksističkom kritikom materijalnih uvjeta života potvrđuje ranije istaknutu tezu Davida Welsha da je poznavanje historije ključan element svake umjetničke vizije koja pretendira kritički preispitivati društvo.

Po istom obrascu, Caryl Churchill spaja feminističku i socijalističku kritiku i u sceni naslovljenoj „Dvije žene vide sebe u ogledalu“. Prizor dviju siromašnih seljanki, koje po prvi put u životu vide vlastiti odraz u ogledalu (nakon što su u revolucionarnom duhu tadašnjeg historijskog trenutka provalile u kuću veleposjednika, pokušavši vratiti ono što im je on godinama unazad uzimao), ima dvostruki značaj: osim što ukazuje na nevidljivost ženskog tijela („Pogledaj. To si ti. To smo ti i ja“), ovaj prizor također razotkriva monstroznost jaza između onih koji imaju toliko mnogo i onih koji nemaju ništa („Nisam znala što da uzmem, tamo ima toliko mnogo stvari“) ²³. Ova scena može se smatrati metaforom za nove oblike znanja i nove načine viđenja, prethodno prisutne samo u liku odbačene Hoskins, kao i za utopijski prostor u kojem potlačeni konačno preuzimaju kontrolu nad vlastitim životom i od pasivnih promatrača postaju akteri društvene promjene. Kako kaže S. Adishesiah, potencijal onoga što Marx naziva „klasom za sebe“ očigledan je u sljedećim riječima jedne od žena:

Nikada se više neće vratiti [veleposjednik]. Spaljujemo njegove papire (...) To je kao da njega spaljujemo. Nitko nije iznad nas. Čitav niz njegovih slika i njegovog djeda i njegove bake – sve smo ih skinuli sa zida i pobacali na pod. (207)

Otpor ovih žena i njihova novostečena politička svijest inherentna je ovoj novoj „klasi za sebe“ koju

²³ *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu*, str. 207. Podvojenost između životnih okolnosti povlaštenih i potlačenih društvenih grupa, odnosno neprijateljska klima pomoću koje se održava ova neprirodna segregacija, očituje se u Claxtonovoj percepciji života u Engleskoj koji, prema njegovim riječima, odgovara životu u oceanu u kojem samo ribe mogu živjeti, ali ne i ljudi: „Mi kao da živimo u moru. Ne možemo disati. Naš vlastelin je poput ribe. (...) I paroh. I on može disati. Vidim ga kako pliva okolo i maše svojim repom. (...) Upravnik imanja također. I sudac, krvnik, odvjetnik, gradonačelnik. Cijelo plemstvo. Svi plivaju okolo, samo mi ne možemo. Mi se davimo. Ja sam čovjek koji se davi“ (205).

odlikuje revolucionarna aktivnost. U tom smislu, drama Caryl Churchill, prema riječima S. Adishesiah, ženama pripisuje, iako ne jedinstvenu i isključivu, ali ipak ključnu, ulogu u klasnoj borbi koju im osigurava specifičan vid njihove historijske potlačenosti.²⁴

Revolucionarni naboje i vizija budućeg egalitarnog društva, koja se pomalja u prethodnoj sceni, dokumentirana je historijskim navodima, odnosno isječcima iz transkripta već spomenutih debata u Putneyju iz 1647. godine²⁵. Na ovom povijesnom skupu, predstavnici Parlamentaraca na čelu s Oliverom Cromwellom, zajedno s predstavnicima Vojske i Levellersa, razmatrali su zahtjeve o formiranju novog ustava i dodjeljivanju prava glasa po principu „jedan čovjek, jedan glas“. Dokumentirajući ovaj događaj, Caryl Churchill prenosi riječi Thomasa Rainborougha, jednog od glavnih vođa Levellersa i najstrastvenijeg govornika među njima, koji kaže:

Svi stanovnici koji nisu izgubili pravo stečeno rođenjem trebali bi imati jednak glas na izborima. Moje iskreno mišljenje je da i onaj najsiromašniji koji živi u Engleskoj treba da živi isto kao onaj najveći među nama; stoga, gospodine, mislim da je jasno da svaki čovjek koji treba živjeti pod vlašću ove vlade, prvo treba dati vlastiti pristanak za formiranje ove vlade. (212)

S druge strane, najvatreniji pristaša starih zakona, gdje je glas zagarantiran samo onome tko ima „trajni interes“, što je eufemizam za privatni posjed, jest general Henry Ireton, predstavnik Parlamenta i Cromwellov glasnogovornik. On izjednačava univerzalno pravo glasa s anarhijom i urušavanjem vladavine zakona, smatrajući da se pravo po rođenju treba ograničiti na nesmetano korištenje „zraka, prostora i puteva“. Ireton je itekako svjestan da vlasništvo nije Bogom dano, niti stečeno po rođenju, već da su to pravo plemići prigrabili za sebe i učinili ga ekskluzivnim. Stoga, njegovo oštro protivljenje zahtjevima Levellersa svodi se zapravo na jednu jedinu stvar – zaštitu imovine: „Osnovna stvar za koju se ja zalažem jest imovina. Neka nikome ne padne na pamet da krene tim pravcem i oduzme nam našu imovinu“ (213).

Iako se čini da su ova dvojica (Rainborough i Ireton) na potpuno suprotnim stranama, trebamo napomenuti da predstavnik Levellersa uopće ne vidi kako bi to pravo glasa moglo pokrenuti pitanje privatnog vlasništva koje on smatra „Bogom danim“, a

²⁴ S. Adishesiah, nav. djelo, str. 55.

²⁵ Iako Putnijske debate u potpunosti pripadaju davno prošlom historijskom trenutku, čak se i ove debate asociraju na sadašnjost. Kako kaže pisac Donald Campbell, ove debate uveliko podsjećaju na međusobne sukobe unutar Laburističke stranke sedamdesetih, pa tako predstavljaju još jednu u nizu brojnih paralela između prošlosti i perioda u kojem je drama nastala. Vidi: L. Fitzsimmons, *File on Churchill*, Methuen Drama, 1989, str. 29.

za koje se tako svesrdno zalaže Ireton: „Posjedovanje imovine slovo je Božjeg zakona, inače zašto bi Bog dao zapovijed 'Ne ukradi'“ (213). Osim pitanja imovine, jednako sporan stav Jednačari su imali i po pitanju prava glasa: to pravo koje su ljudi navodno trebali imati već po rođenju, nažalost, isključivalo je žene i sluge o čijoj sudbini je i dalje trebao odlučivati gospodar kuće. Konačno, kad je već postalo sasvim izvjesno da su naponi vojske i svih koji su sudjelovali u velikoj borbi protiv monarhije bili uzaludni te da će novi sistem zapravo i dalje zastupati stare interese privilegiranih društvenih slojeva, Rainborough, koji se zalaže za pravo glasa, a istovremeno i za zadržavanje privatnog vlasništva, u posljednjoj fazi razgovora uviđa da su ove dvije stvari nekompatibilne, odnosno da su prava sloboda i privatno vlasništvo međusobno isključivi pojmovi: „Generale, sada vidim da je nemoguće ostvariti slobodu bez oduzimanja prava na privatno vlasništvo. Ako Vi tako kažete, onda mora biti da je tako“ (216). Konačno, privatno vlasništvo zadržava svoj status svetinje čiju ideološku suštinu ne uspijevaju prepoznati, još manje dekonstruirati, čak ni oni poput Rainborougha, koji su se borili za navodnu jednakost i slobodu. Stoga, Rainboroughova pozicija u debati ostaje do kraja nepokoleban bunt protiv nepravde, ali ne i revolucionarna vizija društvene alternative. Njegove posljednje riječi u drami ipak imaju potencijal zbog kojeg ih vrijedi navesti:

Volio bih samo znati zbog čega se onda vojnik borio sve ovo vrijeme (...) Izgleda da se borio kako bi sam sebe porobio, dao moć bogatima, onima s posjedima na kojima će raditi kao njihov vječni rob. Vidimo da ove posjednike ne tjerate u vojsku. A kad oni zarate između sebe, tada ćete bijedne siromahe natjerati da jedni druge ubijaju za račun gospode. (216)

Kako smo ranije spomenuli, mnogo kritičniji i sveobuhvatniji uvid u društveno-ekonomske prilike iz perioda Engleskog građanskog rata imali su Diggersi, odnosno Pravi Levellersi. Reforma društva koju je zagovarala ova radikalna protestantska skupina sažeta je u riječima njihovog osnivača Gerralda Winstanleya, čijim navodom započinje drugi čin:

Neka svima bude stavljeno na znanje da Engleska nije slobodna zemlja sve dok siromašni koji nemaju zemlju ne dobiju slobodan pristup zemlji i dozvolu da kopaju i obrađuju javne površine. Imovina, koju su stekli uz pomoć mača, sada, nakon osvajanja, treba biti „oslobođena“, inače koju korist ima običan narod od pobjede nad kraljem? (...) Prava sloboda je kada čovjek može nahraniti svoje tijelo, a ta hrana dolazi upravo iz zemlje. Čovjeku je bolje da ga nema, ako se ne može prehraniti. Prava sloboda je u istinskom uživanju u zemlji (...) Bez univerzalnog zajedništva nema ni univerzalne slobode. (219)

Aktivno djelovanje Diggersa, u smislu realiziranja njihove radikalne reforme, nadilazi okvire pukog utopijskog sna i postaje ozbiljna prijetnja

kapitalističko-eksploatatorskom ekonomskom uređenju u trenutku kada određeni broj pripadnika ove skupine zaista počne obrađivati zemljište u grofoviji Surrey 1649. godine i na netaknutoj zemlji posadi „pastnjak, mrkvu i grah“. Ovaj proces „oslobađanja zemlje“, kako ga je nazvao Winstanley, kada zemlja konačno prestaje robovati egoističnim kompleksima veleposjednika i ponovo dobiva svoju pravu svrhu – rađati i hraniti – zapravo objedinjuje utopistički i kritički impuls, o kojima je ranije bilo riječi: ishod je privremeno ostvarenje utopije koje, iako kratkog vijeka, upućuje današnjeg gledaoca na promišljanje uzroka neuspjeha ili na neistražene mogućnosti društvenog otpora.

U okviru iste, vrlo kratke scene saznajemo kako je došlo do razbijanja ovog radikalnog pokreta nakon debata u Putneyju i Cromwellove konačne izdaje revolucionarnih ideala. U duhu brechtovskog V-efekta, glumci priopćavaju publici kako su Diggersima na kolektivnom imanju u Sariju vojnici oduzeli motike, počupali povrće i potrgali kukuruz, srušili kuće i preorali zemlju, muškarce pretukli i strpali u zatvor, a žene i stare ostavili „da leže u hladnoj noći nasred pustog polja“ (220). I sljedeće kratke scene, koje dolaze nakon ove uvodne, drammatiziraju osjećanje da revolucija, nažalost, nije donijela očekivani prevrat i barem malo bolji položaj socijalno ugroženim klasama. Među primjerima ukradenih nada i iznevjerenih očekivanja izdvajamo primjer Stara, časnika u vojsci, koji je najprije, prilikom regrutiranja novih vojnika, koristio kršćansku retoriku oslobođenja i stvaranja raja na zemlji, a koji sada, nakon revolucije, objašnjava svom vojniku, dotadašnjem političkom savezniku i prijatelju Briggsu, kako „sloboda govora ne ide ruku pod ruku s disciplinom“ (222); ranija kraljevska tiranija pretvara se u tiraniju časnikâ koji, u interesu vladajuće klase novih bogataša, ubijaju sve one koji se odupiru njihovoj vlasti. Ono što je ranije bila Božja vojska u kojoj su svi vojnici bili „sveci“, jer su se borili za ekonomsku pravdu, postaje instrument nepravde za porobljavanje i tlačenje siromašnih Iraca pod izgovorom da su Iraci katolici i baptisti, pa prema tome, oličenje antikrista. U tom smislu, inzistiranje na daljem ratovanju u Irskoj, čak i nakon uspostavljanja parlamentarne vlasti i ubojstva kralja Charlesa I. (1649), ukazuje se kao obrazac svih narednih ekspanzionističkih pretenzija kolonijalnog Britanskog Carstva, sve do Sjevernoirskih sukoba (*The Troubles*) u drugoj polovini 20. stoljeća. Navodni sukobi između rojalista i nacionalista, odnosno katolika i protestanata, iz perioda sedamdesetih, kada je ova drama napisana, zapravo predstavljaju ono isto zlo proisteklo iz Cromwellove izdaje i uzurpiranja narodne revolucije, koje jedan od glumaca u sceni s nazivom „Rat u Irskoj“ opisuje kao „način da se krvlju vojnika dodatno uvećaju teritoriji moći i tiranije [apsolutnih gospodara Irske i Engleske]“ (224). Ostali primjeri u drugom činu koji

potenciraju neprekinuti kontinuum podjarmljivanja i eksploatacije uključuju i scenu u kojoj Star, nekadašnji časnik i zagovornik svetog rata, postaje vlastelin čiji će zakupci nastaviti plaćati danak, baš kao što su ga plaćali i dotadašnjim gospodarima; također, potresni primjer žene, teškom neimaštinom prinuđene ostaviti svoje dijete na ulici kako bi mu osigurala barem i najmanju priliku da preživi.

Nemogući izbor koji majka iz drame *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu* mora napraviti – ostaviti svoju bebu na ulici u nadi da će je neko naći i prihvatiti; ili ostati uz nju, pa makar i po cijenu sasvim sigurne smrti od gladi – predstavlja onu točku u drami kada je gledalac primoran otrgnuti se isključivo racionalnoj analizi komada i početi da suosjećati. Dijalog koji se kreće u krug, inzistirajući na neprihvatljivosti obiju alternativa, ono je što zahtjeva angažman ne samo uma koji razumije, već izaziva emociju koja graniči s visceralnom. Ovaj bolni efekt naročito izaziva ponavljanje riječi „ako“, „kad bih“, „da je“, tim kondicionalima majka, u očaju, priziva spas koji je u danim okolnostima nemoguć, na koji u tom društvu dijete, od trenutka kada ga je rodila i time lišila prirodne zaštite svoga tijela, nažalost, nema pravo: „kad bih samo pila malo više vode (tada bih imala više mlijeka)“, „a što ako nitko...“, „da je barem samo malo veća“, „da je barem i dalje u meni“ (227).

Ova bolna scena također predstavlja i opomenu suvremenoj publici da živi u svijetu u kojem, prema službenoj statistici Ujedinjenih naroda, svake godine preko deset milijuna djece mlađe od pet godina umire od gladi, a skoro milijardu ljudi svaku večer u krevet liježe gladno²⁶. Otuda se monolog mesara koji u sljedećoj sceni odbija prodati meso bogatašima koji „nijedne večeri ne preskaču svoj obrok“, odnosi, naravno, na vlasteline, časnike i republikance koji su ovoj ženi oduzeli mogućnost prehranjivanja vlastitog djeteta, ali i na gledaoce u teatru koji možda zaboravljaju da se jaz između bogatih i siromašnih ne smanjuje, već naprotiv, sve se više produbljuje, čak i u najprosperitetnijim zemljama kakva je Engleska. „Vi uopće ne izgledate kao netko kome je potrebna večera“, kaže mesar u ovoj sceni, obraćajući se bogatoj mušteriji i nastavlja:

Što će vama večera? Ne, stvarno, recite mi. Da se prežderavate, eto zašto. Da se debljate. I da serete. A te šnicle dodale bi barem malo mesa na dječje kosti. Bile bi životna hrana. (...) Svi vi koji kupujete meso. Dovoljno ste ga jeli. Njihovo meso ste jeli. Jeli ste meso s kostiju onih koji ga ne mogu kupiti. Pokrali ste njihovo meso. Mislite li ga vratiti? Mislite li ikada posegnuti u svoj džep i vratiti im u novcu ono što ste im pojeli? Rekao sam da vratite njihovo meso. Prež-

deravate se mesom njihove djece. Prežderavate se njihovom mrtvom djecom. (228)

Iako se čini da nota očajanja, prisutna u mesarovom monologu, postaje primarno raspoloženje u ostatku drame *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu*, smatramo da utopijski revolucionarni impuls s početka drame ipak nije u potpunosti ugašen ni na njenom kraju. I sam mesar svojim gnjevom i odbijanjem da usluži imućne iskazuje djelotvoran revolt koji nadilazi pasivnost postojanja. Tu je i vizija spasenja za koju se zalažu Rantersi u pretposljednjoj sceni drame. U kojoj mjeri je ona eskapistička, odnosno (ne)dovoljna za suštinsku promjenu društva, kritičko je pitanje koje nam drama postavlja. To pitanje zapravo je dio šire debate kojom se praktično završava drugi čin u strukturalnoj analogiji s debatama iz Putneyja na kraju prvog čina. Akteri revolucije u ovoj najdužoj sceni, koja se odigrava u taverni i u kojoj se pojavljuju svi likovi spomenuti u drami, ne predstavljaju fiksne stavove, već mijenjaju svoju formulaciju u procesu preispitivanja koje bismo mogli opisati kao preispitivanje neostvarenih mogućnosti u prošlosti i revolucionarnih izgleda za budućnost. Tako je jedan vid „ranterovske“ filozofije – oslobađanje tijela i fizičkog iskustva od crkvene dogme – samo po sebi korak ka iscjeljenju duše (i u tom smislu odbacivanje užasne ideje o grešnosti vlastitog tijela omogućuje skitnici Margaret Brotherton da svoju energiju u potpunosti usmjeri k afirmaciji života), ali ipak ne rješava problem siromaštva i smrti od gladi. Također, uzdanje u drugi Kristov dolazak, koji će se ipak desiti u nekoj neodređenoj budućnosti, zvuči kao utjeha za poraz vlastitih napora u borbi za raj na zemlji. Međutim, i ova koncepcija drugog dolaska do kraja scene doživjet će radikalnu reinterpretaciju. Tako Claxtonovo viđenje božanskog kao elementa koji se nalazi *unutar*, a ne *izvan* čovjeka, ulijeva nadu da je moguće izgraditi drugačiju budućnost, oslobođenu od intervencije vanjskog Boga: „Bog je u nama... Bog je u ovoj jabuci. On nije nigdje drugo nego u onome što nas okružuje. Eto gdje se nalazi Bog“ (232). Claxtonova poruka radikalna je poput Blakeove. Istina, ove ljude izdali su i parlament i vojska i njihovi vjerski poglavari, ali u tom tragičnom iskustvu leži njihova nova snaga – da sljedeći put svoju sudbinu ne ispuštaju iz vlastitih ruku. To je razlog zašto propovjednica Hoskins nije tužna, jer kako kaže:

sada je neko čudno vrijeme između Antikristovog odlaska i Kristovog dolaska, pa ne treba nikoga čuditi što su stvari ovakve kakve jesu. Nikada prije nije bilo ovako, niti će ikada više biti. Pa zašto je onda bitno ako nemamo posla ni hrane ili ako ne možemo dobiti parlament kakav nam odgovara? To je samo do sljedeće godine. (233)

Zapravo, do ove promjene u interpretaciji drugog dolaska Krista umnogome dolazi zahvaljujući naizgled očajničkim, a zapravo vrlo trezvenim

²⁶ „Hunger: Overview/Child Hunger“. *Resources for Speakers on Global Issues*. Dostupno na: <http://www.un.org/en/globalissues/briefingpapers/food/vitalstats.shtml>, pristup: 9. svibnja 2016.

primjedbama bivšeg vojnika Briggsa, koji po našem mišljenju zapravo predstavlja onaj kritički impuls bez kojeg bi utopija ostala na razini eskapizma. Njegovo pesimističko predviđanje jest da će stvari ostati iste i za stotinu godina:

Engleska će i dalje biti ovdje i za stotinu godina. A ljudi će i dalje raditi tako naporno i neće moći razumjeti kako to oni i dalje nisu u stanju preuzeti kontrolu nad vlastitim životima, poput nas, sve dok nismo dobili ovu priliku koju sada gubimo sjedeći, svake minute. To ni Isus Krist neće promijeniti. (233)

Naizgled beznadno, Briggsovo predviđanje može se shvatiti kao izazov svim prisutnima, kao i onima koji dolaze nakon njega, da pokažu koliko je on zaista bio (ili, pak, nije bio) u pravu.²⁷

U kratkom epilogu pod nazivom „Poslije“ koji Caryl Churchill dodaje nakon ovog dramskog vrhunca, Briggs, kako ćemo uskoro vidjeti, također ima ključnu ulogu. U ovoj vinjeti autorica otkriva da je i s Cromwellovim eksperimentom svršeno te da se ponovnim uspostavljanjem monarhije sve vraća na prvobitni režim nepravde. Vrlo je moguće, kao što navodi S. Adiseshiah, da je Churchill bila pod snažnim utiskom vremena u kojem je stvarala, a koji u potpunosti odgovara historijskom trenutku iz drame kada se sve činilo mogućim, ali samo na kratko. I sama Caryl Churchill primjećuje kako su po svojoj kvaliteti bliska ova dva historijska trenutka:

revolucionarne nade kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih bile su nam tako blizu da smo ih mogli dijeliti, ali nam je također bio blizak i osjećaj razočaranja uslijed restoracije i nestajanja ideje o revoluciji koja se nije dogodila.²⁸

Ambivalentan stav prema iznevjerenoj revoluciji i mogućnostima obnavljanja revolucionarnog impulsa može poslužiti kao objašnjenje neizvjesnog kraja drame, kao i kontradiktornih tumačenja ovog kraja. Tako, na primjer, Adiseshiah najprije zaključuje da je utopijski prostor na kraju drame posve zatvoren („utopijski impuls je nestao, a prethodno obnavljanje jezika moći posve je neutralizirano političkim porazom i cenzurom“²⁹) da bi odmah potom dala drugačiji sud o završetku drame:

²⁷ Povjesničar i marksist Christopher Hill, koga u svom radu „On the challenge of revolution“ citira Mary Lackhurst, daje pronicljiv opis svijeta koji je mogao nastati da su političke pretenzije, na primjer Rantera, zaiste prevagnule: „Možemo pretpostaviti kakva je ova kontra-kultura mogla biti. Odbacivanje privatne imovine radi komunizma, religije radi racionalističkog i materijalističkog panteizma, mehaničke filozofije radi dijalektičke nauke, asketizma radi hrabrog uživanja u tjelesnim užicima, moglo je dovesti do jedinstva i ujedinjenja zajednica, svake zasnovane na apsolutnom poštovanju pojedinca. Njegov ideal mogao je biti samodovoljnost, a ne svjetsko tržište ili dominacija nad svijetom.“ Citirano u: *Cambridge Companion to Caryl Churchill*, str. 62.

²⁸ S. Adiseshiah, nav. djelo, str. 53.

²⁹ Isto, str. 56.

Iako [Caryl Churchill] dramatičira politički poraz [Levellersa, Diggersa, Ranterasa], utopijske težnje ka kolektivnoj revoluciji i slobodom pojedinca su, kroz spoj različitih utopijskih i kritičkih praksi, ipak predstavljene kao pozitivne. Churchill provodi u djelo ono o čemu je pisao Ernst Bloch u *Principu nade*, tako što u svojoj drami rastvara prošlost kako bi doprinijela rekonstruiranju zaboravljene povijesti, odnosno kako bi intervenirala u sadašnjosti nadajući se promjeni budućnosti.³⁰

Smatramo opravdanim ovakvo mišljenje S. Adiseshiah o sjedinjenju ovih dvaju impulsa u komadu *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu*, ali za razliku od nje, smatramo da utopistički prostor nipošto nije zatvoren niti je revolucionarna nada ugašena, čak ni na samom kraju drame. Upotreba brechtovskih kazališnih paradigmi – epizodičnost, historizacija, upotreba songova i neobična podjela uloga (samo šest glumaca igra svih dvadeset-pet dramskih rola) – samo je jedan od načina na koji Caryl Churchill otvara utopijski prostor u ovom komadu. Sve navedene tehnike doprinose efektu oneobičavanja, čiji je cilj prikazati povijest u njenom nastajanju, razotkriti uzroke i konačno dovesti gledaoca do zaključka da su se stvari mogle i drugačije desiti. U tom smislu, brechtovska dramatičizacija predstavlja otpor ideološkom kazivanju i tumačenju povijesti upravo u onom trenutku kada publika u kazališnom komadu uoči kontradikcije prošlosti, ali i njihove veze sa sadašnjim trenutkom. Otuda, kako navodi Elaine Aston, nije bitno *samo* uočiti „praznine“ u povijesti 17. stoljeća i prikazati manjkavost službene povijesti koja se predaje po školama, već uočiti ove praznine „unutar sadašnjeg trenutka“ kako bi se, umjesto dane ideološki uvjetovane povijesti, apostrofirala alternativna (socijalistička) „povijest u nastajanju“ (*history-in-the-making*).³¹ Čak i ciklična struktura drame, pa i samog povijesnog trenutka (monarhija – revolucija – monarhija) može se paradoksalno shvatiti kao obnavljanje dijalektičkih tenzija, odnosno buđenje nove revolucionarne nade. Ta latentna nada uočljiva je i iza navodne pomirenosti likova: zbuđenost Hoskins kritičke je prirode i traži odgovor; Cobbe je promijenio ime, a s imenom i svoj život; skitnica Margaret Brotherton, istina, krade i dalje kako bi preživjela, ali to sada čini bez griže savjesti zbog smrtnog grijeha i isto tako uspješno odolijeva uhićenjima; Claxton nalazi utočišta u svojevrsnoj utopiji na Barbadosu, pažljivo osluškujući vijesti iz Engleske.

Briggs, međutim, predstavlja i dalje najveći revolucionarni potencijal. Dosljedan svom osnovnom uvjerenju da je privatno vlasništvo izvor nepravde, on ne pristaje, moglo bi se čak reći da je psihološki nesposoban, postati dio sistema uteme-

³⁰ Isto, str. 57.

³¹ Elaine Aston, nav. djelo, str. 55.

ljenog na nejednakosti i hijerarhiji. Također dosljedan svojoj vrsti utopijskih metoda, on odlučuje da mora učiniti nešto praktično. Nakon što je napustio posao šegrta u radnji (gdje je odbijao prijaviti lopove i sam poklanjao robu siromašnima), on odlučuje spustiti cijenu žita da bi ga bilo dovoljno za sve, a onda se i sam postupno odriče svih, za njega, suvišnih stvari, pa konačno i uobičajene hrane, kako bi uspostavio balans između onih koji imaju previše i onih koji imaju premalo. Briggs objašnjava:

Prvo sam se odrekao mesa, a onda sira i jaja. Živio sam na nekoliko žlica kaše i povrća, a onda sam se odrekao i kaše i povrća. Tako mi je i bilo lakše jer sam živio vani. Jeo sam ono što bi mi se našlo na putu, ali ne šumsko voće i orašaste plodove jer toliko ljudi njih traži, a meni je dobro i s ponekim listom hibiskusa i maslačka. Ali trava. Bilo je tako teško naviknuti tijelo na travu. Stalno sam povraćao. Tijelo je jednostavno odbijalo travu. Ali bio sam uporan. I sada ide. (240)

Prizor čovjeka koji jede travu ima isti šokantni učinak kao i prizor samozapaljenja kada su se, u jednako ekstremnom obliku, budistički monah i jedan engleski kveker spalili u znak solidarnosti sa sprženom vijetnamskom djecom. Njihov čin samoodricanja može izgledati neprirodno samo u kulturi čija dominantna koncepcija identiteta počiva na poricanju Drugog. Briggsov čin, međutim, prirodan je na nekoliko načina: osim što svjedoči o izuzetnoj snazi volje, činjenica da je uspio svoje tijelo naviknuti na travu govori o ljudskoj moći preživljavanja, o otpornosti kojom ga je priroda opremila kako bi se uspješno odupro svemoći kulture. Kao Coetzeejevog junaka Michaela K, čije je tijelo odbijalo prihvatiti hranu logora i žudjelo za hranom slobode, tako pobuna tijela i Briggsa čini umjetnikom i „herojem otpora“. Tradiciju kojoj Briggs pripada i u okviru koje je njegov čin potpuno prirodan ne čine, naravno, samo fiktivni junaci. Pored već spomenutih povijesnih slučajeva protestnog samozrtvovanja, Briggsa možemo zamisliti među onim poznatijim „umjetnicima u samoodricanju“: od Gandhija koji je gladovao, preko Tolstoja koji je, prvo, zajedno sa svojim mužicima orao, a potom ih oslobodio i svu svoju imovinu poklonio siromašnima, pa do Franje Asiškog koji je pred prizorom neimaštine odlučio odreći se svega što je imao na sebi i svega što mu je Bog, po tadašnjim pravilima nasljeđivanja, davao da bi na vlastitom primjeru pokazao kako se to ideal ljubavi pretvara u praksu. Urugvajski pisac, nedavno preminuli Eduardo Galeano, također spada ovdje. Jedna od pretpostavki ove teze zapravo je njegova misao, iskazana u odjeljku „Traditions of the future“ iz knjige *The Book of Embraces (Knjiga zagrljaja)*, da je budućnost ono čega se možemo sjetiti – Briggs, koji se vraća prvobitnoj pravdi i jednostavnosti, kao i drama *Svjetlo svijetli u Buckinghamshireu* u cjelini, ako se pravilno pročita, rječito govore u prilog toj tezi.³²

LITERATURA

„History of the Levellers“. *Levellers*. Dostupno na: <http://www.levellers.org/lev.htm>, pristup: 31. svibnja 2016.

„Hunger: Overview/Child Hunger“. *Resources for Speakers on Global Issues*. Dostupno na: <http://www.un.org/en/globalissues/briefingpapers/food/vitalstats.shtml>, pristup: 9. svibnja 2016.

Adishesiah, Siân. 2005. „Utopian space in Caryl Churchill’s History Plays: *Light Shining in Buckinghamshire* and *Vinegar Tom*“. *Utopian Studies* 16/1, str. 3–26.

Adishesiah, Siân. 1997. *Churchill’s Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Aston, Elaine. 1997. *Caryl Churchill*. Plymouth: Northcote House Publishers.

Aston, Elaine i Elin Diamond (ur.). 2009. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press.

Churchill, Caryl. 1996. *Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. Methuen.

Cousin, G. 1989. *Churchill: The Playwright*. Methuen.
Ehrenreich, Barbara. „Is It Now a Crime to Be Poor?“. *The New York Times*, 8. kolovoza 2009. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2009/08/09/opinion/09ehrenreich.html>, pristup: 18. ožujka 2015.

Fitzsimmons, L. 1989. *File on Churchill*, Methuen Drama.

Galeano, Eduardo. 1989. *The Book of Embraces*. New York, London: W.W. Norton & Company.

Greenblatt, Stephen. 1990. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. New York, London: Routledge. Dostupno na: https://books.google.ba/books/about/Learning_to_Curse.html, pristup: 18. ožujka 2015.

Kuci, Dž. M. 2005. *Život i vremena Majkla K*. Beograd: Paidea.

Luckhurst, Mary. 2009. „On the Challenge of Revolution“. U: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press.

Nathan, John. 2009. „Review: Seven Jewish Children“. *The Jewish Chronicle*, 12. veljače. Dostupno na: <https://www.thejc.com/news/all/review-seven-jewish-children-1.7642>, pristup: 21. travnja 2023.

Ognjenović, Svjetlana. 2017. „Pristajanje i prestup: dvije vrste političnosti“. *Lipar: časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*. Godina XVIII, broj 63. Priredila Biljana Vlašković- Ilić. Univerzitet u Kragujevcu, str. 420–432.

Ognjenović, Svjetlana. 2019. „Keril Čerčil u tradiciji postbrehtovskog teatra“. *Nauka i stvarnost*. Tom 1. Sarajevo: Filozofski fakultet.

Reinelt, Janelle. 1994. *After Brecht: British Epic Theatre*. University of Michigan Press.

Schauspiel Stuttgart (Stuttgart Theatre Company). 2022. „The 2022 European drama award will not be conferred“, 1. studenog. Dostupno na: https://www.schauspiel-stuttgart.de/download/38097/schauspiel_stuttgart_european_drama_award_caryl_churchill_01_nov_22_pm_en.pdf, pristup: 21. travnja 2023.

³² Eduardo Galeano, *The Book of Embraces*, W.W. Norton & Company, New York, London, 1989, str. 135.

Sellars, Peter. 1999. *Cultural Activism in the New Century*. Predavanje 19. kolovoza. ABC TV.

Welsh, David. 2016. „To create a genuine artistic ‘avant-garde’ means confronting critical historical issues“. *World Socialist Website*, 20. siječnja. Dostupno na: <https://www.wsws.org/en/articles/2016/01/20/avan-j20.html>, pristup: 11. listopada 2016.

Wallace, Naomi. 2013. „On Writing as Transgression“. *American Theatre*, str. 281–286.

SUMMARY

UTOPIAN REVOLUTIONARY IMPULSES IN CARYL CHURCHILL'S PLAY *LIGHT SHINING IN BUCKINGHAMSHIRE* (1976)

In her play *Light Shining in Buckinghamshire* Caryl Churchill dramatizes the development and fate of many populist movements from the 17th century (from Cromwell's protectorate to Levellers, Diggers, Ranters) in order to argue that history could have taken a radically different direction, the one that

would have possibly lead to the establishment of the socialist and communal system based on equality and justice, and not the present one based on capitalism. This makes her contribution to the current debate about the nature of this historical event even more significant because it prevents liberal historians from diminishing the contribution made by free populist movements to this revolution by explaining it away as a “mere accident” or a “disagreement within a political fraction”. The purpose of this paper is to offer a detailed analysis of this complex and important play in order to present history in the making, reveal the causes of some events, and lead the readers to the understanding that things might have ended differently. Utopian space in this play can be interpreted as a kind of resistance to the ideological narrative, especially noticeable at the moment when audience becomes aware of the contradictions in the past and the links between the past and the present.

Key words: history, revolution, the Levellers, the Diggers, the Ranters, utopia, hope