

Невена Р. Миловановић
<https://orcid.org/0009-0003-2274-9127>

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

УДК 821.111-2.09 Кејн С.
DOI 10.46793/Uzdanica23.1.291M

Оригинални научни рад
Примљен: 2. фебруар 2026.
Прихваћен: 28. април 2026.

ДРАМАТУРГИЈА ОТУЂЕЊА, ПАНОПТИЦИЗАМ И БИОПОЛИТИКА У ДРАМИ *РАЗНЕСЕНИ* САРЕ КЕЈН

Апстракт: Циљ овог истраживања јесте да се у драми *Разнесени* Саре Кејн, полазећи од Брехтовог појма драматургије отуђења и Фукоових појмова паноптицизма и биополитике, испитају механизми моћи, насиља и контроле који обликују језик, тело и односе међу ликовима. Аналитичко-синтетичком методом показује се да се у драми *Разнесени* отуђење не успоставља само кроз нарушавање позоришне илузије, већ и кроз језик и тело као кључне носиоце понижавања, дисциплиновања и распада субјективитета. Језик се обликује као подручје класификације, сексуалног означавања, понижавања и нормализације, док тело постаје место на којем се најјасније уписују сексуално насиље, телесно разарање, биополитичка контрола и губитак идентитета. Тако се макрониво ратног и политичког насиља прелама на микронивоу интимних односа, беспомоћности и насиља над телом. Паноптички механизми у драми *Разнесени* делују кроз надзор, самоконтролу и интернализацију дисциплине, а биополитичка перспектива показује да су тело и сексуалност приказани као подручја политичког управљања, регулације и принуде. Рад закључује да се у драми *Разнесени* приватно, политичко и ратно насиље не појављују као одвојене сфере, већ као међусобно повезани облици истог поретка моћи, док могућност односа са другим остаје сведена на минимум.

Кључне речи: Кејн, *Разнесени*, отуђење, паноптицизам, биополитика, дискурс, тело, насиље, дисциплина, сексуалност.

УВОД

Драма *Разнесени* Саре Кејн најчешће се тумачи у контексту поетике *in-her-face* театра, у оквиру које шок, сценско насиље и вулгаран језик производе снажан ефекат узнемирености и подстичу психолошко и етичко преиспитивање. Како истиче Алекс Сирз, реч је о театру сензације који нарушава уобичајене облике рецепције, разбија табуе и публику суочава са оним што је непријатно, потиснуто и друштвено непожељно (Сирз 2001: 4). Новија ис-

траживања указују и на значај питања мучења, бола, сексуалности и нестабилности субјективитета у драми *Разнесени* (Коланђело 2022; Хамапра 2024).

Међутим, драма *Разнесени* се не исцрпљује у поетици шока. Насиље у овој драми није само средство провокације, већ и начин да се разоткрију односи моћи који продиру у језик, тело и интимне односе међу ликовима. Радња драме започиње у хотелској соби у Лидсу, где однос између Ијана и Кејт већ у првим сценама открива психичко, сексуално и физичко насиље, док упад војника у даљем току радње показује да граница између приватног и политичког насиља није стабилна, већ се непрестано урушава.

Полазећи од Брехтовог појма драматургије отуђења и Фукоових појмова паноптицизма и биополитике, у раду се испитује на који начин драма *Разнесени* обликује језик као средство понижавања, контроле и класификације, а тело као место на коме се највидљивије уписују насиље, дисциплина и распад субјективитета. Посебна пажња биће посвећена начинима на које се у драми преплићу приватно, политичко и ратно насиље, као и томе како се кроз те спојеве успостављају поступци отуђења.

ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

Брехтова драматургија отуђења, заснована на поступку *Verfremdungseffekt*, развијена у оквиру епског театра, полази од настојања да се код публике ослаби непосредна идентификација са ликовима и подстакне критичко сагледавање друштвених и идеолошких услова који обликују њихово понашање (Холтхузен 1981: 450–470). Ефекат отуђења постиже се поступцима који нарушавају утисак природности и самоподразумљивости приказаног света, чиме се оно што делује познато и уобичајено показује као историјски и друштвено условљено. У том смислу, Брехтов појам отуђења важан је за тумачење драмских поступака који уместо саосећајне уживљености производе дистанцу, прекид и критичко преиспитивање.

Брехтов појам отуђења омогућава сагледавање поступака сценског дистанцирања, док Фукоови појмови пружају оквир за разумевање начина на које се у драми обликују надзор, дисциплина и контрола тела. Фукоово тумачење модерних механизма моћи, нарочито у делу *Надзирајћи и кажњавајћи*, показује да се кажњавање у модерном друштву више не заснива превасходно на јавној репресији над телом, већ на дисциплиновању, надзору и обликовању понашања субјекта. У том контексту, паноптицизам означава модел моћи који делује кроз сталну могућност надзора, производећи послушност, самоконтролу и интернализацију нормe (Фуко 1997: 173–186). Паноптички механизам не остаје ограничен на затворски систем, већ се шири на различите институције и облике друштвеног живота, у којима појединац постаје предмет посматрања, класификовања и дисциплиновања.

Појам биополитике Фуко развија у делу *Воља за знањем*, где показује да модерна моћ не делује само кроз забрану и казну, већ и кроз управљање животом, телом, сексуалношћу и популацијом. Биополитика обухвата скуп пракси и дискурса којима живот постаје предмет политичке регулације, при чему се посебно место придаје сексуалности као подручју у којем се укрштају знање, норма и моћ (Фуко 2018: 139–145). Тако се тело више не појављује само као објект насиља, већ и као место дисциплиновања, контроле и политичког управљања.

Полазећи од ових теоријских упоришта, драма *Разнесени* може се читати као текст у коме се међусобно преплићу поступци отуђења, насиље над телом, језик као средство контроле, као и продор механизма моћи у интимну сферу. Брехтов појам отуђења омогућава сагледавање драматуршких поступака дистанцирања, док Фукоови појмови паноптицизма и биополитике омогућавају да се насиље, сексуалност и дисциплиновање субјекта доведу у везу са ширим друштвеним и политичким механизмима моћи.

ДРАМАТУРГИЈА ОТУЂЕЊА У ДРАМИ *РАЗНЕСЕНИ*

Брехтов принцип отуђења у драми *Разнесени* функционише на језичком, телесном, сценском и емоционалном плану и представља важан поступак субверзије реалистичког театра Саре Кејн. Ефекат дистанцирања не постиже се хладноћом или одсуством емоције, већ систематским нарушавањем позоришне илузије. Како истиче Ханс Егон Холтхузен, отуђење није средство естетског удаљавања, већ начин да се стварност прикаже као историјски и друштвено конструисана, а не као природно стање (Холтхузен 1981: 454–455).

У складу с тим, Сара Кејн у тексту постепено разара привид позоришне стабилности и интимни простор хотелске собе претвара у место продора насиља и ратног разарања. Уводне сцене имају изразито пинтеровску атмосферу, јер показују како опасност која долази споља додатно појачава сукобе међу ликовима унутар затвореног простора. Истовремено, кроз употребу реквизита и кроз однос ликова према окружењу успоставља се привидно једноставан реализам, у којем сценски предмети добијају важну драматуршку функцију и постају симболичке тачке заплета (Стејтс 1985: 67).

На почетку драме, луксузни амбијент хотелске собе, украшен шампањцем и цвећем, гради привид интиме, приватности и хедонизма. Међутим, тај привид бива нарушен већ у првим дијалозима: између очекиваног еротског и романтичног тона и Ијанових агресивних, расистичких изјава настаје јасан раскорак. Тако се већ на почетку показује сукоб између интимног простора и насиља које га прожима. Хотелска соба тако не функционише само као место приватности, већ и као привидно заштићен простор у којем се од

самог почетка откривају односи моћи, агресије и доминације. Кејт весело скаче по соби и мирише цвеће, а затим се суочава са Ијаном који изговара расистичке увреде и показује револвер, чиме руши илузију о сигурности и блискости. Његов говор, обојен вулгарним и сленг изразима, показује да се насиље не испољава само у поступцима, већ и у самом језику: „Ијан: Мрзим овај град. Смрди. Гарави су га преузели [...] Волиш чамуге и гараве?” (Кејн 2008: 9). Тај говор није тек израз личне грубости, већ и средство расног означавања и искључивања, јер други бива сведен на погрдну, колективну и обезличавајућу одредницу.

Као што Холтхузен, тумачећи Брехта, истиче, отуђење настаје управо онда када „непрекидним дијалектичким деловањем, држи отвореном чулну пуноћу стварнога” (Холтхузен 1981: 455). У драми *Разнесени* то се испољава кроз сукоб између привида интиме и продора насиља, између затвореног приватног простора и ратне стварности, као и кроз нарушавање стабилне идентификације са ликовима. Отуђење се у овој драми не остварује само кроз преображај сценског простора, већ и кроз језик и тело. Говор прелази у увреду, претњу и понижење, док је тело изложено сексуалном насиљу, телесном сакаћењу и постепеном губитку интегритета. На тај начин, у драми се обликује позоришни свет у којем се привид свакодневнице поступно распада, а интимни простор открива као место моћи, контроле и дехуманизације.

ЈЕЗИК КАО СРЕДСТВО НАСИЉА И КОНТРОЛЕ

За разумевање језика у драми *Разнесени* важно је Фукоово схватање дискурса као подручја које је увек већ контролисано, селектовано, организовано и распоређено у складу са односима моћи: „У сваком се друштву продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује, и то извесним поступцима чија је улога да укроте моћ и опасност дискурса, да овладају његовим непредвидљивим догађајима, да избегну његову тешку и опасну материјалност” (Фуко 2007: 8). У том смислу, говор у овој драми не појављује се као неутрално средство размене, већ као место понижавања, класификовања и успостављања надмоћи.

Језик у драми прати преображај сценског простора и, у пинтеровској традицији прекида и ћутања, постаје важно средство разобличавања образаца доминације. Празнине у говору, сленг и вулгарност откривају личне и друштвене механизме насиља. Како истиче Сирз, псовка у позоришту не служи ублажавању значења, већ сабија различите облике мржње и делује као вербални чин агресије, утолико снажнији што се изговара отворено пред пу-

бликом (Сирз 2001: 8).¹ У том оквиру, Ијан говор користи као оружје: вређа Кејт, исмева њен изглед и њену сексуалност своди на предмет испитивања и етикетирања. Када јој каже: „Жао ми је твоје мајке. Двоје таквих” (Кејн 2008: 9), говор постаје јасан облик психолошке доминације и понижавања.

Истовремено, Ијанов језик није усмерен само ка другом, већ и ка самом себи. У тренуцима самоомразе он говори да „смрди”, чиме се насиље премешта са међуљудског на унутрашњи план. Тако се језик у овом тексту показује као поље сукоба, самодеструкције и контроле: он не само да разара другог, већ открива и распад самог субјекта који покушава да успостави надмоћ.

У овој драми Сара Кејн најекстремније призоре обликује редукованим и хладним језиком који, лишен патетике и емотивне припреме, појачава доживљај ужаса. Уздржан израз, кратке реченице и фрагментарна структура чине да језик и сам постане средство дехуманизације. Тако, када војник каже: „Пуцао сам у уста њеном оцу. Браћа су викала. Обесио их за таваницу за јаја” (Кејн 2008: 43), или када се описује како „Ставља уста преко једног Ијановог ока, сиса га, одгризе и поједе. Уради исто и са другим оком” (Кејн 2008: 49), драмски ефекат не произлази из опширног описа, већ из краткоће и језичке хладноће исказа. Реченице су кратке и синтаксички једноставне, али управо због те редукције делују дубоко узнемирујуће, јер изостаје свако емоционално посредовање које би ублажило њихов садржај. Најизразитији пример таквог поступка јавља се у реченици: „Поједе бебу” (Кејн 2008: 58). У њој је ужас сведен на две речи, без припреме, објашњења и реторичког појачања. На тај начин, у драми *Разнесени* ћутање, фрагмент и језичка сажетост не ублажавају насиље, већ појачавају његово дејство и показују да се ужас у овом тексту не приповеда, већ непосредно износи.

Ијанов говор делује као средство психолошке и вербалне манипулације над Кејт, провоцирајући је питањима о сексуалном идентитету и вређајући је. Када јој каже: „Изгледаш као лезбос” (Кејн 2008: 11) и „Права си ћурка. Нећеш никада добити посао” (Кејн 2008: 12), његов говор постаје инструмент етикетирања, понижавања и успостављања надмоћи. На тај начин, језик не служи само вређању другог, већ и репродуковању ширих механизма симболичког насиља, у којима тело другог постаје предмет процене и дисквалификације. У том смислу, Хамамра указује на то да драма *Разнесени* подрива стабилне и хетеронормативне представе сексуалности, јер се позиције ликова током радње померају и преобликују, а та нестабилност испољава се и у језику којим се они међусобно означавају и понижавају (Хамамра 2024: 307). Ијанов говор тако открива структуру дискриминације у којој се

¹ Парафразирано према: Sierz 2001: 8. У оригиналу: “Because they refer to sex, but are violent in intent, those words pack a double punch. Unlike euphemism, which is a way of defusing difficult subjects, of circling around a meaning, the swearword aims to compact more than one hatred, becoming a verbal act of aggression, a slap in the mouth. In theatre, ‘bad language’ seems even stronger because it is used openly.” Превод ауторке.

вербално и физичко насиље јављају у истом поретку доминације. Кејтин хистерични смех при призору његовог нагог тела представља краткотрајан гест отпора, али се та реакција убрзо преображава у повлачење и онесвешћивање као крајњи облик самозаштите од насиља.

Ијан се јавља на телефон и записује вести које му се диктирају. Призори ужаса, сведени на испрекидане записе, спремни су за објављивање без трага емпатије, коментара или саосећања са жртвама. Његова равнодушност огледа се у чистој техници бележења, као да је реч о безличној информацији лишеној етичког садржаја. У том смислу, може се говорити и о претварању људске патње у медијски материјал чија се вредност одређује могућношћу пласирања и потрошње (Адорно, Хоркхајмер 1989: 166). То потврђује и Ијанов коментар: „Опет она, отишао сам да је видим. Ливерпулска девојчура, раширила ноге. Ма, не. Заборави. Сузе и лажи, није вредно помена. Не” (Кејн 2008: 16), у коме се укрштају мизогинија, безосећајност и логика медијске селекције.

Кејт одбија сексуални однос са Ијаном, након чега следе његове провокације да би она желела „парче црначког меса”, као и хомофобични коментари: „Да ли си се икада поту*ала са женом? [...] Имаш тих склоности. [...] Ти мислиш да сам пешко?” (Кејн 2008: 22). Стално присутан дискурс о сексуалности привидно је разоткрива, а заправо је подвргава класификацији, етикетирању и контроли. Такав говор може се сагледати и у светлу Фукоовог појма биополитике, јер сексуалност ту није само приватна сфера, већ и подручје надзора, дисциплиновања и регулисања живота:

Секс даје повода бескрајно ситничавим надгледањима, перманентним надзорима, до танчина срачунатим просторним размештајима, бесконачним лекарским и психолошким испитивањима, једној правој-правцатој микро-моћи над телом [...]. Преко секса се у исти мах прилази и животу тела и животу врсте. Њиме се служе и као матрицом дисциплиновања, и као принципом регулисања (Фуко 2018: 141).

У том смислу, Ијанов говор не функционише само као увреда, већ и као облик симболичког насиља којим се други означава, своди на сексуалну или расну одредницу и уводи у хијерархију доминације.

Ијанов говор, међутим, не зауставља се на понижавању Кејт, већ се шири у општији регистар расистичког и хомофобичног искључивања. Његов језик је вулгаран, сексуализован и омаловажавајући, а истовремено открива потребу за дисквалификацијом и поништавањем другог. То се јасно види у исказима у којима изражава жељу за уништењем црнаца, хомосексуалаца и фудбалских фанова (Кејн 2008: 22). Такви искази не делују само као индивидуални испади, већ и као језички облик класификације, маргинализације и хијерархизације. У том светлу, значајан је и Фукоов увид да се модерни

расизам не исцрпљује у предрасуди, већ се повезује са ширим настојањем да се уреди и контролише тело, понашање и свакодневни живот:

Око тога се образује расизам (расизам у модерном, сведржавном, биолошки усмереном виду): читава политика насељености, породице, брака, васпитања, друштвене хијерархизације, својине, дугачак низ непрестаних захвата у тело, понашање, здравље, свакодневни живот, тада су попримили боју и оправдање као митска брига за заштиту чистоте крви и за постизање тријумфа расе (Фуко 2018: 144).

Тако Ијанов говор постаје средство означавања, понижавања и искључивања, па се језик још једном показује као подручје моћи, класификације и контроле.

Разговор војника и Ијана открива још један важан аспект језика у драми *Разнесени*: испитивање, признање и сексуално означавање. Када војник пита: „Никада ниси ту*ао човека пре него што га убијеш?” (Кејн 2008: 46), а Ијан одговара да није пешко, сексуалност се више не појављује као приватна сфера, већ као место испитивања, класификације и односа моћи. Дискурс о перверзији и сексуалним склоностима не служи разумевању, већ издавању, етикетирању и успостављању надмоћи. Управо се ту открива логика таквог испитивања:

Али толико насртљива питања најпре артикулишу и профилишу задовољства што их осећа онај ко мора да одговара на њих; поглед их издаваја и бодри. Моћ функционише као механизам позива, она привлачи, она извлачи те необичности које стражари. Задовољство се шири на моћ која га гони; моћ укотвљује задовољство које је управо истерала из легла (Фуко 2018: 47).

У том смислу, питање сексуалности у драми није споредна тема, већ један од начина на који се субјект приморава да говори, да се одреди и да буде сведен на једну ознаку.

Слично делује и Ијанов одговор на војникову молбу да његову причу објави у штампи: „Радим друге ствари. Убиства и силовања и клинци које искориштавају свештеници педери и учитељи. Нема ту војника који се убијају због јебеног парчета земље. Мора бити... лично. Као, рецимо, прича о твојој девојци. Чисто и дирљиво. А не ти. Прљав, као и ови гарави. Кога брига за неког чамугу, ту нема радости. Кома си ти интересантан” (Кејн 2008: 47). Овде се јасно показује да језик не само да описује стварност, већ и распоређује видљивост, одређује шта заслужује пажњу и ко уопште може постати „прича”. То се може довести у везу са Фукоовим увидом да моћ не делује само кроз забрану, већ и кроз квалификовање, мерење, процењивање и хијерархизацију: „Таква моћ пре мора да квалификује, мери, процењује, хијерархизује, него да се испољава у свом сјају као убица; она не мора да повлачи црту која владареve непријатеље одваја од послушних поданика; она распоређује око

норме” (Фуко 2018: 139). Ијанов говор зато делује као средство понижавања и искључивања, али и као механизам нормализације, јер кроз њега постаје видљиво ко је „чист”, ко „прљав”, ко вредан пажње, а ко унапред одбачен.

Кејн и у сцени у којој војник силује Ијана задржава редукован и фрагментаран језик, па се и приказ крајњег насиља износи кратко, готово документарно, без реторичког појачавања. Управо та сажетост појачава дехуманизујући ефекат текста: језик не ублажава насиље, већ га чини још оштрије видљивим. Истовремено, у разговору војника и Ијана долази до промене улога, јер некадашњи насилник постаје жртва, а говор о сексуалности, перверзији и насиљу наставља да прожима текст. То се јасно види у сцени у којој војник најпре сексуално понижава Ијана, а затим се присећа ратних ужаса, чиме се у истом говорном низу повезују сексуално насиље, телесно понижење и искуство рата. Ова драма је, у том смислу, испуњена причама о сексуалном насиљу, сексуалном означавању и принудном исповедању, што показује да дискурс о сексуалности није споредан мотив, већ једно од главних места испољавања моћи. То показује да се говор о сексуалности у драми не може разумети као пука површина на коју се пројектују механизми моћи, већ као једно од кључних места њиховог испољавања:

Оно што се о сексу каже не треба анализирати као просту површину на коју се пројцирају механизми моћи. Моћ и знање се изражавају управо у дискурсу. И баш зато дискурс и треба схватити као низ испрекиданих сегмената чија тактичка функција није ни једнообразна ни постојана [...] већ га треба замишљати као мноштво дискурзивних елемената који могу дејствовати у различитим стратегијама (Фуко 2018: 98–99).

Тако језик у тексту не функционише само као средство именовања, већ као подручје у којем се сексуалност класификује, насиље нормализује, а односи моћи непрестано успостављају и преобликују.

Из наведених примера види се да језик у драми *Разнесени* функционише као подручје у којем се моћ испољава кроз понижавања, класификацију, сексуално означавање и искључивање. Истовремено, редукован и фрагментаран исказ показује да се насиље у тексту не преноси само тематски, већ и самим обликом говора. Тако се језик у анализираном комаду успоставља као један од основних носилаца отуђења, контроле и дехуманизације.

ТЕЛО КАО МЕСТО НАСИЉА, БИОПОЛИТИКЕ И ОТУЂЕЊА

У драми *Разнесени* тело се обликује као један од кључних носилаца драматургије отуђења. Оно више не функционише као ослонац приватности

и индивидуалности, већ као место на којем постају видљиви односи моћи, насиља и деградације. Сара Кејн систематски брише границе између еротског и насилног, као и између телесног и политичког, па телесни чин у драми добија шири друштвени и политички смисао. Сексуално насиље није представљено као страст, већ као облик дехуманизације и демонстрације надмоћи. Силујући Кејт, Ијан не успоставља интимност, већ потврђује власт над другим телом, па телесна доминација постаје показатељ репресивних односа који обликују и приватну и друштвену сферу.

Посебно је важно то што се у драми односи моћи непрестано преокрећу. Кејтин чин отпора показује да тело није само место трпљења насиља, већ и место реакције и одбране. Још изразитији обрт настаје онда када војник силује Ијана, а потом му изједа очи. У том тренутку некадашњи насилник прелази у позицију жртве, чиме се додатно нарушава стабилност улога и онемогућава једноставна идентификација са ликовима. Тело се тако не јавља као природни израз идентитета, већ као подручје понижења, распада и губитка субјективне целовитости. Ијанова учестала мастурбација такође губи значење сексуалног чина и постаје знак изолације, празнине и отуђености.

У том контексту Холтхузеново тумачење Брехта показује да се отуђење остварује онда када човек престаје да се посматра као датост, а почиње да се сагледава као производ друштвених односа и сила које делују на њега (Холтхузен 1981: 468). Управо то постаје видљиво у драми *Разнесени*, где телесно разарање истовремено упућује и на морални и на друштвени распад. Тело се тако показује не само као објекат насиља, већ и као место на којем се најјасније уписују механизми моћи, деградације и губитка идентитета.

Трећа сцена кулминира у тренутку када војник једе Ијанове очи, чином који означава потпуну дезинтеграцију тела и симболичко уништење субјекта. Казна коју Ијан доживљава означава крајње понижење и губитак идентитета. Након претходног вербалног и физичког насиља, као и признања убиства, он из позиције насилника прелази у позицију жртве. Тако се разарања политичке и ратне сфере преливају на његово тело и постају манифестација унутрашњег и спољашњег распада. Ијан тај бол прима готово апатично, без отпора и без облика искупљења, што ову сцену додатно обележава као чин дехуманизације, а не као успостављање правде. Казна се тако не показује као пут ка моралном преображају, већ као искуство које појачава отуђеност, хладноћу и самоунижавање (Ниче 2021: 69). У том смислу, Коланђело показује да су код Саре Кејн бол и мучење изразито значењски набијени, јер не упућују само на повређено тело, већ и на двосмислен однос између телесног страдања и унутрашњости субјекта, коју истовремено откривају и разарају (Коланђело 2022: 379).

Кејт се у тексту обликује као друштвено рањива и маргинализована фигура, која не одговара нормама пожељног и очекиваног. Без посла, смештена на руб друштвене прихватљивости и одређена породичним околно-

стима, она заузима позицију субјекта који је истовремено изложен процени, потцењивању и насиљу. У разговору са Ијаном њено понашање осцилира између нежности, разумевања, презира и агресије, што открива унутрашњу нестабилност и потребу за изласком из наметнутог оквира. Томе одговарају и телесне манифестације њене рањивости: сисање палца, онесвешћивање у безизлазним ситуацијама и муцање у тренуцима повређености (Кејн 2008: 13). Подвргнута вербалном и физичком насиљу, али истовремено спремна на отпор, Кејт се може читати као фигура полне, класне и друштвене подређености. То потврђује и увид Линде Хачион да „женске приче објашњавају, и чак проширују мушку”, јер „однос центра према ексцентричном никад није невин” (Хачион 1996: 130). Кејт се управо у том односу између центра моћи и маргине појављује као лик кроз који се јасно откривају механизми искључивања, контроле и подређивања.

Ијан ни након насиља над Кејт не показује кајање, већ га додатно појачава расистичким и мизогиним говором. Када каже: „Постаје права земља чамуга”, а затим и провоцира Кејт да треба орално да задовољи „чамугу” који је донео доручак (Кејн 2008: 35), њено тело се не појављује само као објекат сексуалног насиља, већ и као место друштвеног понижавања и симболичког обележавања. У том смислу, значајан је увид Керол Џ. Адамс да се подвлашћени често свode на животињски статус, чиме се легитимише и њихово неправедно третирање: „Када су једном били поимани као звери, људи су постајали подложни третману који одговара таквом поимању” (Адамс 2024: 101).² Тако се и у овом призору показује да тело није само место насиља, већ и место дехуманизације, јер се над њим истовремено успостављају односи сексуалне, расне и друштвене надмоћи.

Одбијање меса у сцени оброка у хотелској соби представља један од раних знакова отпора у тексту: „Мртво месо. Не једем животиње” (Кејн 2008: 11). Тај гест не исцрпљује се у непосредном гађењу, већ упућује на ширу симболичку везу између меса, насиља, моћи и патријархалне контроле. Док се код Ијана конзумирање меса повезује са агресијом и доминацијом, Кејт га одбацује, чиме се у тексту успоставља значајна веза између телесности, рода и насиља. У том смислу, њена реакција може се довести у везу са „сексуалном политиком меса”, односно са културним механизмом који конзумирање меса повезује са конструисањем мушкости и потврђивањем друштвене надмоћи. Како Адамс истиче, од мушкараца се очекује да конзумирањем меса

² У оригиналу: “Once perceived as beasts, people were liable to be treated accordingly. The ethic of human domination removed animals from the sphere of human concern. But it also legitimized the ill-treatment of those humans who were in a supposedly animal condition.” (Adams 2024: 101). Превод ауторке.

непрестано потврђују сопствену мушкост (Адамс 2024: 42).³ Тако Кејтино одбијање мяса добија значење симболичког отпора поретку у којем су тело, исхрана и родни идентитет већ унапред укључени у односе моћи.

Ијанова тешка болест и одстрањено плућно крило уводе мотив телесне дезинтеграције као једну од константи драмског света. Разговор о трансплантацији органа кулминира Кејтиним коментаром да људи стално гину и да ће се наћи нешто и за њега (Кејн 2008: 15). Та реплика, изговорена с крајњом равнодушношћу, открива хладну рационализацију живота као ресурса. У контексту Бодријарових увида, овде се тело више не појављује као јединствен органски ентитет, већ као фрагментисан систем заменивих делова, као простор у којем се живот подвргава логици техничке интервенције, размене и циркулације (Бодријар 1991: 104). Кејтино прихватање смрти као извора могуће телесне замене зато не означава само губитак емпатије, већ и крајњи степен отуђења, у којем тело губи индивидуалност и бива сведено на функцију унутар ширег система размене и употребе.

Ијанова болест, која се испољава као рак, додатно наглашава мотив унутрашње деструкције. У том смислу, она се може довести у везу са Бодријаровим тумачењем рака као „болести генетичког кода”, односно као унутрашњег поремећаја система који води ка аутодеструкцији и распаду. Зато се Ијаново тело не појављује само као место индивидуалног страдања, већ и као место на којем постаје видљив шири образац друштвене деструкције:

Треба имати на уму да је и канцерогено множење такође тиха непослушност наредбама генетичког кода. Ако рак одговара логици информатичког нуклеарног схватања живих бића, он је и њихов чудовишни изразтај и негација, будући да води ка тоталној дезинформацији и ка распадању [...] То је иста претпоставка као и претпоставка маса у погледу структурисаних друштвених формација: и масе су канцерогене метастазе с оне стране сваке друштвене организованости (Бодријар 1991: 104).

У телу се тако прелама процес лома и распада који одговара ширем, колективном и ратном плану насиља. Болест се показује као симболички еквивалент друштвене деструкције, јер открива да је тело постало место на којем се уписује шира патологија савременог света. Оно стога више не страда само као појединачно тело, већ и као место на којем постаје видљив технолошки и идеолошки обликован поредак.

Почетак четврте сцене приказује Ијана и војника на поду, након што је војник извршио самоубиство. Силовање, ослепљење Ијана и војникова смрт повезују се у низ телесних и психичких екстрема, у којима се деструк-

³Парафразирано према: Adams 2024: 42. У оригиналу: “Men are expected to keep participating in the construction of manhood by eating animals, renewing one’s man card at every meal.” Превод ауторке.

ција непрестано премешта са другог на себе. У том смислу, сцена указује на преплитање садистичких и мазохистичких импулса, односно на спој насиља над другим и аутодеструкције, што Фром, ослањајући се на Фројда, доводи у везу са повезаношћу деструктивности и сексуалног нагона (Фром 2016: 104–105). Ипак, за структуру саме драме још је важније то што се најпотреснији догађаји дешавају између сцена – Кејтина патња, експлозија и војничково самоубиство нису непосредно разрађени на сцени, већ се њихове последице показују накнадно. Зато су, како истиче Ибал, јединице текста које премешћују промене сцена од посебног значаја, јер управо оне носе антиципацију и последицу, прекид и његово дејство (Ибал 2008: 32).⁴

Тело се тако успоставља као повлашћено место испољавања насиља, моћи и отуђења. Оно више не функционише као гаранција индивидуалности, већ као простор у којем се укрштају сексуална, расна, друштвена и политичка принуда. Кроз болест, понижење, фрагментацију и губитак интегритета, показује се да се механизми моћи не задржавају на спољашњем плану, већ непосредно захватају телесност субјекта. Тело тако није само објект страдања, већ и место на коме се најјасније разоткривају дехуманизација и распад поретка који тај субјект обликује.

НАДЗОР, КОНТРОЛА И ПОЛИТИЧКО НАСИЉЕ

Паноптичко устројство у драми не испољава се само као спољашњи механизам надзора, већ и као облик унутрашње дисциплине, страха и самоконтроле. Управо у том оквиру постаје видљиво како се у драми преплићу надзор, самоконтрола и политичко насиље.

Друга сцена отвара се након насиља које је већ наступило: Ијан у боловима лежи на поду, Кејт је повређена, а покидано цвеће и пуцњава споља појачавају утисак распада интимног простора. Ијан се често тушира јер каже да смрди, говори о грижи савести због онога што је чинио и истовремено открива сопствену улогу у механизму надзора и државне контроле:

Прислушкивали су ми телефон [...] Схватио да ме прислушкују [...] Стигли су пре но што би рек'о бритва. Потписао сам документ да ћу чувати тајну, не би' смео ово да говорим [...] Мислим да хоће да ме укокају. Одслужио сам своје. Урадио сам оно што су тражили. Зато што волим своју земљу. Стајао по станицама, слушао разговоре и климао главом. Развозио. Ишао по људе, уклањао мртваци и све друго (Кејн 2008: 31).

⁴Парафразирано према: Iball 2008: 32. У оригиналу: “the scene changes are precisely that: changes within themselves” и “the units of text that straddle the scene changes are of particular interest in representing anticipation and aftermath”. Превод ауторке.

Ијан се тако показује не само као појединац који је изложен надзору, већ и као субјект који је и сам учествовао у систему прислушкивања, доушништва и уклањања тела, односно у апарату који спаја надзор, послушност и политичко насиље.

У том смислу, казнени систем не делује само тако што кажњава преступника, већ и тако што га производи као контролисану и употребљиву друштвену категорију: „Затвор, иако није успео да сузбије злочине, имао је успеха у стварању специфичног, политички или економски мање опасног облика илегалитета, привидно маргинализовани, али из центра добро контролисани слој популације, у стварању деликвентна као патологизованог субјекта” (Фуко 1997: 269). Из те перспективе, преступништво се не појављује као чиста супротност поретку, већ као један од инструмената његовог одржавања, кроз доушништво, политичку употребу насиља и управљање илегалитетом.

При крају друге сцене, наоружани војник упада у собу и одмах захтева да види Ијанов пасош, како би утврдио ко је и чиме се бави. Тај поступак показује да власт делује кроз идентификацију, прикупљање података, класификацију и претварање појединца у „случај” (Фуко 1997: 186). Управо се у томе испољава паноптички механизам: појединац је истовремено видљив, надзиран и дисциплинован, док се контрола не задржава на спољашњој принуди, већ се постепено преноси и на сам субјект. Управљање временом, радом, кретањем и понашањем тако постаје део шире стратегије уређивања и контроле друштвеног живота. Како Фуко наводи: „Власт је свуда и увек будна, не остављајући ниједну област у сенци и непрестано контролишући чак и оне који су задужени за контролу, али истовремено и апсолутно неупадљива, јер функционише стално и добрим делом у тишини” (Фуко 1997: 173).

Експлозија разара интимни простор собе и показује да се насиље са улица више не може задржати изван њених зидова. Војник лежи са пушком у руци, Ијанов пиштољ је на поду, а разговор који следи открива да су приватни простор и ратна стварност већ нераздвојиво повезани. Војник испитује Ијана да ли је и он војник и нуди му да промени страну, што овај одбија, истичући да је бити Велшанин питање става. У том одговору открива се идентитет обликован националном припадносту и лојалношћу, али и спремност да се прихвати логика дисциплине и поделе. Разговор између Ијана и војника добија облик међусобног исповедања, испресецаног призорима ужаса које војник описује. Ијан тврди да никада не би могао да убије жену, али када га војник пита шта би учинио ако би добио наређење да убије „инострану курву”, он клима главом, прихватајући логику наређења без отпора. Управо се у том тренутку најјасније открива суштина фукоовског механизма дисциплине: државни апарат најјасније се испољава у војсци, у телима која су обучена, увежбана и послушна. Како Фуко показује, дисциплинарна моћ делује кроз „дресуру” тела и ума, кроз систематске процесе нормирања и

регулације, тако да дисциплиновани војник „почиње да извршава било коју наредбу”, а његова покорност постаје „брза и слепа” (Фуко 1997: 162).

У Фукоовом тумачењу, институционализовано кажњавање не исцрпљује се у санкционисању преступа, већ пре свега делује као механизам дисциплиновања и контроле. Казна је зато истовремено усмерена на већ учињено дело и на будуће понашање, као средство уређивања друштвеног поретка (Фуко 1997: 90). Тај макрониво прелама се и на микронивоу, па појединци исту парадигму контроле, кажњавања, насиља и демонстрације моћи интернализују у сопствене односе. Када дође до кидања примарних веза, човек настоји да их замени новим облицима везаности, а израженији облици тог механизма могу се препознати у тежњи за покоравањем и господарењем, односно у мазохистичким и садистичким тежњама (Фром 2016: 100). Настојање за наметањем моћи, уз сталну измену поларизованих улога, тако чини једну од свепрожимајућих нити фабуле. Индивидуално насиље зато не остаје затворено у приватној сфери, већ показује и одражава шире дисциплинарне и политичке механизме који обликују понашање, тело и односе међу људима.

ЗАКЉУЧАК

Полазећи од Брехтовог принципа отуђења и Фукоових појмова паноптицизма и биополитике, рад је настојао да покаже да се у драми *Разнесени* механизми моћи, насиља и контроле не појављују само као тема, већ и као начин драмског обликовања. Отуђење се успоставља кроз језик и тело као кључне носиоце понижавања, дисциплиновања и распада субјективитета.

Језик се показује као подручје класификације, сексуалног означавања, понижавања и нормализације, док се тело обликује као место на којем се најјасније уписују сексуално насиље, телесно разарање, биополитичка контрола и губитак идентитета. Паноптички механизми делују кроз надзор, самоконтролу и интернализацију дисциплине, а биополитичка перспектива омогућава да се тело и сексуалност сагледају као подручја политичког управљања и принуде. У том смислу, приватно, политичко и ратно насиље не појављују се као одвојене сфере, већ као међусобно повезани облици истог поретка моћи.

Завршница не поништава претходно успостављену логику дехуманизације. Ијаново завршно „Хвала ти” не делује као знак искупљења, већ као минимална етичка пукотина унутар разореног поретка. Зато се драма *Разнесени* не може свести ни на поетику шока ни на модел једнозначног разрешења, већ се може читати као драма у којој се поступци отуђења, дисциплине и насиља разоткривају до крајњих последица, док могућност односа са другим остаје сведена на минимум.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамс, К. Џ. (2024). Adams, C. J., *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Bloomsbury Academic
- Адорно, Т., Хоркхајмер, М. (1989). Adorno, T., Horkhajmer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*. Beograd: BIGZ.
- Бодријар, Ж. (1991). Bodrijar, Ž., *Simulakrum i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Ибал, Х. (2008). Iball, H., *Sarah Kane's Blasted*. New York: Continuum.
- Кејн, С. (2008). Kejn, S., *Sabrane drame*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Коланђело, Ј. (2022). Colangelo, J., A Private Honesty: Torture and Interiority in the Theatre of Sarah Kane. *New Theatre Quarterly*, 38(4), 379–393. <https://doi.org/10.1017/S0266464X22000276>
- Ниче, Ф. (2021). Niče, F., *Genealogija morala*. Beograd: ITV Centar plus.
- Сирз, А. (2001). Sierz, A., *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- Стејтс, Б. О. (1985). States, B. O., *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley: University of California Press.
- Фром, Е. (2016). From, E., *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nova knjiga plus.
- Фуко, М. (1997). Fuko, M., *Nadzirati i kažnjavati – nastanak zatvora*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Фуко, М. (2007). Fuko, M., *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos.
- Фуко, М. (2018). Fuko, M., *Volja za znanjem – istorija seksualnosti*. Beograd: Karpos.
- Хамамра, Б. (2024). Hamamra, B., "I Stink of You": Queer Sexuality in Sarah Kane's *Blasted*. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 37(2), 307–309. <https://doi.org/10.1080/0895769X.2022.2103635>
- Хачион, Л. (1996). Hačion, L., *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Холтхузен, Х. Е. (1981). Holthuzen, H. E., *Драматургија отуђења – jedna studija za dramsku tehniku Bertolta Brehta*. U: M. Miocinović (prir.), *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 450–470.

Nevena R Milovanović

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

THE DRAMATURGY OF ESTRANGEMENT, PANOPTICISM, AND BIOPOLITICS IN SARAH KANE'S *BLASTED*

Summary: Drawing on Bertolt Brecht's concept of the dramaturgy of estrangement and Michel Foucault's concepts of panopticism and biopolitics, this paper examines the mechanisms of power, violence, and control in Sarah Kane's *Blasted*. It focuses on the

ways in which language, the body, and interpersonal relations are shaped by disciplinary and biopolitical structures, as well as on the ways in which private, political, and wartime violence intersect within the play. Using an analytical-synthetic method, the paper argues that estrangement in *Blasted* is produced not only through the disruption of theatrical illusion, but also through language and the body as key sites of humiliation, discipline, and the disintegration of subjectivity. Language functions as a domain of classification, sexual labeling, humiliation, normalization, and symbolic violence, while the body becomes the site on which sexual violence, bodily harm, biopolitical control, and loss of identity are most visibly inscribed. In this way, the macro level of war and political violence is reproduced on the micro level of intimate relations, helplessness, and violence against the body. Panoptic mechanisms operate through surveillance, self-control, and the internalization of discipline, whereas a biopolitical perspective shows that the body and sexuality are represented as domains of political regulation, coercion, and control. The paper further argues that in *Blasted* individual violence cannot be understood separately from broader social and political structures, since private, political, and wartime violence appear as interconnected forms of the same order of power. The conclusion suggests that the final “Thank you” does not signify redemption, but rather marks only a minimal ethical breach within an otherwise devastated world.

Keywords: Kane, *Blasted*, estrangement, panopticism, biopolitics, discourse, body, violence, discipline, sexuality.