

NEGATIVITA SPOLOČENSKEJ REALITY U SARAH KANE – MOC A NÁSILIE AKO FAKTORY DEŠTRUKTÍVNOSTI V DRÁME SPUSTOŠENÍ

PETER BREZŇAN

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta UKF v Nitre

Abstrakt: Ťažisko štúdie tvoria štruktúra a dôsledky fenoménov moci a násilia ako ich stvára a reflektuje Sarah Kane v dráme *Spustošenie* (*Blasted*, 1995). Teoretické východisko skúmania moci a násilia – nástroja jej presadzovania – pritom nachádzame v analýze vypracovanej Theodorom W. Adornom a Maxom Horkheimerom, ktorí považujú moc za fundamentálny princíp ľudského vzťahu k okolitej realite. V prvej časti štúdie sledujeme štruktúru fenoménov moci a násilia na báze vzťahu hlavných postáv hry, Iana a Cate. Následne sa sústredíme na ich podobu v priestore vojrovej katastrofy, ktorú necháva Sarah Kane „vtrhnúť“ do diania hry. Záverečná časť štúdie sa pokúša poukázať na vysoko deštruktívne následky moci a násilia, kulminujúce práve v čase vojny.

Kľúčové slová: Sarah Kane, *Spustošenie*, násilie, moc

„Zbraň sa tu narodila a len tak nezomrie.“¹, píše Sarah Kane vo svojej debutovej hre *Spustošenie* (*Blasted*, 1995). Odkazuje k fenoménu moci a násilia; personifikujúci zbraň, nástroj ich presadzovania a uskutočňovania, pripomína ich prítomnosť a trvácnosť. „Zbraň je umučení súper; je vecou pre teba.“², píše Peter Sloterdijk. Je spredmetnením násilia, ktorého vlastný účel spočíva v zničení, prípadne v bezpodmienečnom podrobení si toho druhého.

Asociujúci tieto významy nás citovaná myšlienka Sarah Kane privádza súčasne k ťažiskovým témam *Spustošených*. Tvoria ich práve fenomény moci a násilia. V prvej fáze ich Sarah Kane zasadzuje do intímneho mileneckého vzťahu staršieho muža a mladej ženy a imanentne prepája. Násilie tu vychádza z potreby mužskej dominance a uskutočňuje sa so zámerom zabezpečiť, potvrdiť, udržať si pozíciu moci vo vzťahu k žene. Následne necháva súkromie intímneho vzťahu rozvrátiť „výbuchom“ vojny a reflektuje extrémnu podobu násilia (vykonávaného z pozície moci) v jej priestore. Pritom odкрýva deštruktívne následky mocensky formovaných vzťahov a z nich vychádzajúceho násilia.

Stručný náčrt procesu osvietenstva ako procesu ovládnutia prírody podľa teórie Theodora W. Adorna a Maxa Horkheimera

Sledovaním štruktúry, podôb, ako aj následkov fenoménov moci a násilia v ich vzájomnom prepojení sa Sarah Kane dotýka faktorov, ktoré mali závažný vplyv na formovanie identity človeka i charakteru (modernej) spoločnosti. Na tieto súvislosti

¹ KANE, S. *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 63.

² SLOTERDIJK, P. *Kritika cynického rozumu*. Bratislava : Kalligram, 2013, s. 463.

poukázali Theodor W. Adorno a Max Horkheimer vo svojej spoločnej knihe *Dialektik der Aufklärung (Dialektika osvietenstva, 1947)*. Faktor moci tvorí podľa nich primárny formotvorný princíp identity človeka utvárajúcej sa v rámci procesu osvietenstva, chápaného ako celkový, spoločensko-historický proces emancipácie a racionálno-inštrumentálneho ovládnutia a poznania prírody človekom, ktorý ho realizuje v záujme svojej sebazáchovy a sebaapresadenia. V rámci procesu osvietenstva však došlo k etablovaniu „moci ako princípu všetkých vzťahov“³ a jej následnej absolutizácii: „Ovládnutie prírody vnútri i von sa stalo absolútnym cieľom života.“⁴ To viedlo k radikálnej premene postoja človeka k svetu, ako aj k zodpovedajúcej premene samotného sveta: „Osvietenstvo sa správa k veciam ako diktátor k ľuďom. Pozná ich natoľko, nakoľko s nimi môže manipulovať. (...) Tým sa ich O sebe stáva Pre neho. Podstata vecí sa v tejto premene odкрýva vždy ako jedna a tá istá, ako substrát panstva.“⁵

V dôsledku absolutizácie princípu moci nadobúda človek v procese spoločensko-historického ovládnutia prírody pozíciu diktátora, vládcu vo vzťahu k vonkajšej i vnútornej prírode a z tejto pozície sa prehlasuje „za verný obraz neviditeľnej moci. Až ako tento verný obraz získava človek identitu Ja.“⁶ Imanentnú súčasť procesu osvietenstva tak predstavuje sformovanie subjektu konštituujujúceho sa na základe identifikácie s princípom moci, subjektu, ktorý k svetu pristupuje z pozície moci ako k svetu, čo existuje „Pre neho“, aby mu bol k dispozícii, aby s ním mohol voľne nakladať, manipulovať. Svet vnímaný z perspektívy moci je redukovaný na „substrát panstva“ a stráca svoju „plnosť kvalít“.⁷ Vo vzťahu k svetu sa uplatňuje primát ovládnutia a maximálneho využitia, majúci vysoko násilný charakter.

Ku konštitúcii racionálno-inštrumentálneho subjektu moci dochádza súčasne prostredníctvom násilného popretia prírody v človeku⁸, ktorým človek sleduje zrejmy cieľ; vykonáva ho „kvôli panstvu nad mimoludskou prírodou a nad inými ľuďmi.“⁹ Predovšetkým v tomto popretí spočíva podľa Adorna a Horkheimera „jadro celej civilizáčnej racionality“.¹⁰ To so sebou prináša závažné dôsledky: „popretím prírody v človeku sa stáva zmäteným a nepriehľadným nielen telos ovládnutia vonkajšej prírody, ale aj telos vlastného života.“¹¹

³ ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. 20. vyd. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2011, s. 15. Pokiaľ nie je uvedené inak, citáty z nemeckých, anglických a českých zdrojov prel. P. B.

⁴ Tamže, s. 38.

⁵ Tamže, s. 15. Michal Hauser v tejto súvislosti podotýka: „I keď sa súcna v mnohých kvalitatívnych ohľadoch odlišujú, napriek tomu sú tým, čím sú, tj. identickými súcna, práve preto, že sa podrobili danému panstvu. Všetko, čo existuje, je v tomto najzásadnejšom ohľade stále jedno a to isté: je to ‚substrát panstva‘.“ Pozri HAUSER, M. *Adorno; moderna a negativita*. Praha : FILOSOFIA, 2005, s. 151.

⁶ ADORNO, T. W. a HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, s. 16.

⁷ Tamže.

⁸ Tamže, s. 61.

⁹ Tamže.

¹⁰ Tamže.

¹¹ Tamže. Jürgen Habermas v tejto súvislosti podotýka: „Ja, ktoré sa vytvára v konfrontácii s mocnosťami vonkajšej prírody, je produktom úspešného sebauplatnenia, výsledkom výkonov inštrumentálneho rozumu v dvojakom význame: je subjektom ženúcim sa v nezadržateľnom procese osvietenstva vpred, subjektom, ktorý si podriadiuje prírodu, rozvíja produkčné sily, zbavuje svoj okolitý svet magickosti; ale zároveň je i subjektom, ktorý sa učí sám seba ovládať, utláča vlastnú prírodu (...).Víťazstvá nad vonkajšou prírodou sú vykúpené porážkami vnútornej.“ Pozri HABERMAS, J. *Theorie des kommunikativen Handelns I.: Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. 2. vyd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997, s. 508 – 509. Z celkového hľadiska môžeme povedať, že *Dialektika osvietenstva* poukazuje na „skutočnosť,

Utrpenie a násilie tak primárne vznikajú predovšetkým v dvoch smeroch: v samotnom subjekte, ktorý ovláda a potláča svoju vnútornú prírodu, a súčasne vo svete, v ktorom subjekt diktátorským spôsobom presadzuje svoju moc. Adorno „ako príčinu utrpenia rozpoznáva tlak k čo možno najúplnejšiemu disponovaniu vonkajšou a vnútornou prírodou, ktorý sa stáva princípom spoločenskej organizácie. V mene slobody vytvára toto násilie disponovania stav planetárnej neslobody.“¹²

V dôsledku absolutizácie princípu moci sa dejinný proces osvietenstva, úspešného ovládnutia prírody stáva súčasne procesom stupňujúceho sa násilia, v čom Adorno a Horkheimer identifikujú deštruktívny element osvietenstva. Jeho najmarkantnejšiu a najhrozivejšiu manifestáciu nachádzajú v totalitných režimoch fašizmu a stalinizmu. Predstavujú podľa nich „formy dedičstva buržoázneho osvietenstva“, v ktorých došlo k „zvratu buržoázneho a socialistického osvietenstva do nahého teroru“¹³ a vyústili v katastrofu 2. svetovej vojny. Z toho vyplýva, že „progressívna sila historického procesu sa zredukovala na deštruktívny potenciál, dejiny sa tak ukazujú ako reprodukcia toho istého na neustále stúpajúcom rebríčku negativity; preto sa, usudzuje Adorno, telos dejín v neskoro buržoázno-kapitalistickej spoločnosti odkrýva – ako rozpad. Logika dejín je logikou rozpadu. Dejiny (...) sa retrospektívne javia ako kontinuita utrpenia, ktoré kulminuje v absolútnej negativite.“¹⁴

V spojitosti so zámerom našich skúmaní je potrebné pripomenúť ďalší dôležitý aspekt procesu osvietenstva, na ktorý Adorno a Horkheimer upozorňujú. Ako subjekt moci sa v procese osvietenstva podľa nich presadzuje muž, súčasťou vzťahov formovaných na princípe moci sa stáva i jeho vzťah k žene.¹⁵ Medzi pohlaviami tak dochádza k vytvoreniu striktnej hierarchie, ktorej výsledkom bola „skutočná poroba ženy“.¹⁶ „Muž sa musí vydať do nepriateľského sveta, musí byť činný a snažiť sa. Žena nie je subjektom. Neprodukuje, iba sa stará o produkujúcich (...). Stala sa stelesnením biologickej funkcie, obrazom prírody, v ktorej potlačení spočíva sláva tejto civilizácie.“¹⁷ Žena teda stelesňuje prírodu, ktorú je potrebné si podrobiť. „Žena bola menšia a slabšia, medzi ňou a mužom existoval rozdiel, ktorý nemohla prekonať, rozdiel daný prírodou, bolo to to najzahanbujúcejšie a najponižujúcejšie, čo je v mužskej spoločnosti možné. Kde je pravým cieľom ovládnutie prírody, tam biologická slabosť tvorí stigmú, (...) ktorá vyzýva k násiliu.“¹⁸

Ako sa pokúsím poukázať, Sarah Kane v *Spustošených* zachytáva na báze vzťahu muža a ženy práve túto mocensko-násilnú hierarchiu. Zároveň sa prostredníctvom

že racionalistický subjekt, ktorý si podriaďuje prírodu, aby ju mohol vykorisťovať, padá napokon za obeť represívnym mechanizmom svojho vlastného rozumu.“ Pozri ZIMA, P. V. *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005, s. 102.

¹² SEEL, M. *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004, s. 21.

¹³ WELLMER, A. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. 5. vyd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993, s. 138.

¹⁴ LÜDKE, W. M. *Anmerkungen zu einer 'Logik des Zerfalls': Adorno – Beckett*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981, s. 97 – 98.

¹⁵ Bližšie ku konštitúcii vzťahov vytváraných na základe princípu moci pozri GANGL, M. – RAULET, G. (zost.). *Jenseits instrumenteller Vernunft: kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main : Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.

¹⁶ ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, s. 114.

¹⁷ Tamže, s. 264.

¹⁸ Tamže, s. 264 – 265.

nekompromisne otvorenej tematizácie katastrofy vojnového konfliktu zameriava na reflexiu spoločensky páchaného násillia (vykonávaného z pozície moci) v jeho extrémnej podobe, pričom zobrazuje i výrazne deštruktívne následky tohto násillia. Sarah Kane tak konzekventným spôsobom reflektuje negatívne fenomény sociálnej skutočnosti a poukazuje na ich hlboko deštruktívne aspekty. Zdá sa, že i v tomto bode sa prepája s Adornovou kritickou teóriou. Podľa Adorna by umenie vo vzťahu k vysoko negatívnej spoločensko-historickej skutočnosti malo sledovať „ideál čierneho“¹⁹: „Umelecké diela, ktoré sa nechcú predávať ako útecha, sa musia, ak chcú obstáť v priestore extrémnej a temnej reality, s ňou stotožniť. Radikálne umenie so svojou základnou čiernou farbou dnes znamená temné umenie.“²⁰ V tejto súvislosti možno pripomenúť Adornovu otázku: „Čím by však bolo umenie ako dejepisectvo, keby sa zbavilo pamäti nahromadeného utrpenia?“²¹ Domnievam sa, že tvorbu Sarah Kane môžeme vnímať ako radikálne umenie nasledujúce ideál čierneho, v snahe zachytiť a reflektovať negativitu extrémnej, temnej reality a upozorniť na nahromadené utrpenie v priestore tejto reality.²²

Moc a násillie vo vzťahu

V *Spustošených* uvádza Sarah Kane na scénu bývalý milenecký pár – 21-ročnú, psychicky labilnú Cate, striktnú vegetariánku, ktorej sa pri pachu mäsa dvíha žalúdok, a 45-ročného novinára Iana, chorého na rakovinu pľúc. Na jeho popud sa po dlhšom čase stretávajú a prichádzajú do luxusnej hotelovej izby, kde majú stráviť noc. Ian, anglický patriot, zosobňuje typ sebavedome vystupujúceho, xenofóbneho, výrazne maskulínneho bieleho muža. Súčasne predstavuje mužský subjekt zakladajúci svoju identitu na pozícii moci, ktorú vníma ako bytostne ohrozenú cudzími prvkami (reprezentovaných černocho, homosexuálmi) a ktorú sa proti nim snaží brániť. Na závažný pocit ohrozenia nápadne poukazuje Ianova obsedantná potreba mať vždy pri sebe revolver: predstavuje preňho jeden z prostriedkov ochrany a upevnenia identity dominancie, ktorá sa nachádza v stave narušenia.

O potvrdenie pozície moci sa pokúša i vo vzťahu ku Cate, jeho láska sa pohybuje vo vrstvách vlastníctva, dominancie (ako princípu jeho identity) a potreby jej potvrdenia. Túto konšteláciu vzťahu Iana ku Cate načrtáva Sarah Kane explicitne už v úvode hry. Pár chvíľ potom, ako Ian ponúkne Cate manželstvo, sa pred ňou sebavedome vyzlečie donaha a chce od nej, aby ho orálne uspokojila. Prekvapená Cate sa najskôr nezmôže na slovo a následne „sa rozosmeje“²³. Catin smiech Iana citelne zasiahne: „Ian sa pokúša obliecť, ale veci mu od hanby padajú z rúk. / Pozbiera ich a ide sa obliecť do kúpeľne.“²⁴

¹⁹ ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Zobr. spisy, zv. 7. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003, s. 66.

²⁰ Tamže, s. 65.

²¹ Tamže, s. 387. Dejepisný aspekt umenia sa podľa Adorna manifestuje v charaktere umenia „ako nevedomého dejepisectva, ako anamnézy podriadeného, potlačeného a snáď i možného.“ Pozri tamže, s. 384.

²² Vzhľadom na dané prepojenia považujem za plodné využiť v analýze a interpretácii *Spustošených* perspektívu kritickej teórie.

²³ KANE, S. *Hry*, s. 23.

²⁴ Tamže, s. 24.

Ianovo správanie tu môžeme interpretovať ako náhle narušenie identity a následný pokus o jej obnovu. Catina reakcia na jeho výzvu (jej smiech) znamená preňho závažné spochybnenie, traumatizujúce narušenie jeho mužskej autority. Ešte ako subjekt stotožňujúci sa s pozíciou moci sa Ian pred Cate sebaisto vyzlečie. V domnienke nespochybniteľnosti svojho dominantného postavenia sa odhalí a ocitne sa pred ňou v zraniteľnej nahote, bez ochrannej vrstvy oblečenia, ktoré akoby malo demonštrovať neohroziteľnosť jeho postavenia. V prípade, že by ho Cate poslúchla, ako to už párkrát urobila, znamenalo by to preňho významné potvrdenie jeho postavenia. Akt, ktorý mal umocniť Ianovu pozíciu moci, sa však v tomto prípade stáva prostriedkom jej narušenia. Ian nedosiahne očakávané milostné spojenie, nezíska požadované vášnivé uspokojenie, ktoré mu z jeho hľadiska má žena prirodzene poskytnúť. Cate ho nielenže neuspokojí, ale dokonca ho bezprostredne vysmeje. Jej smiech ho zastihne vo výrazne zraniteľnej pozícii, keď sa v domnienke o vlastnej nezraniteľnosti zbavil ochrannej vrstvy oblečenia. Spôsobuje mu hlboké poníženie, majúce naňho deštruktívny vplyv. Catin výsmech tu pôsobí ako určitá forma Ianovej kastrácie, akt, ktorý ho úplne oberá o silu, sebaistotu, o jeho dominantné postavenie. Akoby sa tu Ian náhle rozpadol. Nedokáže sa pred Cate obliecť, šaty mu padajú z rúk – v jej prítomnosti už nedokáže obnoviť a opätovne poskladať svoju mužskú identitu. Možnosť jej rekonštrukcie vyžaduje iný priestor, kde je možné sa ukryť, ktorý mu poskytne ochrannú stenu a vytvorí potrebný úkryt, kde môže začať obnovu narušenej identity.

Z kúpeľne sa Ian „vráti celkom oblečený. / Zoberie zbraň, vyprázdni ju a znova nabije.“²⁵ Hneď na to sa obracia na Cate: „Už máš prácu? / Cate: Nie. / Ian: Stále sa priživuješ na daňových poplatníkoch. / (...) / Kedy sa konečne postavíš na vlastné nohy?“ / (...) / (Úprimne sa zasmieje.) / Nemáš šancu. / (...) / Cate, ty si hlúpa, ty nikdy nedostaneš prácu. / (...) / (...) ja rozprávam, len ty si príliš sprostá, aby si rozumela.“²⁶

Svoje konanie, ktoré nasleduje po narušení identity, smeruje Ian k opätovnému nadobudnutiu nadradeného, dominantného postavenia – k rekonštrukcii subjektu stotožneného s pozíciou moci. V tejto súvislosti je signifikantné, že hneď potom, ako sa celkom oblečený vráti do izby (t. j. do spoločného priestoru so ženou), siahá po revolveri. Akoby tým, že ho znova nabije, mal získať svoju stratenú potenciu. Ďalší krok k jej nadobudnutiu tvorí presne cielený psychický nátlak, ktorý možno vnímať ako určitú formu psychického násillia. Ian Cate systematicky zhadzuje. Najskôr z perspektívy sociálneho statusu, keď ju prirovnáva k príživníkovi neschopnému sa o seba postarať, ktorého on, jeden z daňových poplatníkov, musí živiť. A následne i z osobnej perspektívy, keď tvrdo dehonestuje jej inteligenciu: na jednej strane vo vzťahu k schopnosti uplatniť sa v spoločenskej praxi, na druhej strane vo vzťahu k nemu, k jeho vlastnej inteligencii. Catina inteligencia podľa neho nedosahuje ani zďaleka takú úroveň a schopnosti, aby mu mohla porozumieť. Jej inteligencia sa teda nachádza na podstatne nižšom stupni než jeho. Ian konštruuje výrazne znevažujúci a vzhľadom na mužský subjekt moci signifikantný obraz Cate. Kreslí ju ako menejcennú, inteligenčne zásadne obmedzenú, v podstate nesvojprávnu, nesvojbytnú osobu – absolútne neschopnú sa zmysluplne uplatniť v rámci spoločnosti, neschopnú viesť samostatný život, stáť na vlastných nohách a úplne závislú na druhých; ako osobu, ktorá predstavuje záťaž pre spoločnosť, pretože sama nedokáže vytvoriť žiad-

²⁵ Tamže.

²⁶ Tamže.

nu pozitívnu hodnotu. V Ianovom obraze tak Cate zároveň stelesňuje osobu nutne potrebujúcu dostatočne inteligentného a starostlivého opatrovateľa, ktorý by sa jej láskavo ujal a zmysluplne viedol, riadil jej život. Práve do tejto pozície sa situuje Ian, on je tým, kto Cate miluje a snaží sa na ňu dávať pozor.²⁷

Analýza Ianovho správania ukazuje, že jeho láska ku Cate je vzťahom, ktorý je podmienený rešpektovaním jeho dominantnej pozície, založeným na princípe nadradenosti/podradenosti, pričom on musí byť ten „hore“. (V istej chvíli Ian hovorí Cate: „Nevieš nič. Preto ťa ľúbim.“²⁸) Jej otvorené neuznanie, spôsobujúce narušenie Ianovej mužskej identity, vyvoláva jeho okamžitú násilnú reakciu, zameranú na obnovenie narušenej pozície moci. Reakciu na úzkosť spôsobenú ohrozením identity mužského subjektu je tu agresivita zacielená na pôvodkyňu úzkosti a sledujúca deštrukciu jej identity.²⁹ Ian systematicky neguje faktory, ktoré by mohli pozitívne formovať Catinu identitu – v sociálnej rovine ide o schopnosť uplatniť sa v spoločenskej praxi, v osobnej rovine o jej inteligenciu.

Rovnako ako na Iana i na Cate má útok na identitu citeľné následky: Cate sa v reakcii na Ianove ponižujúce slová „roztrasie“ a na pár chvíľ „omdlie“.³⁰ Následne sa posadí, „oči otvorené, ale stále je v bezvedomí. / (...) / Rozosmeje sa, neprirodzene, hystericky, nekontrolovateľne. / (...) / Opäť odpadne a ticho leží.“ A potom „prichádza k sebe, akoby sa ráno prebúdza. / (...) / Pozerá sa na Iana a usmieva sa.“³¹ Takéto „záchvaty“ pritom máva Cate „často“, najmä „odkedy sa vrátil ocko“.³² Zároveň je zaujímavé, akým spôsobom ich popisuje: „Neviem o tom veľa, jednoducho odídem. Akoby som bola preč minúty, niekedy aj mesiace, a potom sa vrátim presne tam, kde som bola.“³³ „Svet neexistuje, nie takýto. / (...) / Pohlí ma sen a ja sa nemôžem brániť. / (...) / Zastrie všetko ostatné. / (...) / Je to také, ako keď sa dotýkam sama seba. / (...) / Tesne predtým rozmýšľam, aké to bude, a tesne potom myslím na nasledujúci raz, ale práve vtedy je to krásne, nemyslím na nič iné.“³⁴

Ianovo ponižovanie vyvoláva v Cate vysoko stresovú situáciu, ktorú nedokáže racionálne a vedome zvládnuť. Upadá do bezvedomia. Pre Cate, neschopnú sa Ianovi brániť, znamená tento stav vynútený odchod z tohto sveta a presun do iného priestoru, ktorý zastrie všetko ostatné – potláča, prakticky vymazáva vonkajšiu neúnosnú, nezvládnuteľnú realitu. Priestorom preberajúcim miesto reálneho sveta je tu priestor

²⁷ V tejto súvislosti môžeme poukázať na fenomén patriarchátu. Paul Verhaeghe charakterizuje jeho aspekty a dôsledky nasledovne: „Nastolenie patriarchátu spočíva vždy v dosadení Jediného Muža, praotca, alebo boha-otca – rozdiel medzi nimi je zanedbateľný. Počnúc týmto okamihom je faktor moci naviazaný na jediné pohlavie, čo okamžite robí to druhé pohlavie podriadeným. (...) S trochou preháňania možno tvrdiť, že dnešné rozlíšenie medzi mužom a ženou v súvislosti s rodovou identitou je dôsledkom monoteizmu/patriarchátu, a že tento rozdiel smeruje vždy pre ženu k podriaďujúcej pozícii. (...) najznámejším efektom je to, že mužská identita sa sústavne popisuje v pozitívnych pojmoch, a ženská identita opačne v negatívnych, s najvypuklejšími opozíciami silný muž verzus slabá žena, inteligentný a hlúpa, odvážny a bojzlivá.“ Pozri VERHAEGHE, P. *Láska v časoch samoty*. Bratislava : Drewo a srd, 2006, s. 95. Z tohto hľadiska môžeme povedať, že Ian tvorí typického predstaviteľa patriarchátu vyznačujúceho sa zodpovedajúcim chápaním ženy.

²⁸ KANE, S. *Hry*, s. 37.

²⁹ Podľa Paula Verhaegheho agresia „plynie“ z úzkosti a „je jednou z najtypickejších foriem spracovania úzkosti.“ Pozri tamže, s. 96.

³⁰ KANE, S. *Hry*, s. 24.

³¹ Tamže, s. 25.

³² Tamže.

³³ Tamže, s. 25 – 26.

³⁴ Tamže, s. 37.

sna, tvoriaci úplnú a bezprostrednú prítomnosť elementárne spojenú so zážitkom krásy a – ako to text explicitne naznačuje – pôžitku. Tieto skutočnosti nás privádzajú k zaujímavým súvislostiam. Catino upadnutie do bezvedomia predstavuje priamu reakciu na Ianovo psychické násilie zameriavajúce sa na deštrukciu jej identity. Súčasne sa v protiklade k jeho agresivite (smerujúcej takpovediac k opätovnému dobytíu sveta) črtá ako únik pred násilím, proti ktorému sa Cate nedokáže brániť, útek do priestoru sna, vytvárajúcemu plnú prítomnosť krásy a pôžitku. U Cate tak nastáva závažná transformácia: Hlboko traumatizujúcu skúsenosť psychického násillia, skúsenosť negovania identity transformuje jej psychika prostredníctvom sna na niečo vysoko pozitívne. K tomu odkazuje i fakt, že Cate sa po záchvate na lana usmieva.

Celkový kontext reflektovanej situácie dotvára ďalší dôležitý prvok. Častý výskyt Catiných záchvatov je v texte explicitne spojený s prítomnosťou jej otca. Cate ich máva, „odkedy sa vrátil ocko“, čo implikuje priamy súvis – správanie a postoj Catinho otca k nej tvoria podnet jej záchvatov. Teda i v tomto prípade dochádza k určitej forme psychického násillia vedúceho k jej záchvatom. Postava otca sa ukazuje byť prvotným zdrojom, subjektom násillia, proti ktorému sa Cate nedokáže brániť, a z tohto hľadiska je zároveň i pôvodcom jej psychickej labilnosti. Medzi postavami lana a Catinho otca sa tým vytvára špecifické prepojenie: obaja predstavujú vo vzťahu k nej subjekty násillia, ktoré ona – jej psychika – transformuje (do určitej miery) na pozitívnu skúsenosť. (Otca v spojitosti so záchvatmi nazýva „ocko“, čo naznačuje pozitívny postoj k nemu.) Akoby tu Ian vo vzťahu ku Cate ako k žene pokračoval v tom, čo začal jej otec vo vzťahu k nej ako k dcére. V postave lana ako muža je vo vzťahu ku Cate prítomný element otca. (Na tento moment poukazuje aj vysoký vekový rozdiel medzi Cate a Ianom, vzhľadom k nemu by mohol byť i jej otcom.) Mužský subjekt sa tak v kontexte hry javí ako subjekt založený na pozícii dominancie, na princípe moci, ktorú si v prípade jej spochybnenia – znamenajúcim preňho fundamentálne ohrozenie, narušenie identity – opätovne násillne zabezpečuje. Potreba dominantného postavenia sa prejavuje aj v intímnom vzťahu. Tu sa objektom mužského násillia, násillného potvrdzovania, presadzovania moci stáva žena, ktorá pod tlakom násillia viac-menej prijíma pozíciu podriadenosti.

Naše skúmania ukazujú, že v jednej z významných motivických vrstiev drámy *Spustošení* reflektuje Sarah Kane negatívitu intímneho vzťahu medzi mužom a ženou, ktorá vyplýva z násillného presadzovania mužskej dominancie a následného ženského podriadenia sa. Je zrejmé, že táto hierarchická konštelácia tvorí imanentnú súčasť inštitúcie patriarchátu. Ako bolo naznačené v prvej časti práce, môžeme ju zároveň uviesť do priamej spojitosti s procesom osvietenstva, na čo v *Dialektike osvietenstva* upozorňujú Adorno s Horkheimerom. Jeden z jeho dôsledkov predstavovala podľa nich „skutočná poroba ženy. Pohlavia sa zakaždým zmierovali na základe uznania tejto poroby: žena navonok slobodne prijímala porážku a muž jej rovnako navonok prisudzoval víťazstvo.“³⁵ V tejto súvislosti ďalej výstižne podotýkajú: „Žena, zastupujúca celú vykorisťovanú prírodu, bola prijatá do sveta panstva, avšak ako zlomená bytosť. Vo svojej spontánnej podriadenosti vystupuje ako zrkadlo, ktoré ukazuje víťazovi jeho víťazstvo: porážka sa v ňom zrkadlí ako oddanosť, zúfalstvo ako krásna duša, ponížené srdce ako milujúca náruč. Príroda si získava úctu pána tvorstva iba

³⁵ ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, s. 114.

za cenu radikálneho vylúčenia z praxe, za cenu ústupu do zakliateho kruhu.³⁶ Dômyselne využívajúc stotožnenie ženy s prírodou, Adorno a Horkheimer poukazujú na ženské podrobenie a s ním súvisiacu konštitúciu pozitívneho obrazu ženy. Práve násilné ovládnutie, podrobenie predstavuje faktor, ktorý podmieňuje sformovanie pozitívneho obrazu ženy u muža – „pána tvorstva“. Ako zlomená bytosť, ako ovládnutá, podriadená je vnímaná pozitívne, až v tejto podobe môže byť prijatá do sveta panstva.

Tieto aspekty vzťahu muža a ženy reflektuje v *Spustošených* i Sarah Kane. Ukázali sme, že Ianova láska ku Cate je podmienená rešpektovaním jeho dominantného postavenia. Zároveň tu môžeme pozorovať dve významné prepojenia. Po prvé, Ianovo ponížovanie Cate, psychické násilie, ktorým sa snaží zabezpečiť si dominantné postavenie a opätovne si ju podriaďiť, Cate v konečnom dôsledku transformuje na niečo pozitívne. Touto transformáciou akoby súčasne akceptovala násilie – a tým i svoju podriadenú pozíciu, svoju porážku. Akoby sama potláčala násilný aspekt ich vzťahu a interpretovala ho v pozitívnej rovine. Únik do priestoru sna sa v tejto súvislosti javí ako významovotvorný prvok. Dôležitosť tohto momentu sa ešte zvýrazní, keď vezmeme do úvahy kontext vzťahu Cate s jej otcom. Po druhé, tým, že Ian nepriznáva Cate schopnosť pracovať, stáť na vlastných nohách a viesť samostatný život, ju v podstate vyказuje z praxe, upiera jej schopnosť sa určitým spôsobom uplatniť, čím ju uzatvára do „zakliateho kruhu“, v ktorom získava jeho úctu, jeho lásku. Tým, že Cate následne upadá do bezvedomia, sa autorke hry zároveň podarilo poukázať na závažnosť aktu vylúčenia z praxe – spája sa s násilnou stratou vedomia a odchodom do pohlcujúceho priestoru sna, nahrádzajúceho v plnej miere realitu.

Do tohto „zakliateho kruhu“ bezvedomia pritom Kane zasadzujú ďalší dôležitý prvok, ktorý by sme v našich reflexiách nemali opomenúť. Cate sa počas záchvatu nepriradenosti, hystericky, nekontrolovateľne rozosmeje. V jej smiechu zaznieva zvrátený smiech obeť násilia, smejúcej sa z toho, čo sa jej deje, popierajúcej smiechom samú seba. Smiech, v ktorom sa ozývajú hlasy šialenstva, obľudnosti, deštruktívnosti, zúfalej bezohľadnosti voči sebe. Akoby tu obeť bola v krutosti ešte o krok ďalej než samotný subjekt násilia. (Tým zároveň dochádza k spochybneniu dominantného postavenia subjektu moci, keďže násilie ako prostriedok dosiahnutia dominance prestáva byť účinné, ak vyvoláva bezohľadný, nekontrolovateľný smiech obeť.) Tento smiech môžeme chápať ako výraz závažnej deformácie, ktorú spôsobilo násilie subjektu moci, ako bezprostredný poukaz na hlboko deštruktívny vplyv násilia, vstupujúci do ostrého protikladu k snovej transformácii násilia na niečo pozitívne. Smiech akoby tu dával nahliadnúť do priepastného spustošenia toho, kto sa smeje, kto je vlastne už niekým iným, kto sa spojil s deštruktívnou energiou násilia, ktoré ho zničilo. Cate takýto smiech pochyť aj potom, čo na nej Ian, keď znovu upadne do bezvedomia, „simuluje sex“³⁷, a tiež neskôr, keď jej v čase vojny zomrie v náručí dieťa, ktoré jej dá „nejaká žena“³⁸.

Miera a rozsah násilia sa v priebehu hry stupňujú. Násilie sa postupne prenáša aj do telesnej roviny a nadobúda extrémnu podobu, rovnako tak i jeho následky.

Po prvom, večernom výstupe, načrtávajúcom charakter vzťahu Iana a Cate, po-

³⁶ Tamže, s. 265 – 266.

³⁷ KANE, S. *Hry*, s. 41.

³⁸ Tamže, s. 61.

kračuje hra nasledujúcim ránom. Z viacerých náznakov sa dozvedáme, že Ian v noci Cate znásilnil. Cate sa pokúsi o odplatu, odtrhne rukávy z Ianovho koženého kabáta, následne naňho zaútočí, „rýchlo a tvrdo ho bije po hlave“.³⁹ Ian ju po chvíli premôže, jej sa však podarí získať jeho revolver a „namieri mu na slabiny“.⁴⁰ Ian sa zľakne, „rýchlo ustúpi“.⁴¹ Avšak Cate túto náhle nadobudnutú nadradenú pozíciu, ktorú jej prepožičiava Ianov revolver, nedokáže zvládnuť. Roztrasie sa, „začne lapať po dychu. / Zamdlie.“⁴² Ian využije situáciu, „vezme jej zbraň / (...) / Priloží jej zbraň k hlave, ľahne si jej medzi nohy a simuluje sex. / Keď sa urobí, Cate sa vyplašene posadí a vykrikuje. / Ian sa odtiahne, nie je si istý, čo má robiť, mieri na ňu zozadu zbraňou. / Cate sa hystericky smeje, tak ako predtým, ale neprestáva.“⁴³

Sarah Kane v pokračovaní hry rozvíja východiskovú situáciu vzťahu Iana a Cate, pričom mu dáva výrazne vyhrotenejšiu, explicitne násilnú podobu. Akt znásilnenia môžeme v daných súvislostiach považovať za ďalší akt potvrdenia, presadenia Ianovho dominantného postavenia. (Cate ešte večer Iana viackrát odmietla, keď sa dožadoval, aby sa s ním milovala.) Následný Catin útok na Iana sa tak javí ako prirodzená odplata a súčasne ako pokus o vymanenie sa z podriadenej pozície, ktorý však zlyháva. Vymaniť sa je v tomto prípade možné iba prostredníctvom získania nadradeného postavenia, čoho Cate v konečnom dôsledku nie je schopná; nedokáže si ho voči Ianovi – voči dominantnému mužskému subjektu – udržať. Znovu upadá do „zakliateho kruhu“ bezvedomia. Ian opätovne preberá dominantnú pozíciu a Cate sa preňho vo svojej bezvládnej pozícii stáva nástrojom uspokojenia.

Analýza vzťahu Iana a Cate ukazuje, že násilie do neho vnáša potreba mužskej dominancie a strach, úzkosť z jej straty. Konštituuje sa tu ako úzkostný prostriedok potvrdenia, presadenia dominancie mužského subjektu, ktorý na pozícii moci zakladá svoju identitu. Tým sa zároveň stáva primárnou podmienkou pretrvania ich vzťahu.

Násilie a jeho dôsledky v čase vojny

Popri reflexii násilia páchaného v súkromí intímneho vzťahu sa Sarah Kane v *Spustošených* zamerala i na reflexiu brutálneho násilia odohrávajúceho sa v rámci najvyhrotenejšieho otvoreného spoločenského konfliktu – vojny – a pokúsila sa medzi nimi načrtnúť vzájomnú spojitosť. K tejto zmene dochádza závažným zlomom tematickej roviny a rovnako tak radikálnym zásahom do samotnej štruktúry hry: prostredníctvom logicky nemotivovaného vstupu novej postavy. Do hotelovej izby prenikne puškou ozbrojený, bezmenný Vojak, „očividne odnikiaľ, prinášajúc so sebou hrôzostrašné útržky sveta zničeného násilím. Je to akoby akt znásilnenia, ktorý spustošil vnútorný svet obete aj páchatela, zasiahol aj vonkajší svet. Forma hry sa začína rozpadáť. Zdá sa, že jej štruktúra sa rúca pod náporom násilia, ktoré rozpútala.“⁴⁴ V tomto momente dochádza k zásadnému obratu v celku hry: slovami divadelného

³⁹ Tamže, s. 40.

⁴⁰ Tamže.

⁴¹ Tamže.

⁴² Tamže, s. 41.

⁴³ Tamže.

⁴⁴ GREIG, D. Úvod. In KANE, S. *Hry*, s. 7 – 8.

teoretika Seana Carneyho, „je to akoby iná hra narušila a rozvrátila prvú. Naratívna kríza, nastávajúca v nečakanom kolapse realizmu hry, predstavuje ústredný prvok sociálneho rozkladu, ktorý hra dramatizuje, ako aj štruktúry recepcie, ktorú toto formálne znejasnenie podnecuje. (...) *Spustošení* sú v tomto zmysle ‚rozbitou‘ hrou.“⁴⁵ Akoby tu Sarah Kane chcela preniesť vysoko iracionálny, nepochopiteľný a brutálny fakt vypuknutia vojny priamo do priestoru hry.

Vojak vstupuje do kontaktu iba s Ianom (Cate sa po jeho príchode podarí utiecť), pričom okamžite zaujíma dominantnú pozíciu – Ianovi vezme jeho revolver a následne zje jeho i Catine raňajky. Ian nové zoskupenie síl, aj keď nerád, rešpektuje. Na týchto miestach hry sa kryštalizuje významové pole zbrane, vzťahujúce sa k moci a násiliu. Pokiaľ v prvej časti hry, v priestore intímneho vzťahu, sa pozícia moci konštituovala najmä na základe rodovej identity, v druhej časti, medzi Ianom a Vojakom, sa formuje inštrumentálne, na základe vlastníctva zbrane. Zbraň tu predstavuje znak nadvlády, zdroj inštrumentálne konštituovanej moci. Tým slabším, podriadeným a zároveň i objektom násilia je zákonite ten, kto nemá zbraň. Ten, kto ju vlastní, je subjektom moci a násilia vystupňovaného v čase vojny do extrémnej podoby.

Túto významovú rovinu hry konkretizuje postava Vojaka, prostredníctvom ktorej sa Sarah Kane zároveň pokúša reflektovať štruktúru násilia. V útržkovitých náznačkoch načrtáva kúsky z jeho osobnej histórie, pričom ho do určitej miery formuje ako tragickú postavu. Dozvedáme sa o jeho dievčati: „Chodil som do školy. / Miloval som sa s Col. / Tie svine ju zabili, teraz som tu.“⁴⁶ Znásilnili ju a zohavili. „Podrezali jej krk.“⁴⁷ Viaceré miesta textu implicitne naznačujú, že obľudná, sadistická vražda Vojakovho dievčaťa predstavuje zlomovú udalosť v jeho živote: najmä ona viedla k situácii, v ktorej sa aktuálne nachádza, k tomu, čo robí a čo sa z neho stalo. Ako vojak beštiálne vraždí a znásilňuje. Toto konanie – premena z mladíka, ktorý chodil do školy, na brutálneho vojaka – vychádza z toho, čo urobili jeho dievčaťu. Akoby to na svojich obetiach opakoval, či v miere krutosti dokonca prekonával. Dá sa to vnímať ako určitá forma odplaty, ktorej však vzhľadom k objektu chýba určitý osobný rozmer – v podstate sa môže obrátiť na ktorúkoľvek „cudziu kurvu“⁴⁸.

Popri tomto motíve Vojakovho konania môžeme pozorovať ešte ďalší motív. V treťom výstupe hry, po tom, čo sa mu Ian predstaví, Vojak reaguje: „Ja / Umieram túžbou / Milovať sa.“⁴⁹ Akoby táto výpoveď nahrádzala jeho meno, akoby zničujúca túžba milovať sa mala vyjadriť, čím je. Vojak následne hovorí o svojej Col ako o živej: „Máš frajerku? / (...) / Ja mám. / Col. / Bohovsky krásna. / (...) / Zavriem oči a myslím

⁴⁵ CARNEY, S. *The Tragedy of History in Sarah Kane's Blasted*. [online]. [cit. 24. 1. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/tragedy-of-history-in-sarah-kanes-blasted/3DB513B5633118C75838AE41688AC80/core-reader>. Dana Kratochvílová v tejto súvislosti podotýka: „Prvá polovica *Spustošených* je napísaná s logickou kauzalitou a naturalisticky, v druhej polovici vstupom Vojaka nastáva zmena a hra sa stáva snovou, neprehľadnou až halucinačnou.“ Pozri KRATOCHVÍLOVÁ, D. *Sarah Kane*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre; Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2013, s. 57. Zároveň sa v tomto momente hry otvára nová spojitosť: „Príchod vojaka hru surovým spôsobom nepochybne politizuje i historizuje, pritom bolo dostatočne zdokumentované, že prudký naratívny zvrät urobila Kane v dôsledku jej vlastného šoku z udalostí odohrávajúcich sa v Bosne počas písania hry.“ CARNEY, S. *The Tragedy of History in Sarah Kane's Blasted*. [online].

⁴⁶ KANE, S. *Hry*, s. 62.

⁴⁷ Tamže, s. 60.

⁴⁸ Tamže, s. 59.

⁴⁹ Tamže, s. 56.

na ňu –.“⁵⁰ A o pár chvíľ neskôr spomína na znásilnenie dvanásťročného dievčaťa: „Neplakala, len tam tak ležala. Otočil som ju a – Potom sa rozplakala. Prinútil som ju, aby mi ho do čista vylízala. Zavrel som oči a myslel na – Jej otcovi som strelil do úst.“⁵¹

Text naznačuje závažné súvislosti. Zdá sa, že v akte znásilnenia sa Vojak chce vrátiť k milovaniu s Col. Za obeť násilia si dosadzuje milovanú osobu, akoby ju obeť mala zastúpiť. Keď sa medzi nimi potvrdí nesúlad a pokus o náhradu sa ukáže byť neúspešným, opäť sa tým poukáže na Vojakovu stratu, čo vyvolá jeho brutálnu odplatu.

Načrtnuté aspekty a motívy Vojakovho šíleného násilného konania môžeme sledovať i v prípade Iana. V ňom totiž Vojak nachádza ďalší objekt pre svoje násilie. Najskôr sa vracia ku vzťahu s Col, potom „veľmi nežne pobozká Iana na pery“.⁵² A hovorí: „Voniaš ako ona. Po tých istých cigaretách.“⁵³ Následne ho, držiac mu revolver pri hlave, znásilní, pričom „oči má zavreté a vonia Ianove vlasy.“⁵⁴ Násilie tým ešte nekončí, Vojak „vopchá revolver Ianovi do konečníka“.⁵⁵ Aj tu sa odvoláva na to, že to urobili Col. Napokon „zdrapí Iana za hlavu. / Priloží ústa na jedno z Ianových očí, vysaje ho, odhryzne a zje. / To isté urobí s druhým okom.“⁵⁶ A povie svoje posledné slová: „Zjedol jej oči. / Úbohý bastard. / Úbohá láska. / Úbohý vyjebaný bastard.“⁵⁷ Potom sa zastrelí.

Scéna Ianovho znásilnenia a zmrzačenia poukazuje na to, že beštiálne, šílené násilie vojnového konfliktu je v *Spustošených* násilím uskutočňovaným na báze odplaty a opakovania už spáchaného násilia. Súčasne predstavuje násilie vychádzajúce zo zúfalej, neprekonateľnej a zničujúcej potreby nahradiť stratený, zničený objekt lásky, pričom túto náhradu sa subjekt násilia paradoxne pokúša nájsť v objekte svojho násilia. Tým sa v podstate môže stať ktokoľvek. Vojak potom, čo ho znásilnil, hovorí Ianovi: „Nemysli si, že tvoja waleská riť je iná ako ktorákoľvek riť, čo som pojebal.“⁵⁸ Práve tento moment je charakteristický pre subjekt moci: „Pred mocou sú na tom všetci rovnako, (...) nemajú žiadnu vlastnú hodnotu.“⁵⁹

Prostredníctvom postavy Vojaka Sarah Kane súčasne zachytáva hlboko deštruktívny vplyv a desivé následky násilia: zo zasiahnutého násilím sa mení na zrkadlový obraz subjektu násilia, ktoré ho zasiahlo. Pritom sa ukazuje, že zhubným následkom násilia sa človek nedokáže vyhnúť, nedokáže sa proti nim brániť. Vojak o sebe hovorí: „Ja som tu, lebo nemám inú možnosť.“⁶⁰ A o vojakoch tvrdí, že „všetci sú takí. / (...) / Dokonca aj ja. Musia byť.“⁶¹ Svoju situáciu vníma ako nutnosť bez možnosti voľby – nutnosť, ktorej sa musí bezpodmienečne podriaďovať. Akoby tu bolo čosi, čo ho ovláda, čomu nedokáže vzdorovať, čo mu prikazuje takto konať.

⁵⁰ Tamže.

⁵¹ Tamže, s. 57.

⁵² Tamže, s. 62.

⁵³ Tamže.

⁵⁴ Tamže, s. 63.

⁵⁵ Tamže.

⁵⁶ Tamže.

⁵⁷ Tamže, s. 64.

⁵⁸ Tamže, s. 63.

⁵⁹ ADORNO, T. W. – HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, s. 270.

⁶⁰ KANE, S. *Hry*, s. 61.

⁶¹ Tamže, s. 58.

Zhubné následky násilia môžeme v závere sledovať i na postavách Iana a Cate. Hra tu nadobúda podobu série fragmentárnych obrazov – chvíľkových zábleskov ukazujúcich Iana v telesnej, pudovej aj existenciálnej bezprostrednosti. Ian „masturbuje“, snaží sa sám seba uskrtiť, „serie“, „hystericky [sa] smeje“, zažíva „nočnú moru“, „plače obrovské krvavé slzy“, „objíma“ telo Vojaka, až napokon „slabý od hladu“ „vytrhne kríž zo zeme, vytrhá dlážku a vyberie telo dieťaťa. / Začne dieťa jesť.“⁶² Postava Iana tu prechádza rôznymi stavmi a fázami ľudskej existencie, zachytenými v ich „nahej“, fyzickej podobe. Nadobúda kontúry bytosti konajúcej podľa aktuálneho telesného rozpoloženia, podľa aktuálnych pudových hnutí, emocionálnych a biologických potrieb – kontúry bytosti bez schopnosti racionálne a morálne korigovať svoje konanie. Načrtáva tak proces redukcie ľudskej bytosti na vykonávanie elementárnych potrieb, ktorým je bezprostredne podriadená, ktorým už len môže nechať voľný priebeh. V tejto súvislosti sa dá hovoriť o procese depersonalizácie, dehumanizácie, o procese straty sociálnej a kultúrnej identity kulminujúcom v akte kanibalizmu, ktorý sa v kontexte hry javí ako následok katastrofy vojny.

Na tento proces, na jeho principiálny zlom symbolicky poukazuje aj Ianova následná smrť, po ktorej sa však náhle preberá. „Je to okamih nemožnosti. Zomiera, avšak potom zisťuje, že žije ďalej, alebo minimálne zostáva nažive.“⁶³ Sean Carney v spojitosti s týmto momentom hry podotýka: „Ak je to život v smrti, tak je to súčasne život a smrť. Je to hlboko pesimistické a zároveň závatne, desivo optimistické: identita medzi negáciou a afirmáciou. Spustošených tak možno čítať ako Adorno číta Koniec hry: ako hru zasadenú na koniec vývoja západnej tragédie, predstavujúcu konkrétny obraz celku západnej civilizácie, v ktorej je život sám osebe mŕtvy, v ktorej sú ruiny všadeprítomné.“⁶⁴

Podobu tohto mŕtveho, po katastrofe pretrvávajúceho života môžeme využiť zo záverečnej scény hry. Cate, ktorá šla zaobstaráť jedlo, keďže bola hladná, sa vracia, „nesie chlieb, veľkú klobásu a fľašu ginu. / Spomedzi ňôh jej kvapká krv. / (...) / Dosýta sa naje klobásy a chleba a zapije to ginom. / (...) / Zvyškami jedla Iana kŕmi. / Naje Ianovi do úst gin.“⁶⁵

U Cate nastala výrazná zmena: Ešte večer, teda v čase pred vypuknutím vojny, nedokázala zjesť mäso, nemohla ho ani zacítiť, pretože by sa povracala, no aktuálne sa bez zaváhania a problémov nasýti klobásou a zapije to ginom, ktorého sa predtým tiež nedotkla. Faktor zabezpečenia elementárnej životnej potreby (potraviny) tu nadobúda centrálnu postavenie a nespochybniteľným spôsobom presadzuje svoju bezpodmienečnú platnosť. Aby Cate získala jedlo, nechala sa (zrejme viacnásobne) znásilniť. To je cena, čo sa platí za prežitie, za utíšenie hladu, ktorého moci človek nedokáže odolať. Stotožňuje sa s ňou v plnej miere: tak sa Cate s akousi samozrejmosťou, akoby ani nevnímajúc svoje znásilnenie, dosýta naje klobásy. Následne rovnako ľahostajne pije gin, ktorý asociuje špecifický význam: Ian ho pil, aby otupil svoju bolesť, môže teda predstavovať prostriedok otupenia. Mŕtvy život, priamy dôsledok katastrofy vojny, sa tak javí ako zredukovaný na (voči iným i voči sebe) bezohľadné zabezpečenie elementárnych životných potrieb, ktorého nutnosti sa všetko podriaďuje,

⁶² Tamže, s. 72 – 73.

⁶³ CARNEY, S. *The Tragedy of History in Sarah Kane's Blasted*. [online].

⁶⁴ Tamže.

⁶⁵ KANE, S. *Hry*, s. 73 – 74.

a na následné otupenie, ktoré výdatne napomáha akceptácii daného stavu vecí. Ak po katastrofe vojny ešte pretrváva určitá forma ľudského spoločenstva, tak v nej pre slabšieho a odkázaného na pomoc zostávajú iba zvyšky, ktoré mu dáva schopnejší. Teda ten, kto – nechávajúc sa znásilniť – dokáže zaobstarať prostriedky na prežitie. Stav spoločnosti, sveta i človeka v tejto situácii by mohol vyjadriť obraz rozvrátených ruín. Vyústenie hry nás tak konfrontuje so situáciou všadeprítomného, maximálneho a trvajúceho rozpadu.

Logiku, ktorú možno identifikovať v *Spustošených*, by sme preto mohli nazvať i logikou rozpadu. Tú pritom, ako na to poukázali naše skúmania, realizuje hra v rovine témy, postáv aj samotnej štruktúry. V spojitosti s presadzujúcou sa logikou rozpadu v priebehu hry môžeme zároveň hovoriť o jej približovaní sa k formám postdramatického divadla. Snáď najvýraznejšie sa to prejavuje v prvku telesnosti, ktorý na viacerých miestach hry vystupuje zreteľne do popredia a kulminuje vo fragmentárnych obrazoch odkrývajúcich Iana v jeho bezprostrednej telesnej existencii.

Charakterizujúci prvok telesnosti v postdramatickom divadle Hans-Thies Lehmann podotýka: „Dramatický pohyb sa odohráva medzi telami, postdramatický proces sa odohráva na tele. Na miesto mentálneho zápasu, ktorý iba zrozumiteľne tlmočil fyzickú vraždu, javiskový zápas, sa dostáva telesná motorika, alebo jej poškodenie, tvar a neforemnosť, celok a čiastkovosť. Ak bolo dramatické telo nositeľom agónu, postdramatické ukazuje obraz jeho agónie.“⁶⁶ *Spustošení* sa z tohto hľadiska nachádzajú na rozhraní dramatického a postdramatického, hra sa odohráva „medzi telami“ a súčasne i „na tele“, pričom jej pohyb smeruje k telu. Agón vyúsťuje v agóniu. V prvej časti *Spustošení* predstavujú drámu intímneho vzťahu medzi mužom a ženou, načrtávajúcu jeho mocensko-násilný charakter. V priebehu hry sa násilie prediera na povrch, na scénu, rozbíja štruktúru drámy a nadobúda konkrétnu podobu, je páchané na tele, na ktorom zanecháva trvalé stopy. Tento proces sa najvýraznejšie prejavuje skrz postavu Iana. Jeho telo je vystavené znásilneniu a zmrzačeniu, až napokon akoby sa zvíjalo v krčoch agónie. Ako tvrdí Lehmann: „Postdramatické divadlo stále znovu prekračuje hranicu bolesti, aby zrušilo vylúčenie tela a do sféry ducha – hlasu a reči – znovu vnieslo bolestivú a vášnivú telesnosť.“⁶⁷

V *Spustošených* tak získava hlas predovšetkým bolestivá, trpiaca telesnosť. Ukazuje na svojho bezprostredného pôvodcu: násilie imanentne spojené s mocou, ktoré žije medzi nami, v našich vzťahoch, vybuchuje v našej spoločnosti. A nesie si so sebou zničujúco zraňujúce a nezmazateľné poznačenie násilím.

THE NEGATIVITY OF SARAH KANE'S SOCIAL REALITY – POWER AND VIOLENCE AS FACTORS OF DESTRUCTIVENESS IN HER PLAY *BLASTED*

Peter BREZŇAN

The core of the presented study is built around the structure and effects of the phenomena of power and violence, as portrayed and contemplated by Sarah Kane in her play *Blasted* (1995). The author of the presented study anchored his theoretical

⁶⁶ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 242.

⁶⁷ Tamže, s. 108.

point of departure in examining power and violence, the latter being a tool for the enforcement of the former, in an analysis by Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, who believe that power is the overriding principle of man's relationship with his/her outer reality. The first part of the study contemplates the structure of the phenomena of power and violence, as seen through the relationship between Ian and Cate, the play's lead characters. Subsequently, the author focuses on their manifestation against the backdrop of a war catastrophe, which Sarah Kane allows to "barge in" the storyline. The conclusive part of the study attempts to highlight the appallingly devastating effects of power and violence, reaching their apex at a time of war.

Príspevok vznikol v rámci riešenia grantovej úlohy KEGA č. 033UKF-4/2019 Popkultúrne štúdiá ako platforma na revitalizáciu humanitných disciplín.

LITERATÚRA

- ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: Filosofické fragmenty*. Praha : OIKOYMENH, 2009. 247 s. ISBN 978-80-7298-267-7.
- ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. 20. vyd. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 278 s. ISBN 978-3-596-27404-8.
- ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha : Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1.
- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Zobr. spisy, zv. 7. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. 582 s. ISBN 978-3-518-29307-2.
- CARNEY, Sean. The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*. In *Theatre Survey*, 2005, roč. 46, č. 2, s. 275 – 296. [online]. [cit. 24. 01. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/tragedy-of-history-in-sarah-kanes-blasted/3D-B513B56333118C75838AE41688AC80/core-reader>.
- GANGL, Manfred – RAULET, Gérard (zost.). *Jenseits instrumenteller Vernunft: kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main : Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998. 277 s. ISBN 3-631-33184-3.
- GREIG, David. Úvod, s. 7 – 16. In KANE, Sarah. *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002. 276 s. ISBN 80-88965-42-X.
- HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns I: Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. 2. vyd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. 533 s. ISBN 3-518-28775-3.
- HAUSER, Michal. *Adorno; moderna a negativita*. Praha : FILOSOFIA, 2005. 230 s. ISBN 80-7007-223-7.
- KANE, Sarah. *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002. 276 s. ISBN 80-88965-42-X.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Dana. *Sarah Kane*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre; Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2013. 152 s. ISBN 978-80-558-0372-2.
- LÜDKE, W. Martin. *Anmerkungen zu einer 'Logik des Zerfalls': Adorno – Beckett*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981. 160 s. ISBN 3-518-10926-X.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- SEEL, Martin. *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. 156 s. ISBN 3-518-29294-3.
- SLOTERDIJK, Peter. *Kritika cynického rozumu*. Bratislava : Kalligram, 2013. 696 s. ISBN 978-80-8101-725-4.

- VERHAEGHE, Paul. *Láska v časoch samoty*. Bratislava : Drewo a srd, 2006. 246 s. ISBN 80-88965-88-8.
- WELLMER, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. 5. vyd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993. 165 s. ISBN 3-518-28132-1.
- ZIMA, Peter V. *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. 230 s. ISBN 3-8260-2858-9.

Peter Brezňan
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta UKF v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
e-mail: pbreznan@ukf.sk