

SANJA NIKČEVIĆ

Afirmativna američka drama

*ili živjeli
puritanci*

Sanja Nikčević

AFIRMATIVNA AMERIČKA DRAMA ILI ŽIVJELI PURITANCI

Knjiga je nastavak autoričina bavljenja američkom dramom što je već rezultiralo jednom objavljenom knjigom (*Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, Biblioteka Val, CDM, Rijeka, 1994).

Vrijednost autoričina pristupa američkoj drami je u uvođenju potpuno nove klasifikacije američke drame koja se temelji na po prvi puta korištenom konstitutivnom načelu - odnosu drame prema Američkom snu, temeljnom mitu pokretaču američkog društva. Upravo koherencija predmeta (svaka drama ima odnos prema Američkom snu) i mogućnost indukcijske analize (klasifikacija proizlazi iz predmeta uključujući sve primjerke, a ne nameće se samo odabranima), te uspostavljena struktura pravaca i dominantnih tema, najbolje svjedoče o funkcionalnosti ove podjele.

Primjena tog konstitutivnog načela pokazala je da unutar realističke američke drame postoje dva jasno izražena pravca. Prvi je *subverzivna američka drama* koja prikazuje gubitnike i time negira funkcioniranje Američkog sna. Drugi je *afirmativna američka drama* koja ima pozitivan odnos prema mitu i afirmira njegove osnovne vrijednosti, zapisane u puritanskim temeljima mita. Te su vrijednosti pomirenje junaka sa sobom i okolinom (prihvatanje sebe i drugih takvi kakvi jesu unutar "Božjeg nauma" koji određuje svijet) i usavršavanje sebe i okoline (postizanje sklada sa sobom i okolinom) zahvaljujući pomagačima (kako drugim likovima, naročito obitelji, supružnika i prijatelja, tako i sudbini koja je na strani junaka) te pozitivnim emocijama koje nadvladaju (toleranciji, ljubavi, radu i poniznosti). Analiza fabula i tema izabranih drama rezultirala je ograničenim brojem osnovnih tematskih preokupacija koje su otkrile strukturu vrste koja se sastoji od tri pravca koje je autorica nazvala: "Pravo na život ili prihvaćanje sebe", "Pravo na sreću ili prihvaćanje drugog" i "Pravo na slobodu ili prihvaćanje društva".



Urednica: SANJA NIKČEVIĆ

Biblioteka Mansioni teatrološka je biblioteka Hrvatskog centra ITI-UNESCO. Potreba za praćenjem recentne svjetske teatrologije i drame, ali i za upoznavanjem dosega vlastite teatrologije i dramske riječi, ne mjeri se samo brojem zainteresiranih čitatelja nego i važnošću za kulturu zemlje.

Zašto mansioni? Mansioni je naziv za pojedine postaje u srednjovjekovnim prikazanjima. Ime biblioteke izabrano je jer su knjige poput postaja. Svaka prikazuje djelić istine, a čitatelj ide od jedne do druge u nadi spoznaje svijeta upravo kao i srednjovjekovni gledatelj koji se kreće od mansiona do mansiona u želji za razumijevanjem objave Istine sa scene. Budući da su upravo prikazanja prvi scenski oblik zapadnoeuropske civilizacije, ovaj naslov biblioteke ujedno je i podsjećanje na našu pripadnost tome krugu.

DO SADA OBJAVLJENO

1. Autorska grupa GONG *Višekratno proročanstvo pukotina*, 1994.
2. Marvin Carlson *Kazališne teorije 1*, 1996.
3. Nikola Đuretić *Kazališni putokazi i krajputaši*, 1996.
4. Boris Senker *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, 1996.
5. Miro Gavran *Šaljivi komadi*, 1996.
6. Davor Špišić *Predigre*, 1996.
7. Marvin Carlson *Kazališne teorije 2*, 1997.
8. Marvin Carlson *Kazališne teorije 3*, 1997.
9. Borislav Vujčić *Bijele tragedije*, 1997.
10. Manfred Pfister *Drama*, 1998.
11. Irena Lukšić *Antologija ruske disidentske drame*, 1998.
12. Tomislav Bakarić *La muerte de Stjepan Radić*, 1998.
13. Ian Brown *Antologija suvremene škotske drame*, 1999.
14. Maja Gregl *Ljubavi Alme Mahler/Die Lieben der Alma Mahler*, 1999.
15. Đurđa Škavić *Kazališno nazivlje*, 1999.
16. Antonin Artaud *Kazalište i njegov Dvojnjak*, 2000.
17. Vinko Grubišić *Artaud*, 2000.
18. Mislav Brumec *Smrt Ligeje/The Death of Ligeia*, 2000.
19. Borislav Pavlovski *Antologija suvremene makedonske drame*, 2000.
20. Sibila Petlevski *Simptomi dramskog moderniteta*, 2000.
21. Acija Alfirević *Australski novi val*, 2000.
22. Davor Špišić *Raj bez fajrunta*, 2001.
23. Peter Szondi *Teorija moderne drame*, 2001.
24. Antonija Bogner-Šaban *Povrat u nepovrat*, 2001.
25. Ivan Vidić *Drame*, 2002.
26. Sead Muhamedagić *Antologija novije austrijske drame*, 2002.
27. Tomislav Durbešić *Drames choisies*, 2002.
28. Adriana Car-Mihec *Dnevnik triju žanrova*, 2003.
29. *Different Voices. Eight Contemporary Croatian Plays*, 2003.

Sanja Nikčević

AFIRMATIVNA
AMERIČKA DRAMA
ILI
ŽIVJELI PURITANCI

Hrvatski centar ITI-UNESCO

Zagreb 2003.

© Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003.

Zahvaljujemo Ministarstvu kulture RH na novčanoj potpori.

Zahvaljujemo Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU i Arhivu HNK u Osijeku na korištenju fotografija.

Recenzenti:

dr. Ivan Matković

dr. Andrea Zlatar

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica – Zagreb

UDK 821.111(73).09-2"19"

NIKČEVIĆ, Sanja

Afirmativna američka drama ili Živjeli
puritanci / Sanja Nikčević. – Zagreb :
Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2003. –
(Biblioteka Mansioni)

Bibliografija. – Kazalo. – Summary.

ISBN 953-6343-28-2

I. Američka dramska književnost --20 st.

430212025

ISBN 953-6343-28-2

Posveta:

*Ivanu Matkoviću i Borisu Senkeru
mojim mudrim i dobrohotnim pomagačima*



Anne Nichols *Tripud vjenčani*, HNK u Osijeku, 1935, red. Tomislav Tanhofer. Na slici: L. Martinčević-Dragić i Ivo Leitner.

SADRŽAJ:

Uvodna bilješka i zahvale	13
PRVI DIO: OPĆE POSTAVKE RADA	17
TEORIJSKI UVOD	19
Područje i predmet proučavanja (tabela br. 1)	19
Način proučavanja – indukcija fabule, lika i misli	25
Dosadašnji pristupi – kritički, povijesni ili osobni	28
Pokušaj teorijskog pristupa	36
Odnos prema Američkom snu – konstitutivno načelo klasifikacije (tabela br. 2)	37
Realistička tendencija	40
Metaforička tendencija	42
Prema poetici američke drame	44
Odabir proučavanih drama	45
Potvrda struke – nagrade, edicije	45
Potvrda publike – “dugovječne predstave”	50
RECEPCIJA AFIRMATIVNE DRAME	53
ODBIJANJE ILI KRITIČARI	53
Prešućivanje ili negiranje	56
Podcjenjivanje i omalovažavanje:	60
Thornton Wilder	61
Neil Simon	66
Opravljanje za prezir	68
Nerealne i klišeizirane	68
Neozbiljne i površne	74
Emotivne i meke	77
Podcjenjivanje drugih kriterija:	80
... publike	80

... i nagrada	83
Izgovori za spominjanje – PC	85
Pohvala ili “podizanje”	87
Zašto su kritičari tako ogorčeni?	92
Promjene u vremenu	94
POTREBA ILI PUBLIKA	95
Nagrade u kompromisu	96
Publika je odlučna	100
AFIRMATIVNA AMERIČKA DRAMA	105
U čemu je tajna ili svrha afirmativne drame	105
Idejne postavke ili zašto je afirmativna drama takva	116
Puritanci ili temeljne vrijednosti Američkog sna	118
Temeljne vrijednosti (tabela br. 3)	123
Pravci i osnovne teme (tabela br. 4)	127
Zašto je afirmativna drama asketska u odnosu na TV i film?	130
FORMA AFIRMATIVNE DRAME	133
Izbor prikazanog – konvencija	133
Realizam – kao izvedbena konvencija	134
Obraćanje publici	136
Nadrealno	139
Klišei	139
Žanrovi	145
Žanrovska raznolikost	146
Struktura forme	148
Žanrovski odabir ovog rada	149
DRUGI DIO: PRAVCI AFIRMATIVNE DRAME (tabela br. 5)	151
PRAVO NA ŽIVOT ILI PRIHVAĆANJE SEBE	155
PRIHVAĆANJE ŽIVOTA	157
a) Prihvaćanje života (doslovno)	158
<i>Preludij za poljubac</i>	158
<i>Dom junaka</i>	165

b) Prihvaćanje ljubavi	172
<i>Deseti čovjek</i>	172
<i>Vrelo srce</i>	179
<i>Geminijevi</i>	184
<i>Čaj i simpatija</i>	189
<i>Drugo poglavlje</i>	190
c) Prihvaćanje odgovornosti/promjene	193
Thornton Wilder	194
<i>Ulični prizor</i>	195
<i>Gost na vjenčanju</i>	200
<i>Zločini srca</i>	201
<i>Vozeći gospođicu Daisy</i>	209
<i>Dvoje na ljuljački</i>	212
Promjene kroz vrijeme	214
Devedesete	218
Zaključak	222
PRIHVAĆANJE SMRTI	225
a) Prihvaćanje vlastite smrti	226
<i>Naš grad</i>	226
<i>Što je krivo na ovoj slici?</i>	232
b) Prihvaćanje smrti drugih	239
<i>Sve do kuće</i>	239
<i>Čelične magnolije</i>	244
<i>Kutija sjenki</i>	247
Smrt u drugim dramama	254
Zaključak	260
Emocija – sućut	261
Prihvaćanje pozicije	261
Božji naum	262
Druga šansa	262
Smrt kao izbor	263
Smrt kao potvrda života	264
Smrt kao smirenje	265
Smrt – trenutak odrastanja	266
Karika u lancu	266
Onostrano	267
Pomagači	267
Prihvaćanje života za one koji ostaju	267

PRIHVAĆANJE NEDOSTATKA	269
a) Svijest o nedostatku	270
b) Želja za uključenjem	272
c) Pobjeđivanje nedostatka	273
Nagrada	276
Svijet "normalnih" – pomagači	278
I pomagači uče	282
Realizam	283
Zaključak	284
 PRAVO NA SREĆU ILI PRIHVAĆANJE DRUGOGA	 287
PRIHVAĆANJE OBITELJI	
ili <i>the spirit of tolerance</i>	289
Zanemarena druga strana medalje	290
Afirmativna slika obitelji	292
a) Premalo ljubavi – prihvaćanje različitog	295
b) Previše ljubavi – puštanje iz "zlatnog kaveza"	298
c) Očuvanje obitelji	301
Ljubav vlada u obitelji	307
Svijet dobrih ljudi	314
Mladi su ispravni	315
Promjene konvencije – u ime ljubavi	319
Želja za pomirenjem s roditeljima/obitelji	320
Pomažući	322
Uspjeh u nakani – sretan kraj	324
Tolerancija i prihvaćanje	328
Pokajanje i oproštenje	330
Promjene kroz vrijeme	333
Zaključak	335
PRIHVAĆANJE PARTNERA	
ili <i>all you need is love</i>	339
a) <i>Boy-meets-girl</i> ili odabir pravog partnera	341
b) Bračne drame ili prihvaćanje mjesta kraj drugog	345
c) Ljubavničke drame ili drame razvoda	348
Prevare – poziv upomoć	351

Mogućnost izbora	355
Ljubav se izražava	358
Ljubav je...?	359
Veza je odgovornost...	364
... i kompromis	366
Različitost u braku – muškarac praktičan i brižan	367
Pobjeda pionirskog i siromašnijeg	370
Neuspjeh je bezbolan ili <i>no hard feelings</i>	374
Nadvladanje negativnih emocija	375
Promjene u vremenu	376
 ZAKLJUČAK	 379
 Ivan Matković RIJEČ RECENZENTA	 389
 BIOGRAFIJA AUTORICE	 392
 SUMMARY	 394
 PRILOZI	 397
Popis tabela	399
Popis ilustracija	399
Napomena o prijevodu i popisima	400
Afirmativna američka drama na hrvatskim scenama	405
Abecedni popis analiziranih afirmativnih drama (s osnovnim podacima)	410
Bibliografija – afirmativne drame	424
Bibliografija – teorija	435
Popis imena i djela	445



George Axelrod: *Sedam godina vjernosti*, red. Kosta Spaić,
DK Gavella, Zagreb, 1955.

Na slici: Ljubica Mikuličić i Drago Krča.



Uvodna bilješka i zahvale

Ova je knjiga nastala na temelju moje doktorske disertacije *Afirmativna američka drama* koju sam 1998. godine obranila na Filozofskom fakultetu (komisija u sastavu Boris Senker, Ivan Matković, Nikola Batušić). To je nastavak mog bavljenja američkom dramom koje je započelo nakon jednog dobro koncipiranog i brojnom literaturom popraćenog kolegija o američkoj drami koji je Boris Senker održao na Postdiplomskom studiju književnosti zagrebačkog Filozofskog fakulteta 1985/86. školske godine.

Taj kolegij neću nikada zaboraviti jer me je odredio i profesionalno i životno. Profesionalno me je odredio zato što je bavljenje američkom dramom (uz bavljenje hrvatskom dramom) postalo moja osnovna teatrološka vokacija koja je urodila dvjema studijama o američkoj realističkoj drami i novom klasifikacijom kao mogućim temeljem do sada nepostojeće poetike američke drame.

Životno me je odredio jer sam nakon njega shvatila da sam i ja – afirmativni junak koji na svom životnom putu susreće dobrohotne i mudre pomagače što mu nude mogućnost izbora i potporu u radu. Na putu proučavanja američke drame susrela sam se sa znanjem i podrškom Borisa Senkera i Ivana Matkovića koji su mi svojom dobrohotnošću otvarali mogućnosti izbora i savjetovali me na pravi način, bili precizna korekcija mojoj razbarušenosti i neprocjenjivo značajna provjera mojim idejama. Ivan Matković je k tome i redaktor mojih prijevoda za ovu knjigu, što samo dograđuje planinu mojega duga i zahval-

nosti. Za te mogućnosti i potporu im zahvaljujem, za izbor i rezultat sam sama kriva.

Zahvaljujem se i Ankici Janković na pomoći u uglađivanju rukopisa za objavljivanje.

Iako vjerujem da bi se sve disertacije trebale objaviti u jeftinoj ediciji male naklade, ova knjiga ipak nije disertacija, nego je za ovu prigodu izmijenjena. Propustivši priliku da radnju objavim odmah nakon obrane (stalno u svom dinamičnom rasporedu uzaludno tražeći "kontemplativno" vrijeme za finalnu obradu teksta), kada sam napokon krenula pripremati tekst za objavljivanje učinilo mi se nepriličnim objaviti ga onakvim kako je napisan. Poslije toliko vremena proučavanja američke drame bilo mi je žao izostaviti neke nove teorijske knjige koje nisu bitno mijenjale odnos američke teorije prema američkoj drami, ali su dodatno ukazivale na problem. Dodala sam i analizu nekih novih drama koje dobro ilustriraju pojedine pravce i teme.

Pišući o temi "Prihvatanja partnera" u disertaciji željela sam opisati kako afirmativna drama prikazuje poziciju muškarca i žene u vezi. Zbog zanimljivosti teme i bogatstva materijala poglavlje "Žena u afirmativnoj drami" naraslo je na preko stotinu kartica i zato nije uvršteno u ovo izdanje, a u ostala su poglavlja unesene nužne izmjene. Osim što bi enormno povećalo obim ove knjige, to poglavlje zapravo čini jezgru jedne buduće knjige o ženi u američkoj realističkoj drami.

Kada sam objavila prvu knjigu iz mog ciklusa proučavanja američke drame (*Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, CDM, Rijeka 1994) koja se bavila subverzivnom dramom, odredila sam je kao prvi dio teatrologije. Sada je napisan i drugi dio, knjiga koja se bavi afirmativnom dramom. Preda mnom je proučavanje nerealističkih pravaca.



Moje bavljenje subverzivnom dramom prikladno je, zahvaljujući zagrebačkoj izdavačkoj kući AGM, zaokruženo vrijednim projektom – *Antologijom američke drame* (Zagreb, 1993). Voljela bih i afirmativnu američku dramu predstaviti i na taj način jer je riječ o doista vrijednim djelima koja nude brojne kazališne izazove.

Predgovori vlastitim knjigama rijetke su prigode u kojima se javno zahvaljuje i obitelji. Podrška, razumijevanje i ljubav mog supruga Rolanda i sina Olivera zaslužuju puno više prostora jer su presudni za svaki moj rad, poput nebeskog poklona u mojim životnim problemima koji smanjuju njihovu napetost i bol, olakšavaju pronalaženje rješenja i daju mi snagu da ustrajem.

P.S.

Čitaoca molim da prije čitanja knjige pogleda “Napomenu o prijevodu naslova i citata” jer će mu olakšati snalaženje u ovoj knjizi. A zahvaljujem na trudu što čitajući knjigu susreće stotinjak drama na koje se knjiga referira.

Sjedio starac pred vratima grada. Naide mladić. Odakle dolaziš i zašto, i kakvi su tamo ljudi, upita ga starac. Dolazim iz grada u kojem su svi ljudi zli, želim vidjeti kakvi su ljudi u ovom gradu, ali sve mi se čini da ni ovdje nisu bolji. U pravu si, reče starac, u ovom su gradu ljudi zli. Mladić uđe u grad. Naide drugi mladić. Odakle dolaziš i zašto, i kakvi su tamo ljudi. Dolazim iz drugog grada gdje su ljudi dobri. Ali ja bi htio vidjeti kakvi su ljudi u drugim gradovima, iako mi se čini da su i ovdje ljudi dobri. U pravu si, i ovdje su ljudi dobri, odvrati starac. I mladić uđe u grad.

Zen priča

PRVI DIO:
OPĆE POSTAVKE RADA



Mary Chase: *Naš prijatelj Harvey*,
red. B. Šembera, Karlovačko kazalište, Karlovac, 1956.
Na slici: Mila Ercegović Dumančić i Stjepan Šfalter.



TEORIJSKI UVOD

Područje i predmet proučavanja

Predmet proučavanja ovog rada je *afirmativna drama* kao jedan od dva ravnopravna pravca *suvremene američke realističke drame*. To je nastavak mog bavljenja američkom realističkom dramom započetog u knjizi *Subverzivna američka drama*¹ u kojoj sam po prvi puta uspostavila novu klasifikaciju američke drame i opisala subverzivnu dramu kao drugi ravnopravni pravac američke realističke drame.

Definirajući predmet proučavanja ovog rada prema Aristotelu, a slijedeći njegova tri razlikovna književna svojstva oponašanja – *sredstva oponašanja, predmet i način*,² mogu reći da se u ovom radu bavim *dramom* kao sredstvom oponašanja (oponašanje ljudi koji rade), *američkom realističkom* (predmet oponašanja je realan život Amerike) i *afirmativnom* (način oponašanja je afirmativan u odnosu na predmet).

Jezikom suvremene književne genologije³ ovo bi bio rad koji u *drami* kao književnom rodu (najšira skupina umjetničkih djela sa zajedničkim karakteristikama) i *realizmu* kao stilskoj formaciji (po A. Flakeru “nacional-

¹ S. Nikčević *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, CDM, Rijeka, 1994.

² Aristotel “O pjesničkom umijeću” preveo Z. Dukat, prema M. Beker *Povijest književnih teorija*, str. 30.

³ P. Pavličić *Književna genologija*.

Tabela br. 1 GENOLOŠKA DEFINICIJA PREDMETA

DRAMA

rod

REALIZAM

stilska formacija

AMERIČKA GRAĐANSKA REALISTIČKA DRAMA

vrsta

AFIRMATIVNA DRAMA pravac		SUBVERZIVNA DRAMA pravac	
STARA T. Wilder	NOVA N. Simon	STARA E. O'Neill	NOVA E. Albee
		uključenja isključenja	uključenja isključenja
PRAVO NA ŽIVOT LJUBAV SLOBODU			
pravci			
život smrt nedosta- tak	obitelj partner drugačiji	USA is the best politika pravda	
dominantne teme			
drama (court, krimi, family), melodrama, komedija (visoka, niska, vodvilj)		drama (family drama) komedija (crna)	
žanrovi		žanrovi	

☐ detaljnije u tabeli broj 2

☒ detaljnije u tabeli broj 3, 4



na i nadindividualna povijesno-književna cjelina”⁴) a unutar *suvremene američke realističke drame* kao književne vrste (skupina književnih djela s nekim zajedničkim osobinama koje se kod drugih ne javljaju) proučava *afirmativnu dramu* (što je novi termin) kao književni pravac (povijesno-književna tendencija unutar jedne nacije). Afirmativna drama ima svoje podpravce (*pravo na život ili prihvaćanje sebe, pravo na sreću ili prihvaćanje drugog i pravo na slobodu ili prihvaćanje društva*), a svaki od njih se ostvaruje kroz opisivanje dominantnih tema (npr. za pravo na sreću – *prihvaćanje obitelji, partnera i drugačijih*) uz korištenje određenih žanrova (komedije, melodrame, “obiteljske drame”, “sudske drame”...).

Valja pojasniti sastavnice:

Drama. Rad se bavi američkom dramom, dakle dramom kao predstavnikom književnog roda koji u sebi uključuje različite dramske vrste i žanrove. Drama je pisano djelo, tekst napisan u dijaloškoj formi s replikama likova koji iskazuju neko ljudsko djelovanje (što je u opreci prema naraciji i prozi). Drama sadrži upute za scensku realizaciju (didaskalije), jer je, iako pisani tekst, namijenjena izvedbi na sceni (što joj postavlja neka ograničenja i uvjete). Tema mog istraživanja je američka drama, dakle tekst; iako sam mnoge od analiziranih drama vidjela i na sceni, u ovom se radu ne bavim kazališnim izvedbama osim u iznimnom slučaju kada upozoravam na reakciju publike ili dugo igranje predstave. U analizi nisu obuhvaćeni tekstovi koje P. Szondi naziva “dramatikom”, što je širi pojam od drame i odnosi se i na *sve što je napisano za pozornicu*,⁵ zapravo takozvane “pre-tekstove”, tekstualne predloške i nacрте za *performance* ili neke druge vrste izvedbenih umjetnosti.

⁴ *Rečnik književnih termina*, str. 542.

⁵ P. Szondi *Teorija moderne drame*, str. 11.

Američka. Autori drama su američki pisci. Najčešće su to ljudi rođeni u SAD, a uključeni su i pisci koji su u SAD doselili, ako se smatraju američkim piscima – po vlastitom osjećaju i prihvaćenom američkom svjetonazoru.

Suvremena. Termin suvremena drama označava vremensko razdoblje i pokriva vrijeme od početaka američke drame, dakle dvadesete godine dvadesetog stoljeća, do osamdesetih. Samo iznimno spominjem primjer stariji od dvadesetih ako je naročito ilustrativan (*Zašto se udati?*⁶ J. L. Williamsa iz 1916, ključna je drama za analizu teme žene u američkoj afirmativnoj drami), ili ulazim s primjerima u devedesete (*Zlatno dijete* Davida Henryja Hwanga, *Devet Arménaca* Leslie Ayvazian ili *Zvijer na mjesecu* Richarda Kalinskog kao primjere razvoja teme prihvaćanja života koja u devedesetima postaje pomirenje s vlastitom prošlosti).

Iako američki kritičari koriste termin *modern American drama* za taj period, još od rada o subverzivnoj drami, a slijedeći preporuku Milivoja Solara,⁷ radije koristim “suvremena” jer je termin “moderna” semantički pokriiven periodizacijskim terminom “moderne” ili pravca koji je nastao kao opreka realizmu. Milivoj Solar preporučuje termin “suvremen” samo za poslijeratnu književnost, ali ovdje se on koristi za šire vremensko područje, zapravo čitavo dvadeseto stoljeće jer mislim da postoji jedan zajednički senzibilitet koji se može prepoznati u čitavom korpusu američke drame 20. stoljeća, a koji se jasno može postaviti u opreku prema 19. stoljeću. Upravo to osjećaju i američki teoretičari najčešće pokrivajući terminom *modern American drama* vremenski period od O'Neillla do danas, dok im termin *contemporary* pokriva period od šezdesetih do danas, a termin *new* označava autore koji su tek počeli pisati, ili su u estetskom iskoraku od realizma.⁸

⁶ Napomena o prijevodu naslova i citata na kraju rada.

⁷ M. Solar *Suvremena svjetska književnost*.

⁸ C. W. Bigsby je jedan od novijih pregleda povijesti američke drame (iz 1992) nazvao *Modern American Drama 1945–1950*. William Herman je knjigu u



*Realistička.*⁹ Realistička drama znači dramu koja prikazuje karakter i njegov unutrašnji razvoj uz jasnu mimetičku namjeru – namjeru opisivanja i prikazivanja stvarnosti koja okružuje pisca. Ta komponenta opisivanja “svijeta oko nas” u američkom je realizmu iznimno jaka sve tamo od definicije “oca američkog realizma”, Williama Deana Howellsa, koji je krajem 19. stoljeća tvrdio da je *prvenstvena funkcija komada ... da prikaže život ili da ga reproducira*¹⁰ te je realizam tako *ništa doli istinito predstavljanje života*.¹¹ Američke pisce uče da “pišu o onome što najbolje poznaju – vlastitoj okolini” kao što će se kasnije vidjeti u brojnim primjerima i za takav ih se pristup hvali sve do danas.¹² Zato ne čudi što će Alfred Uhry, pokušavajući odgovoriti sam sebi na pitanje o razlogu uspjeha njegove drame *Vozeći gospođicu Daisy* koja je izvođena po čitavoj Americi, dobila Pulitzera i pretočena u filmski scenarij, jednostavno reći: *Kad se zapitam kako se je to sve dogodilo nalazim samo jedan odgovor. Napisao sam ono što sam znao kao istinu i ljudi su je kao takvu prepoznali*.¹³

Realizam ide do te mjere da autori rado uzimaju istinite događaje iz novina (*Leptiri su slobodni* – o slijepom mladiću koji je regrutiran za vojsku kao sposoban ili *M.*

kojoj opisuje drame od šezdesetih na ovamo nazvao *Understanding Contemporary American Drama*, a D. Savran svojoj knjizi *In Their Own Words*, koja također opisuje pisce koji su stvarali od 60-tih nadalje, daje podnaslov *Contemporary American Playwrights*.

⁹ Američku realističku dramu, kao i njezin odnos s europskim realizmom analizirala sam u knjizi *Subverzivna američka drama*, str. 177–178, a na str. 178–179 sam analizirala tu dramu i kao građansku realističku dramu.

¹⁰ *the primal purpose of a play (...) to illustrate life or to reproduce it* – B. Murphy *American Realism and American Drama, 1880–1940*, str. 24.

¹¹ *nothing more than a truthful representation of life* – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 129.

¹² B. Murphy *American Realism and American Drama 1880–1940*.

¹³ *When I wonder how all this happened I can come up with only one answer. I wrote what I knew to be the truth and people have recognised it as such.* – A. Uhry *Vozeći gospođicu Daisy*, str. ix.

Butterfly D. H. Hwanga o diplomatskom skandalu u kojem je jedan diplomat doista imao za ljubavnicu kinesku glumicu (za koju se kasnije otkrilo da je i špijun i muškarac) jer im je tada doista potvrđena "istinitost". Također, vrlo je legitimno staviti vlastiti život u dramu – O'Neillova obitelj je prepoznatljiva u *Dugom putovanju u noć*, Millerov neuspjeh brak s M. Monroe u drami *Nakon pada*. Očito je autobiografska i *Trilogija o Brighton Beachu* Neila Simona u kojoj prvi dio (*Sjećanje na Brighton Beach*) opisuje autorovo djetinjstvo u prenapučevoj kući u siromašnom dijelu New Yorka, drugi dio (*Biloxi Blues*), opisuje autorove doživljaje iz vojske te seksualnu i ljubavnu inicijaciju, a treći (*Na Broadwayu*) opisuje pokušaje dvojice braće da postanu pisci komedije. Simon je u komedijama opisao sve svoje životne faze pa je tako u *Drugom poglavlju* opisao vlastite probleme oko prihvatanja smrti prve žene i prihvatanje druge ljubavi.

Afirmativna. Afirmativna drama do sada nije nigdje upotrebljavana kao teorijski termin. To je, kao i *subverzivna drama*, novi termin koji uvodim u razmatranje o američkoj drami i ja ću ga tijekom ovog rada pokušati pojasniti i obraniti, a njegova će recepcija pokazati koliko je opravdan. Riječ *affirmative* upotrebljavala se do sada uglavnom u svom osnovnom značenju pridjeva koji *asserting that a fact is so, affirming by answering 'yes', an affirmative answer* ili imenica *the affirmative mode upholding a proposition, he answered in the affirmative; an affirmative word or expression*.¹⁴ Hrvatski prijevod pridjeva je "potvrđan, jestan, afirmativan".¹⁵ Jedna od najnovijih upotreba pridjeva *affirmative* u SAD bila je unutar sintagme *affirmative action* – akcija očuvanja prava "diskriminiranih skupina" u američkom društvu (žena, Crnaca, nacionalnih manjina) prioritetom u zapošljavanju, pri upisu na fakultete, itd.

¹⁴ *New Webster's Dictionary and Thesaurus*, str. 14.

¹⁵ R. Filipović *Englesko-hrvatski rječnik*, str. 18.



Ovdje se zadržava osnovno značenje pojma, samo je upotrijebljen kao *terminus technicus* u označavanju vrlo određene vrste kazališnih djela unutar korpusa američke drame.

Način proučavanja – indukcija fabule, lika i misli

Realističku afirmativnu dramu u ovom radu proučavam analizirajući njezine određene aspekte. Aristotel je tragediju podijelio na šest elemenata: *mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *opsis* i *melos*, a što znači: priča, odnosno fabula; značaj, odnosno karakter (kao skup svojstava lika); misao; dikcija; pjesma ili napjevi i spektakl ili vizualni dio.¹⁶ Ta se podjela može primijeniti i na ostala dramska djela, a ovaj rad u odabranim dramama proučava samo prve tri kategorije. U tom izboru ima logike jer su prve tri kategorije vidljive i u pisanom tekstu, dok su druge tri u domeni izvedbe drame.

Proučavanje afirmativne američke realističke drame u ovom radu je uočavanje, opisivanje i analiziranje fabule ili priče i osnovnih karaktera ili likova, te uz pomoć te analize otkrivanje osnovnih tematskih konstanti, načina njihova postojanja i mijenjanja kroz vrijeme. Tema je pri tome (grč. *thema* – ono što je postavljeno) jedinstveno značenje djela,¹⁷ ono o čemu djelo govori (redosljed osnovnog zbivanja o kojem se u djelu govori), ideja kao osnovni smisao djela ili osnovna misao prisutna u djelu, osnovni stav prema nekom problemu.¹⁸

¹⁶ M. Carlson *Kazališne teorije*, str. 15, M. Beker *Povijest književnih teorija*, str. 33.

¹⁷ M. Solar *Teorija književnosti*, str. 38.

¹⁸ M. Solar *Teorija književnosti*, str. 47.

Zašto je fabula ili priča odabrana kao temelj proučavanja? Sam je Aristotel smatrao *mythos* dušom tragedije (*Stoga su događaji i fabula svrha tragedije, a svrha je ono što je najvažnije od svega*)¹⁹ tvrdeći da tragedija može postojati bez karaktera (dakle likova), ali ne i bez radnje, a proučavanje fabule kao radnje i osnovne teme djela koju nosi priča je osnova većine dramskih analiza u povijesti kazališne teorije.²⁰ Pfister će na početku poglavlja naslovljenog "Priča i radnja" reći: *Od Aristotelove Poetike (pogl. 6 i 14), a to znači od samog početka, svi su se teoretičari drame slagali u tome da se makrostruktura svakoga dramskoga teksta temelji na nekoj priči iako su je različito nazivali i u različitom opsegu definirali.*²¹ Kasnije u tom poglavlju, a na tragu ruskih formalista, objašnjava razliku između priče kao onoga o čemu se u djelu govori i fabule kao konkretne radnje komada. Ta opreka u engleskom jeziku postoji kao *story/plot*.

Ipak, današnji je razvoj teatra doveo sve sastavnice drame u pitanje, a naročito su se razni suvremeni pravci i trendovi uprli ne bi li pokazali da je priča teatru nepotrebna, suvišna, čak i opasna.²² S druge strane, formalističke linije teorije (strukturalizam, naprimjer) naveliko se bave onim trima zanemarenim Aristotelovim sastavnicama pokušavajući dokazati da je smisao upravo u njima i da nam analiza glazbe, zvukova, stila, kostima i vizualnih efekata može olakšati recepciju i razumijevanje drame, tvrdeći pri tome da nam proučavanje fabule nije nužno za razumijevanje drame. Da ne spominjem poststruktura-

¹⁹ Aristotel "O pjesničkom umijeću", prev. Z. Dukat, prema M. Beker *Povijest književnih teorija*, str. 33.

²⁰ Fergusson, Duvignaud, Bentley, ...

²¹ M. Pfister *Drama*, str. 286.

²² Od teatra apsurdna koji je priču, karakter i misao pomaknuo u anti-značenje do smjerova koji su sva tri elementa, a naročito karakter i fabulu, ukinuli negirajući potrebu komunikacije publike s kazališnom predstavom na bilo kakvoj intelektualnoj razini.



lizam i postmodernu čiji predstavnici dokidaju svaku mogućnost značenja djela ili jednostavne i jasne recepcije, što relativizira i priču kao takvu.

Tako mi se u jednom trenutku učinilo “nedostojnim” temeljiti znanstveni rad na kraju dvadesetog stoljeća na proučavanju fabule, kao da se ništa od ovoga gore spomenutog nije dogodilo. No, čitanje brojnih američkih drama pokazalo je konzistentnost određenih tema koja je otvarala neka zanimljiva pitanja.

Zašto se neke teme uporno ponavljaju kroz čitavo stoljeće u američkoj drami?

Zašto su pisci zemlje koja je mit o uspjehu dovela do vrhunca opsjednuti *loserima*, gubitnicima? Zašto drame koje imaju *happy end*, sretan kraj, ne govore o uspjehu, nego o postizanju nekih drugih vrijednosti kao što je harmonija u odnosima sa sobom ili drugima? Kako je moguće da je jedna te ista priča prikazana na dva potpuno različita načina (udaja učiteljice u Ingeovu *Pikniku* ili *Džepnom satu* Alvina Aronsona)? Zašto identična situacija (na primjer: loše djetinjstvo) na neke junake ne utječe (Peter iz *Preludija za poljubac* Craiga Lucasa), a nekima razori život (Biff iz Millerove *Smrti trgovačkog putnika*)? Zašto gotovo isti sadržaj djela – udaja mlade djevojke za starog muškarca i dijete koje rodi s mladim čovjekom – ima potpuno različito ozračje i završetak u dvije drame iz tridesetih (*Žudnja pod brijestovima* Eugenea O'Neilla i *Znali su što žele* Sidneya Howarda)? Kako je moguće da se ista situacija ponovi dvadeset i pet godina kasnije – dva muškaraca se susreću na klupi u parku – ali u potpuno različitoj interpretaciji (*Zoološka priča* E. Albeeja i *Nisam ja Rappaport* Herba Gardnera)? Kako je moguće da neki žanrovi (na primjer: bračne komedije) ostanu gotovo petrificirani pa se, ako nisu spomenuta neka tehnička dostignuća i popularni proizvodi, čitajući tekst ne može reći iz kojeg je vremena? Kako to da su žene u ko-

medijama šezdesetih (*Svake srijede* Muriela Resnika) puno manje "emancipirane" od nekih žena iz komedija tridesetih (*Zašto se udati?* J. L. Williamsa)?

Kao i uvijek, učinilo mi se vrijednim tražiti odgovore na pitanja, a naročito otkriti razloge, uzroke i načine gradnje konvencije naoko aksiomatskih pojava koje nitko ne dovodi u pitanje, i koje se uglavnom prihvaćaju "kao zadane". Upravo u proučavanju američke drame činilo mi se vrijednim opisati ono što bi se moglo nazvati "sinkronijom struktura i funkcija".²³

Dosadašnji pristupi – kritički, povijesni ili osobni

U traženju odgovora na ova pitanja američki teoretičari nisu bili od velike pomoći jer od tri discipline proučavanja književnosti – povijest, kritika i teorija – američki će kritičari i teoretičari ponuditi dvije – kritiku i povijest. Nepostojanje teorijskog pristupa u američkom proučavanju literature, a naročito drame, više je nego očito. Budući da sam u uvodu knjige *Subverzivna američka drama* detaljno opisala odnos američke kritike prema američkoj drami, ovdje to nije potrebno ponavljati,²⁴ tim više što se temeljni odnos do danas nije promijenio. Zato ovdje, uz pokoji noviji primjer, uglavnom navodim primjere koji se odnose na afirmativnu dramu.

Američka kazališna kritika doživljava fabulu kao ključni element drame, ali se u analizama drame fabula uglavnom prepričava jer kritika ne traži nikakve strukturalne uzorke unutar fabula osim osnovnih tema (drame na te-

²³ M. Pfister *Drama*, str. 16.

²⁴ S. Nikčević *Subverzivna američka drama*, str. 7–20.



mu homoseksualaca, Crnaca ili hendikepiranih) i nikakve principe organizacije osim žanrovskih (*light* – “laka” i *serious* – “ozbiljna” komedija, “obiteljska drama”, mjuzikl...) Čak se i ti žanrovski uzorci više doživljavaju kao kazališni, nego kao teorijsko-literarni. Kritika se uglavnom bavi vrednovanjem i “usmjeravanjem” drama (savjetima u kojem bi smjeru pisac ili američka drama trebali ići) i jednim od vječnih zadataka – traženjem novog O’Neilla. Naime, američka kritika je uvjerena da pravu sliku, pravi osjećaj Amerike u drami može izraziti jedan glas. Takav je glas bio O’Neill pa se s njegovim dosezima i značajem mjeri svaki postojeći i novi dramatičar. Zato ne čudi što je Brustein čitavo poglavlje svoje knjige *Kome treba kazalište* o suvremenim američkim piscima nazvao “O’Neillova djeca”.²⁵

Književna kritika i dalje dramu zapostavlja: *Stručnjaci za američku književnost uglavnom ignoriraju cjelokupnu dramu, možda hvaleći pro forma O’Neilla, Williamsa, Millera i Albeeja, ali ni ne pokušavajući uzeti u obzir kontekst u kojem je nastala američka drama.* reći će ugledna Brenda Murphy u knjizi *Američki realizam i američka drama*.²⁶ Teoretičari i nadalje dramu ne doživljavaju kao literaturu (nego kao dio kazališta), pa otud vrlo često ozbiljne studije kojima je cilj proučavanje drame započinju sa: *Mnogo se piše o kazalištu i drami*,²⁷ pri čemu je teatar stavljen uvijek na prvo, a drama na drugo mjesto. Oštrije će svoju knjigu *Kritička povijest: Američka drama* započeti Gary A. Richardson: *Predmet moga proučavanja je kritički margina-*

²⁵ “Contemporary American Playwrights: Children of O’Neill” – R. Brustein *Who Needs Theatre*, str. IX.

²⁶ *The American-literature specialist typically ignores the drama altogether, perhaps paying lip service to the recognized O’Neill, Williams, Miller and Albee, but making no attempt to consider the context of American drama in which it was created.* – B. Murphy *American Realism and American Drama 1880–1940*, str. ix.

²⁷ *A great deal is written about the theatre and drama* – Martin Esslin *An Anatomy of Drama*, str. 7.

liziran jer je drama oduvijek bila pastorka američke književne kulture,²⁸ što je samo odraz tvrdnje američkih kritičara da američka drama nema ni koherencije, niti velike vrijednosti. Osjećajući svu težinu i nelogičnost takvog odnosa prema drami Susan Harris Smith napisala je knjigu vrlo simptomatična naslova *Američka drama. Bastardna umjetnost*²⁹ gdje pokazuje da je američka drama zanemarena kao legitimna literarna forma i kao kolegij na fakultetu i kao predmet teorijskog proučavanja. Zanimljivo je da je proučavanje američke i europske drame na američkim sveučilištima nesrazmjerno – i to znatno u korist europske drame. Tek će deset posto predmeta biti posvećeno američkoj drami!

Točnost naslova upravo navedene knjige argumentira i C. W. Bigsby. Serijom retoričkih pitanja pokušava odgovoriti na pitanje zašto je kritički pristup gotovo u potpunosti zanemario američku dramu. Započinje: *Ne izvodi li dramu izvan kritičkih parametara sama njezina priroda*.³⁰

Zanimljivo je da su u vrednovanju američke drame njezini dosezi uvijek epigonski u odnosu na Europu (sva su O'Neillova djela nastala pod utjecajem Ibsena), čak i kada je to fizički nemoguće, kao na primjeru Elmera Ricea. Govoreći o njegovoj drami *Stroj za zbrajanje* C. W. Bigsby će reći: *To je, zapravo, apsurdistički komad koji se nije odmakao od Ionescove Čelave pjevačice*.³¹ Iz ove rečenice čitatelj logično zaključuje da je Rice pod velikim utjecajem Ionesca, no Bigsby prešućuje činjenicu da je Rice imao taj “apsurdistički osjećaj” trideset godina prije Ionesca!

²⁸ *My subject is critically marginal, for drama has always been the stepchild of American literary culture* – Gary A. Richardson *A Critical History: American Drama*, str. ix.

²⁹ S. H. Smith *American Drama: The Bastard Art*.

³⁰ *Is it perhaps the nature of drama which takes it outside the parameters of critical discourse...* – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945–1990*, str. 2.

³¹ *It is, in face of it, an absurdist play not remote in spirit from Ionesco's The Bald Prima Donna*. – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 126.



Kad pokušavaju dati pregled, američki kritičari i teoretičari koriste mehaničke kriterije – ili kronologiju, ili prostor ili značajne autore – ali uvijek kombinirane s vrijednosnim i osobnim izborom.

Neobavezan izbor pisaca kao pokušaj pregleda američke drame nastaje iz uvjerenja da će takva induksijska metoda opisivanja pojedinačnih primjera (najznačajnijih autora američke drame) uroditi suvislom slikom američke drame ili barem pravilom vrste. Tako će postupiti William Herman u knjizi *Razumijevanje suvremene američke drame*³² ili David Savran u knjizi *Kako oni kažu*.³³ Ipak, i sami autori često shvate ograničenje takvog pristupa, kao navedeni David Savran koji je u uvodu knjige *Kako oni kažu* rekao da glasovi odabranih pisaca nisu dali sliku američke drame, nego su ostali njihova individualna mišljenja.³⁴ Jednostavno zato što su kriteriji odabira autora bili proizvoljni.

Tu proizvoljnost kriterija temeljenih na osobnom odabiru, priznaju i sami antologičari. Spomenuta knjiga Davida Savrana *Kako oni kažu* zbirka je intervjuja sa suvremenim američkim dramatičarima od Leea Breuera i ostalih avangardnih autora (Richard Foreman, Emily Mann, Megan Terry...), preko Stephena Sondheima (jednog od najznačajnijih autora mjuzikla), do Davida Mameta i Marshe Norman, a uz Luisa Valdeza ili Davida Hwanga... Objašnjavajući kriterije ovako šarolikog izbora, autor u uvodu kaže da je krenuo od želje da *pošteno predstavi američku dramu*,³⁵ pa je zato ograničio svoju listu na autore *sa značajnim dramskim opusom*.³⁶ Ali dok sam pokušavao razviti daljnje kriterije, shvatio sam koliko

³² W. Herman *Understanding Contemporary American Drama*, str. xi–xiii.

³³ D. Savran *In Their Own Words*.

³⁴ D. Savran *In Their Own Words*, str. xiv.

³⁵ *represent American theatre fairly* – D. Savran *In Their Own Words*, str. xiv.

³⁶ *with significant body of work* – D. Savran *In Their Own Words*, str. iv.

su subjektivni, jer ono što je za mene "značajan" dramski opus, za druge će biti nevažno.³⁷ Zaključivši tako da je jedini mogući kriterij odabira zapravo osobni, definirao je svoj izbor autora koji su živi i osebujni glasovi.³⁸

C. W. Bigsby će u knjizi objavljenoj 1992. pod naslovom *Moderna američka drama 1945–1990* objaviti eseje o O'Neillu, Milleru, Williamsu, Albeeju, Shepardu i Mame-tu uz kratki pregled Broadwaya, tekst o performansu, političkom kazalištu i nedostatku kritike.³⁹

U knjizi *Skica za povijest američke drame* Walter J. Meserve, najznačajniji povjesničar američke drame, pokušao je unaprijediti proučavanje američke drame pa ju je podijelio ne samo po imenima autora, kako su to do tada uglavnom radili povjesničari, nego i po temama. No, pri tome miješa "objektivne" prikaze žanra ("Početak socijalne drame" ili "Vrijeme melodrame")⁴⁰ sa vrednovanjem ("Suptilnija melodrama" ili "Tri umješna i ambiciozna autora")⁴¹ misleći na Ingea, Laurentsa i Chayefskog).

Miješanje pristupa i kriterija očito je u naslovu jednog poglavlja "Neki -izmi, Gilda i sin Monte Crista" koje istovremeno sadržava i dramske pravce (realizam, ekspresionizam) i kazališne pokrete (Gilda) i velikog pisca (Eugenea O'Neill, sina Jamesa O'Neill, poznatog glumca koji je čitav život igrao ulogu Monte Crista). Poglavlje je objavljeno u knjizi *Američka drama između dva rata* – unatoč tome što je podnaslov knjige *Kritička povijest*.⁴²

³⁷ While attempting to develop further criteria, I recognized immediately how subjective they became, that what is a "significant" body of work for me will be inconsequential to others – D. Savran *In Their Own Words*, str. xiv.

³⁸ vital and distinctive voices – D. Savran *In Their Own Words*, str. xiv.

³⁹ C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945–1990*, str. vii.

⁴⁰ "The Beginnings of Social Drama", "The Age of Melodrama" – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 151 i 181.

⁴¹ "More Subtle Melodrama" "Three Dramatists of Skill and Ambition" – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 299 i 346.

⁴² "Some –isms", the Guild, and the Son of Monte Cristo" – Miller/Frazer *American Drama between the Wars*, str. 27.



U knjizi *Ogledalo na sceni*⁴³ Thomas Adler će pokušati prikazati tematske tendencije u dramama nagrađenima Pulitzerovom nagradom i to će tek donekle provesti u prvim poglavljima da bi vrlo brzo skliznuo u opisivanja sadržaja, a umjesto zaključka svakog poglavlja ponudio – vrednovanje. Primjerice, na kraju poglavlja o ženi: *Iako neke ranije drame nagrađene Pulitzerom, kao Zašto se udati? a naročito Gospodica Lulu Beth, mogu najtočnije izraziti "feministički" pogled, Mačka ostaje (zajedno s Laku noć majko) superiorna drama i među najzaslužnijim primaateljima nagrade.*⁴⁴

Među tri discipline proučavanja književnosti – povijest, kritika i teorija – nepostojanje teorije u američkom proučavanju literature, a naročito drame, više je nego očito. Čak i kad pokušavaju napisati teorijske radove, američki se kritičari trude da ne pišu "suviše komplicirano". *Namjerno sam ostavio ovu knjigu neopterećenu znanstvenom aparaturom* reći će ugledni Eric Bentley opravdavajući nepostojanje fusnota u tekstu knjige *Život drame*.⁴⁵ U toj će knjizi u prvom dijelu opisati "Aspekte drame" (gdje govori o fabuli, dijalogu i drugom), a u drugom dijelu će opisati melodrame, komedije, farse, tragedije i tragikomedije. Doista ih opisuje, a ne definira unutar teorijskog sustava, čak niti onog osnovnog (kao vrste i žanrove), već taj dio knjige jednostavno zove "Različiti komadi".⁴⁶ A njegov prezir prema teoriji odražava prezir prema *-izmima*, kao kad govori o Čehovu i Ibsenu kao

⁴³ T. Adler *Mirror on the Stage*.

⁴⁴ *Although among Pulitzer plays the earliest ones, such as Why Marry? and especially Miss Lulu Beth may most accurately express the "feminist" viewpoint, Cat remains (along with 'night Mother) superior drama and among the worthiest recipients of the prize.* – T. Adler *Mirror on the Stage*, str. 20.

⁴⁵ *I have deliberately left the body of this book unburdened with scholarly apparatus...* – E. Bentley *The Life of the Drama*, str. 355.

⁴⁶ "Part One: Aspects of a Play", "Part Two: Different Kinds of Plays" – E. Bentley *The Life of the Drama*, str. 1, 194.

predstavnicima umjetnosti: *Naglasio bih riječi u umjetnosti jer ne zagovaram uključanje nikakvog -izma.*⁴⁷ Bigsby će na samom početku svoje knjige reći da ona ... *nema namjeru biti sveobuhvatna,*⁴⁸ iako se zove *Moderna američka drama 1945–1990.*

Koliko god je taj nedostatak teorije iznenađujući na prvi pogled, on je prirodna posljedica odnosa anglo-američke kritičke struje prema djelu kojemu je okosnica književna tradicija zasnovana na interpretaciji. Taj pristup nastoji opisati ono što je u djelu individualno i originalno, naći mu značenje ili smisao i protumačiti ga iz tog ključa. Interpretacija se uvijek bavi porukom i ona je uvijek otkriće, a ne prepoznavanje.⁴⁹ Kao što kaže Pavličić govoreći o anglo-američkoj kritičkoj struji: *U toj su sferi, uostalom, znanstveni naponi svagda bili više usmjereni na razumijevanje smisla pojedinačnih djela nego na shvaćanje zakonitosti u funkcioniranju književnih umjetnina uopće, pa zato i nije čudno da se u Engleskoj i Americi teorijsko bavljenje književnošću naziva kritika a u Njemačkoj znanošću.*⁵⁰

Tako je i u proučavanju drame jer u engleskom jeziku ni ne postoji riječ teatrologija, a čovjek koji proučava dramu je ili *theatre critic*, kazališni kritičar koji se bavi dnevnim vrednovanjem, ili *scholar* (učenjak, znanstvenik, poznavalac klasika),⁵¹ sveučilišni profesor koji se bavi poviješću. Stoga je proučavanje američke drame na američkim fakultetima uglavnom u sklopu dramskih, a ne književnih katedri i najbliže teorijskom pristupu drami su kolegiji iz “povijesti teatra”.

⁴⁷ I would emphasize the words in art for no advocacy of any ism is involved – E. Bentley *The Life of the Drama*, str. 59.

⁴⁸ It doesn't aim to be comprehensive. – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945–1990*, str. ix.

⁴⁹ M. Solar *Granice znanosti o književnosti*, str. 262, 263.

⁵⁰ P. Pavličić *Književna genologija*, str. 42.

⁵¹ R. Filipović *Englesko-hrvatski rječnik*, str. 972.



Taj problem nepostojanja teorijskog pristupa osjećaju ponekad i sami američki teoretičari, pa će Bigsby, pišući o kritičkom odjeku američke drame u poglavlju pod nazivom "Glas koji nedostaje: američka drama i kritičar" ("The absent voice: American drama and the critic") reći: *Svako bavljenje američkom dramom mora započeti tvrdnjom da je kritičari ne poštuju. Nema nijedne povijesti njezina razvoja, nema doista sveobuhvatne analize njezinih dostignuća. U standardnim povijestima američke literature drama u najboljem slučaju može dobiti marginalnu poziciju.*⁵²

Walter J. Meserve u uvodu svoje povijesti američke drame 1965. godine će reći: *Američka je drama najzastupljeniji dio proučavanja američke literature. Gotovo je trećina stoljeća prošla, a da nitko nije pokušao napraviti povijesnu procjenu američke drame i niti jedan teoretičar nije raspravljao razvojna kretanja američke drame ili pokušao uspostaviti bilo kakav kritički red...*⁵³ U uvodu najnovijeg izdanja te knjige 1994. to će ponovo potvrditi: *U posljednjih trideset godina dogodile su se uzbudljive promjene u proučavanju američke drame – na fakultetima i studijima posvećuje joj se sve više kolegija, objavljene su brojne knjige i članci. Ali neke od primjedbi iz mojeg uvoda izdanju iz 1965. iznenađujuće su istinite i danas. Niti jedan teoretičar još nije analizirao razvoj američke drame kroz njezinu tri-stogodišnju povijest ili pokušao uspostaviti ikakav kritički red u njezinu razvoju.*⁵⁴

⁵² Any account of American drama must begin by noting the casual disregard with which it has been treated by the critical establishment. There is no single history of its development, no truly comprehensive analysis of its achievement. In the standard histories of American literature it is accorded at best a marginal position. – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945–1990*, str. 1.

⁵³ American drama is a most neglected part of the study of American literature. Nearly a third of a century has passed since anyone has attempted an historical assessment of American drama, and no scholar has discussed the developing movements of American drama or tried to impose any critical order (...) – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 1.

⁵⁴ There have been exciting changes brought to the study of American drama over the past thirty years – more emphasis on the subject in colleges and universities,

Pokušaj teorijskog pristupa

Jedan od anglo-američkih teoretičara koji su osjetili nedostatak teorije u proučavanju literature i pokušali to ispraviti bio je Northrop Frye. Zanimljivost njegova pristupa je u tome što je krenuo od svog predmeta proučavanja (literature) kao *tabulae rasae* i podsjetio na osnovne principe uspostavljanja znanosti. Tvrdio je da svaka znanost mora imati pretpostavku o totalnoj koherenciji predmeta i osnovni organizacioni princip kako bi se uočili principi organizacije sadržaja.⁵⁵ To je u svojoj *Anatomiji kritike* pokušao i primijeniti na čitavu zapadnoeuropsku književnost temeljeći svoju teoriju *modusa* upravo na proučavanju *mythoia* ili fabularnih formula.⁵⁶

Time je Frye posredno "odobrio" moje bavljenje fabulom u proučavanju američke drame. Ako je Frye kao temelj proučavanja cijele zapadno-europske književnosti mogao uzeti *mythoi* iz čega su se ukazala oblikovna načela, onda je to itekako legitimno i za američku realističku dramu. Fabula je, unatoč svim kazališnim pokušajima dokidanja (i praktičnim teatarskim i teorijskim), ostala osnovno sredstvo posredovanja teme i ideje u drami kao rodu. U drami, a naročito u američkoj realističkoj drami, fabule su i danas oblikovno načelo, naravno, potpomognute karakterom i misli. Aristotel bi bio zadovoljan da može vidjeti kako su i na kraju 20. stoljeća njegova zapazanja još uvijek valjana.

Proučavanje fabule, dakle, može i danas biti legitimni prosede teorijskog rada o drami koji dopušta različita ap-

and scores of books and articles. But some of the observations I made in my 1965 preface surprisingly still hold true. No scholar has yet analyzed the progress of American drama throughout its 300 year history or tried to impose any critical order on its development. – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 1.

⁵⁵ N. Frye *Anatomija kritike*, str. 27.

⁵⁶ N. Frye *Anatomija kritike*, str. 66.



strahiranja elemenata koji za to proučavanje nisu presudni (u ovom slučaju stila, vizualnog dijela i sl.).

Svojim tumačenjem stanja u američkoj kritici Frye je ovom proučavanju dao ne samo neku vrst legitimiteta nego i ključ pristupa. Učinilo mi se da bi neki odgovori na ona postavljena pitanja mogli ponuditi i principe organizacije pa i samo osnovno oblikovno načelo unutar američke drame, što bi mome radu priskrbilo svojstvo teorijskog pristupa i mogućnost pokušaja *indukcijske analize i uspostavljanja sinkronijske klasifikacije predmeta*.⁵⁷ Naime, iako su kategorije američke drame u mom proučavanju izvedene induktivno (dakle iz predmeta i na temelju primjera) one bi trebale poslužiti normiranju u proučavanju američke drame. Jer, za razliku od interpretativnih pristupa, ovaj se rad ne bavi otkrićima individualnih vrijednosti, nego prepoznavanjem uzoraka, odnosno zajedničkih osobina i njihovom klasifikacijom.

Odnos prema Američkom snu – konstitutivno načelo klasifikacije

Ovaj rad je, zajedno s mojom knjigom *Subverzivna američka drama* pokušaj teorijskog pristupa američkoj drami zato što: *Polazim od hipoteze da je američka suvremena drama literatura i to ne samo zato jer ima svoj otisak, fabulu, karakter i ostale elemente po kojima neko djelo pripada literaturi. Naime, tvrdim da suvremena američka drama ima svoju koherenciju i kontinuitet razvoja u kojem se može očitati ponavljanje određenih strukturalnih karakteristika koje otkrivaju postojanje legitimnih pravaca*.⁵⁸

⁵⁷ M. Solar *Granice znanosti o književnosti*, str. 262, 263.

⁵⁸ S. Nikčević *Subverzivna američka drama*, str. 17.

Tabela br. 2 KLASIFIKACIJA AMERIČKE DRAME Konstitutivno načelo: odnos prema Američkom snu

REALISTIČKA TENDENCIJA (prikazuje stvarnost)				METAFORIČKA TENDENCIJA (odmak od stvarnosti)	
AFIRMATIVNA DRAMA pravac		SUBVERZIVNA DRAMA pravac		TEATAR APSURDA pravac	NAD-REALNA DRAMA pravac
potvrđuje Američki san junaci uspijevaju u naumima zbiva se u realnom okruženju osnova – izbor iz stvarnosti svijet je zatvoren sustav – prijateljski bez odmak		negira funkcioniranje Američkog sna junaci ne uspijevaju – gubitnici zbiva se u realnom okruženju osnova – izbor iz stvarnosti svijet je zatvoren sustav – neprijateljski bez odmak		parodira Američki san polazi iz afirmativne drame zbiva se u irealnom okruženju osnova konvencija svijet je otvoren sustav dvostruki odmak od mita	negira postojanje Američkog sna polazi iz subverzivne drame zbiva se u nadrealnom okruženju osnova konvencija svijet je otvoren sustav dvostruki odmak od stvarnosti
didaktična, religiozna, optimistična, pozitivna otvorena forma (kraj je početak)		anti-didaktična, ateistička, pesimistična, negativna zatvorena forma – kraj nije izlaz			
autori: Woody Allen, Zoe Akins, Maxwell Anderson, Richard Anderson, S. N. Behrman, Lee Blesing, Paddy Chayefsky, Herb Gardner, William Gibson, A. R. Gurney, John Guare, Lorraine Hansberry, Moss Hart, Beth Henley, Garson Kanin, George S. Kaufman, George E. Keley, Sidney Kingsley, Craig Lucas, Howard Lindsay & Russel Crouse, Terrence McNally, David Owens, John Patrick, Elmer Rice, Neil Simon, Alfred Uhry, Arnold D'Usseau, John van Druten, Thornton Wilder, Herman Wouk		autori: Edward Albee, Mat Crowley, Lillian Hellman, William Inge, David Mamet, Arthur Miller, Marsha Norman, Eugene O'Neill, David Rabe, William Saroyan, Wendy Wasserstein, Tennessee Williams, Lanford Wilson, August Wilson		autori/djela: Edward Albee <i>Američki san</i> Christopher Durang <i>Vjenčanje Betti i Booa</i> Five Lesbian Brothers <i>Sekretarice</i> Jules Feiffer <i>Mala umorstva</i> David Ives <i>Sjajno prolazno vrijeme</i> Joseph Kesserling <i>Arsen i stare čipke</i> Arthur Kopit <i>Oh tata, dragi tata...</i> Charles Ludlam <i>Tajna Irme Vamp</i> Terence McNally <i>I stvari koje lupaju u noći</i> Nick Silver <i>Pterodaktilus</i> Elmer Rice <i>Stroj za zbrajanje</i> Jean Claude Van-Italie Hura, <i>Amerika</i>	autori/djela: Sam Shepard <i>Kaubojska usta</i> <i>Samoubojstvo u B-molu</i> <i>Laž u glavi</i>
STARA Th. Wilder	NOVA Neil Simon	STARA O'Neill osuđuje gubitnike	NOVA E. Albee ne osuđuje gubitnike		



Ona Fryeva željena koherencija i kontinuitet razvoja literature u suvremenoj američkoj se drami dobiva ako se kao osnovni organizacioni princip klasifikacije američke drame uvede *odnos prema Američkom snu* (*American Dream*), osnovnom mitu koji pokreće i određuje američko društvo.

Do sada je odnos drame prema Američkom snu bio proučavan isključivo kao tema. Ovo je prvi puta da se taj odnos predstavlja kao organizacijski princip na kojemu počiva jedna znanstvena klasifikacija. Takav pristup mogao bi biti ono što Bacon naziva *induktivnim skokom* u proučavanju američke drame, *točka s koje se raniji podaci mogu vidjeti u novom svjetlu*.⁵⁹

Uzmemo li odnos prema Američkom snu kao osnovno organizacijsko načelo klasifikacije cjelokupne američke drame, ukazuje se njezina koherencija (*sve se drame moraju* odrediti prema tom mitu, svjesno ili ne) te dvije razlikovne tendencije (realistička i metaforička) s jasnim obrisima vlastitih različitih pravaca koji se pak dijele u podpravce.

Da se takva klasifikacija može održati objektivnom dokazuje ponajprije koherentnost klasificiranog predmeta, odnosno mogućnost induktivne metode. Ova klasifikacija nije nametnuta predmetu tako da se uzimaju samo oni "primjerci" koji odgovaraju klasifikacijskom načelu, nego se klasifikacija provodi na temelju svih elemenata i proizlazi iz predmeta. No to ne bi bilo dovoljno za održavanje bilo kakve klasifikacije kad se uz njezinu pomoć ne bi vidjeli suodnosi tendencija i pravaca, te pravaca međusobno, kao i odnos prema izvanknjiževnim odrednicama društva što ovdje jest slučaj.

Dakle, ponuđena klasifikacija nudi temelj moguće teorijske analize američke drame.

⁵⁹ N. Frye *Anatomija kritike*, str. 27.

Realistička tendencija

Nije novost da je dominantna tendencija u američkoj drami realistička tendencija koja svojim dramama kao zadatak postavlja odslikavanje i prikazivanje stvarnosti.⁶⁰ Nov pristup u analiziranju je ponajprije definiranje osnovnih karakteristika, a zatim razgraničavanje dvaju lica te realističke tendencije, dvaju legitimnih dramskih pravca – subverzivne i afirmativne realističke drame.

Oba pravca imaju odnos prema mitu, Američkom snu, ali je taj odnos različit. *Subverzivna američka drama* negira Američki san, odnosno njegovo funkcioniranje jer na primjerima svojih likova, gubitnika (*losera*), pokazuje da taj mit ne funkcionira u suvremenom američkom društvu. *Afirmativna drama* pak potvrđuje Američki san i njegovo funkcioniranje unutar američkog života. Oba pravca se intencionalno zbivaju u realnom okruženju i u gradnji vlastite forme kreću od stvarnosti i života. Nije-dan pravac nema intencionalni odmak ni od mita ni od stvarnosti. Samo svoj stav prema obje komponente.

Nabrojimo ukratko osnovne karakteristike, pregledno navedene i u tabeli br. 2 – afirmativna drama je didaktična (ona svojim primjerima poučava publiku ne samo načinu funkcioniranja svijeta, nego i preporučenom načinu ponašanja), a subverzivna anti-didaktična (ona pokazuje da je svijet mjesto gdje pravila ne funkcioniraju, ili djeluju protiv junaka). Afirmativna drama je religiozna (vjeruje u jasan i uređen svijet kao odraz “božjeg nau-

⁶⁰ Zanimljiv je odnos američke kritike prema realizmu, tema vrijedna zasebnog proučavanja. Kritika istovremeno zahtijeva opisivanje života oko nas, ali, u skladu s izbjegavanjem svakog teorijskog aparata, izbjegava upotrebu riječi *realizam* kao teorijskog termina. Ako se i upotrebljava kao termin, radije se veže uz način izvedbe, a ne dramski pravac. U zadnje se vrijeme i taj termin zamjenjuje novim riječima: *representational* (kao realistički) i *presentational* (kao ne-realistički). Postoje još dva termina koji označavaju opreku *realistično/nerealistično*, a upotrebljavaju se uz način prezentacije priče u drami: *linear* i *non-linear*.



ma”), a subverzivna ateistična (svijet je košmar bez razuma i više sile nad njim). Afirmativna drama je optimistična (“božji naum” je dobrohotan i sudbina je uvijek na strani junaka kojeg okružuju naklonjeni pomagači), a subverzivna pesimistična (nebo je prazno, a čovjek je čovjeku, a svakako junaku, vuk). Očito je, dakle, da je afirmativna drama u svom osnovnom stavu pozitivna, a subverzivna negativna.

Postojanje dvaju oprečnih pristupa u poimanju svijeta u drami nije novost: Aristotelova tragedija i komedija, tragički i komički aspekt teorije modusa N. Fryea⁶¹ ili opreka slike *poremećenog sklada* i slike *ostvarenog sklada* J. Duvignauda.⁶² Te se opreke nikako ne mogu poistovjetiti s oprekom subverzivne i afirmativne drame jer je ova specifična za američku dramu, ali ukazuju na potrebu književnosti i drame da se polariziraju u svom izricanju stvarnosti.

Najznačajniji autori subverzivne drame su Edward Albee, Mat Crowley, Lillian Hellman, William Inge, David Mamet, Arthur Miller, Marsha Norman, Eugene O'Neill, David Rabe, William Saroyan, Wendy Wasserstein, Tennessee Williams, Lanford Wilson, August Wilson, ...

Najznačajniji, pak, autori afirmativne drame su Woody Allen, Zoe Akins, Maxwell Anderson, S. N. Behrman, Paddy Chayefsky, Herb Gardner, John Guare, A. R. Gurney, Beth Henley, George S. Kaufman & Moss Hart, Sidney Kingsley, Howard Lindsay & Russel Crouse, Craig Lucas, Terrence McNally, John Patrick, Elmer Rice, Neil Simon, Alfred Uhry, John van Druten, Thornton Wilder...

Različitosti tih dvaju pravaca (djela najčešće vrlo jasno pripadaju jednom ili drugome), kao i njihov jasan izbor tema i likova najbolje pokazuju da je odnos prema

⁶¹ N. Frye *Anatomija kritike*, str. 48.

⁶² Ž. Divinjo (Jean Duvignaud) *Sociologija pozorišta*, str. xi.

Američkom snu moguće načelo klasifikacije. U životu ima i uspješnih i neuspješnih primjera slijeđenja Američkog sna, ali je u tim dramama autorima (svjesno ili ne) očito važnije opisati dobro ili loše funkcioniranje mita, nego stvaran život. Dakle, ti su pravci konvencije kao i svaka druga literatura jer, unatoč želji američkih autora i kritike za od-slikavanjem "pravog života" na sceni, na sceni je uvijek izbor. Umjetnost je uvijek u svom od-slikavanju života organizirana na jedan formalno određeni način, u skladu s izborom autora kao što će nam to kasnije potvrditi Th. Wilder u poglavlju o formi afirmativne drame i svjesnom autorovu izboru konvencije.

Metaforička tendencija

Osim realističke tendencije postoji i druga, istina, nešto manje izražena, a još manje priznata tendencija – metaforička. Ne čudi manja popularnost te tendencije jer se ona pored sveopće vladavine realizma teško može izboriti za životni prostor dalje od Off-Off-Broadwaya. Metaforička se tendencija (prema mojim dosadašnjim saznanjima) također sastoji od dva pravca: *teatra apsurda* i *nad-realne američke drame*. I te drame imaju odnos prema Američkom snu – teatar apsurda ga parodira, a "nad-realna" drama negira. Ali dok subverzivna drama negira funkcioniranje Američkog sna, "nad-realna" drama negira njegovo postojanje.

Metaforičnost tih drama očituje se u zajedničkom od-maku od stvarnosti; ti pravci nemaju u svom programu od-slikavanje i prikazivanje stvarnosti, već su im u gradnji vlastite forme polazište realistički pravci. Tako teatar apsurda kreće iz afirmativne drame i na temelju njezinih konvencija izvodi svoju parodiju i odmak, a "nad-realna" drama polazi iz subverzivne drame i na njezinim konvencijama (gubitnika i neprijateljskog svijeta) pokušava izgra-



diti svijet bez Američkog sna. Dok se teatar apsurdna zbiva u irealnom okruženju i ima dvostruki odmak od mita, "nad-realna" se drama zbiva u nad-realnom okruženju i ima dvostruki odmak od stvarnosti.

Naziv za teatar apsurdna preuzet je od europskog pravca, a kako i sami američki kritičari upotrebljavaju taj pojam u opisivanju nekih američkih drama (ili im barem priznaju elemente), to može biti legitiman naziv pravca kojega su najočitiji primjeri drame Elmera Ricea *Stroj za zbrajanje*, Josepha Kesserlinga *Arsen i stare čipke*, Edwarda Albeeja *Američki san*, Christophera Duranga *Vjenčanje Betti i Booa*, Terrencea McNallyja *I stvari koje lupaju u noći*, Julesa Feiffera *Mala umorstva*, Arthura Kopita *Oh, tata, jadni tata, mama te je zaključala u ormar i mene tuga hvata*, ili novija djela poput *Tajne Irme Vamp* Charlesa Ludlama, *Sjajno prolazno vrijeme* Davida Ivesa, *Pterodaktilus* Nicka Silvera, *Sekretarice* Petero lezbijske braće (Five Lesbian Brothers) itd....⁶³

Za "nad-realnu" dramu još nemam pravi naziv, već nekoliko varijanti od kojih svaka pokriva tek jedan aspekt pravca. "Nad-realna" drama je dobar naziv jer označava odmak od stvarnosti, no nije precizan jer takav odmak ima i teatar apsurdna. Uz to, termin "nadrealizam" je već značenjski pokriven – označava jedan europski pravac koji nema nikakvih dodirnih točaka s ovim američkim "nad-realnim" pravcem. Sličan je problem s terminom "meta-drama". U knjizi *Subverzivna američka drama* taj sam pravac zvala "Shepard-line" jer je Shepard najznačajniji predstavnik tog smjera u djelima poput *Laž u glavi*. Vjerujem da će daljnje proučavanje donijeti pogodniji i točniji naziv pravca. Da je Shepard po nečemu drugačiji od

⁶³ S američkim teatrom apsurdna je isto kao i s američkom realističkom dramom – sličan je europskome, ali se ne uklapa do kraja u europsku definiciju upravo po svom američkom dijelu – odnosu prema mitu. Zato američki kritičari nikada ne upotrebljavaju taj termin potpuno slobodno, već radije govore *so called "absurd"*.

realizma osjećaju i američki kritičari pa je Toby Silverman Zinman napisao tekst pod nazivom "Sam Shepard i super-realizam"⁶⁴, što je također jedan od mogućih naziva ove linije.

Prema poetici američke drame

Tek iz vizure ovakve klasifikacije utemeljene na kohezionom faktoru (odnosa prema Američkom snu kao organizacijskog načela), američka drama dobiva mogućnost teorijskog, a ne kritičkog pristupa. Omogućeno joj je legitimno mjesto unutar američke literature, ali i vlastito mjesto unutar zapadnoeuropskoga kruga. Naime, tek konstituirana kao legitimna literarna vrsta, američka drama može ući u ravnopravni odnos s europskim pravcima realizma i građanske drame. Može se jasno vidjeti što je tim pravcima i tendencijama zajedničko (pozicija karaktera i način njegove gradnje i sl.), a što različito (odnos prema društvu i stvarnosti).

Jedino takvim, teorijskim pristupom proučavanju američke drame, ona se može osloboditi etikete *epigonskog izdanka europskih pravaca* koju joj pripisuje iznenađujuće veliki broj uglednih ne samo europskih, nego upravo američkih kritičara. Oni rijetki, koji osjećaju da takav pristup nije u redu, okruženi interpretacijskim pristupom, nemaju teorijski i terminološki aparat koji bi im pomogao. Naime, kritika ne može ravnopravno razgovarati s teorijom, ne zato što je manje vrijedna, nego zato što su u pitanju drugačiji diskursi. Argument jedne nije argument druge. U proučavanju američke kritike do sada je nedostajalo teorijskih argumenata pa je logično da je mjerena "teorijsko-kritičkim metrom" europskih pravaca.

⁶⁴ Toby Silverman Zinman "Sam Shepard and Super-Realism" u *Modern Drama* 29/1986, str. 423–30.



Isto je tako logično da u taj metar nije nikada u potpunosti pristajala. Sve što je u američkoj drami "virilo izvan klasičnih definicija" jednostavno se smatralo slabošću, manom i nedostatkom. Možda bi se sada moglo početi smatrati samosvojnošću.

Odabir proučavanih drama

Postoje vrlo određeni kriteriji odabira drama za proučavanje u ovom radu. Ne moram ni spominjati da uzorak ne odražava moj osobni vrijednosni sud (upravo zato jer ne pišem vrijednosnu kritiku nego teorijski rad), nego je riječ o promišljenom paradigmatском uzorku. Važnost jasno odabranog uzorka pri bilo kakvom proučavanju američke drame jasna je svima koji znaju kako velik broj dramskih tekstova nastaje svake godine u Americi. Takvo mnoštvo onemogućuje obuhvaćanje *svih* nastalih djela čak i u puno kraćem vremenskom periodu od zadnoga, koji obuhvaća gotovo čitavo stoljeće.

Kriterij odabira drama za proučavanje u ovom radu bila je prihvaćenost pojedine drame u samoj Americi prema američkim vrijednosnim sudovima. Vrijednosni sud za američku dramu u američkom društvu je vrlo jasan i mjerljiv, a ima dva aspekta – recepciju kritike i prihvaćanje publike (odnosno zaradu predstave). Dakle, ova se analiza temelji na djelima koje je potvrdila publika i/ili kritika.

Potvrda struke – nagrade, edicije

Kriterij recepcije kritike nije kritički odjek (on je prikazan u poglavlju o recepciji afirmativne drame i nikako se ne bi mogao nazvati "potvrdom" kritike), nego nagrade i uvrštavanje u ugledne edicije.

Nagrade

Kada se u knjizi *Vodič za dramske pisce* u poglavlju o nagradama na koje pisac može sam aplicirati dođe do broja od stotinu i pedeset (pri čemu ovdje uopće nema onih nagrada za koje pisca netko mora preporučiti, kao ni nagrada za druge kategorije kazališne umjetnosti),⁶⁵ jasno nam je koliko nagrada postoji u SAD. Unatoč toj brojnosti, za dramu su najvažnije tri američke nagrade – *The Pulitzer Prize* (Nagrada Pulitzer, Pulitzer) *The Antoinette Perry Award*, popularni *Tony* (Nagrada Tony, Tony) i *New York Drama Critics Circle Award* – NYDCC Award, *Drama Critic Award* (Nagrada njujorške kazališne kritike) – i to upravo tim vrijednosnim redoslijedom. Te su nagrade uvažene, a funkcioniraju kao neka vrst cjeline, trojstva, jer pokrivaju tri različita aspekta.

Nagrada Pulitzer najcjenjenija je nagrada jer predstavlja društveno priznanje nekog djela i to čak i izvan kazališnih krugova. Nagrada je uspostavljena 1911. oporukom Josepha Pulitzerera, u kojoj je pokojnikovo veliko bogatstvo stavljeno na raspolaganje Novinarskom studiju (*School of Journalism*) pri Columbia University u New Yorku za nagrađivanje najboljih pisanih djela u raznim oblicima – od novinskih članaka do romana.

Za svaku kategoriju, pa tako i za dramu, postoji *Committee*, žiri sastavljen od stručnjaka s tog područja koji predlaže jednu ili više drama Upravnom odboru škole (*Advisory Board of the School of Journalism*). Odbor predlaže svoju odluku Povjerenstvu fakulteta (*Trustees of Columbia University*) koje donosi konačnu odluku i dodjeljuje nagradu. I dok u Odboru zaklade sjede ljudi povezani s kulturom i umjetnosti, u Povjerenstvu sjede predstavnici svih dijelova društva.

⁶⁵ E. Osborn *Dramatist Sourcebook*, str 76–114.



Nagrada je ponekad u sporu sa samim kazališnim svijetom, što je očito kad glavna komisija ne usvoji savjet kazališne i/ili donosi odluke koje izazivaju reakciju kazališne javnosti. Poznat je spor oko drame *Tko se boji Virginije Woolf?* Edwarda Albeeja, koja nije dobila Pulitzera unatoč preporuci kazališne komisije, a kasnije je postala jednom od najznačajnijih američkih drama. No, ti sporovi ne umanjuju značaj nagrade. Ne samo da je to jedina američka književna nagrada koju američke novine objavljuju na udarnim stranicama, nego autoru istog trenu donosi slavu u Americi jer nagrađeni ovom nagradom postaju "obavezna lektira" za čitavu Ameriku. Ovo je jedina nagrada koja izlazi i izvan američkih granica jer vijest o nagrađenima prenose sve svjetske novinske agencije, a novine objavljuju na prvim stranama, ponekad čak i na naslovnici.

Nagrada Tony se dodjeljuje od 1947. godine, kada ju je ustanovila kazališna udruga nazvana American Theatre Wing. To je nagrada struke jer su u žiriju predstavnici udruga svih kazališnih struka – producenata, dramskih pisaca, glumaca, redatelja, koreografa itd, uz doista ugledne kazališne kritičare – one koji dobivaju besplatne karte za "prvu ili drugu premijeru".⁶⁶ Nagrada se dodjeljuje samo za brodvejske premijere (dakle za predstave izvedene u kazalištima sa više od 500 mjesta), a ima ugled neke vrste kazališnog Oskara sa nominacijama što podižu uzbuđenje i svečanom dodjelom koju prenosi televizija. Nagrada obavezno donosi djelu uspjeh i utržak na blagajni, ali se izvan Amerike prenosi u manjoj mjeri od Pulitzera i objavljuje na kulturnoj strani novina kao vijest. Budući strukovna nagrada, i dosezi su joj unutar struke.

⁶⁶ Actors' Equity Association, The Dramatist Guild, Society of Stage Directors and Choreographers, United Scenic Artists, Designated Press Performances and First Night List, American Theatre Wing, League of American Theatres and Producers, Casting Society of America – I. Stevenson *The Tony Winners*, str. 150–151.

Treća nagrada, *Nagrada njujorške kazališne kritike*, pokrenuta je kao korektiv kazališnih kritičara koji su se tom nagradom željeli boriti za, po njihovu mišljenju, vrijedne drame. Željeli su biti dopuna komisiji *Pulitzera* “koja ništa ne razumije” i *Tonyja* “koja gleda samo na profit”. Ta nagrada ne prodire izvan granica Amerike, ali je cijenjena u kazališnim krugovima. Ne donosi slavu, nego potvrđuje ili uspostavlja nečiju vrijednost.

Važnost te tri nagrade dokazuje njihovo obavezno isticanje prilikom bilo kakvog spominjanja drame, automatsko povećanje gledanosti komada koji je dobio neku od njih, i doživljavanje te tri nagrade kao cjeline. Naime, za djelo koje osvoji ove tri nagrade kaže se da je *osvojilo trostruku krunu – Pulitzera, Tonyja i Nagradu njujorških kazališnih kritičara*,⁶⁷ a to se ne govori ni za jednu drugu kombinaciju. Upravo zbog važnosti ovih nagrada u popis proučavanih drama uvrstila sam i drame nominirane za ove tri nagrade, kad god su bile dostupne te informacije.⁶⁸

Edicije

Postoje dvije ugledne i priznate američke edicije koje u sebi svojim izborom uključuju i vrijednosni sud.

Prva, *Kazališni godišnjak najboljih djela... (Theatre Yearbook The Best Plays of...)* izlazi od 1919. godine i opisuje jednu kazališnu sezonu koju navodi u naslovu. Pokrenuo ju je Burns Mantle, kasnije preuzeo i dugo godina uređivao dvojac Otis L. Guernsey i Jeffrey Sweet, a početkom 2001. uređivanje je preuzeo Jeffrey E. Jenkins. Edicija je, poput naslova, dvojaka – i informativna i vrednujuća.

⁶⁷ won the triple crown of the Pulitzer, Tony and NYDCC Award – D. Sheward *It's a Hit*, str. 203.

⁶⁸ Postoji još jedna ugledna nagrada – Obie, ali je to nagrada koja se dodjeljuje za ofbrodevska ostvarenja i na neki način je uvod ovim trima. Nagradeni s tri spomenute nagrade uvijek su dobili i Obieja “kad su bili mladi”.



Prvi dio naslova knjige, "*Kazališni godišnjak...*", označava njezinu informativnu stranu jer knjiga donosi popis svih izvedenih komada na Broadwayu (kasnije i predstave s Off-Broadwaya i provincije) uz razne druge korisne informacije (popis nagrada, nekrolozi, informacije o važnim kazališnim ljudima, popis objavljenih drama...). Drugi dio naslova knjige, "*Najboljih djela...*", označava vrijednosnu dimenziju u kojoj donosi detaljniji opis i dijelove teksta deset komada (drama, mjuzikla) po izboru priređivača. Tih deset drama su kompromis između utrška na blagajni, nagrada i mišljenje samog priređivača. Zato su u tom izboru ponekad i drame ne-američkih autora (istina, uglavnom engleskog govornog područja – Britanci, Irci...), čak i neki "neuspjesi" koji su se priređivačima posebno sviđali.

Druga važna edicija je antologijskog tipa (donosi integralne tekstove drama), iznimno ugledna serija *Najbolje američke drame* (*Best American Plays*) Johna Gassnera (kasnije je uredništvo preuzeo Clive Barnes). Svako pojedinačno izdanje pokriva jednu dekadu (objavljeno je devet serija), a nekoliko "dodatnih izdanja" je ispravljalo nepravde uz vremensku distancu i uvrstilo neke drame koje se prilikom redovnih izdanja *Najboljih američkih drama* nisu smatrale važnima. Edicija je uzimala vrhunske stručnjake za pisanje predgovora i "izbornike", a osim dugovječnosti izlaženja ove antologije, upravo kritički aparat (uvod čitavoj knjizi, uvod pojedinoj drami, biografija autora) izdvaja je od drugih antologija po sustavnosti i ozbiljnosti.⁶⁹

⁶⁹ Najbolji dokaz ugleda edicije je – klon. Po uzoru na tu ediciju krajem osamdesetih Gordon Davidson, voditelj Mark Taper Foruma iz San Franciscas, pokrenuo je ediciju *Famous American Plays of the ...* s namjerom da u jednoj knjizi

Potvrda publike – “dugovječne predstave”

Glas publike je u Americi vrlo mjerljiv i to doslovno – brojem izvedbi i ostvarenog utrška na blagajni. Spomenuta edicija *Kazališni godišnjak* svake godine objavljuje službeni popis “dugovječnih predstava na Broadwayu” (*Long Runs On Broadway*). Na popis se uvrštavaju predstave (drame i mjuzikli) koje su na Broadwayu i Off-Broadwayu izvedene više od 500 puta u prvoj postavi. U brojene ne ulaze obnove, druge izvedbe, čak niti turneje, a unatoč tome lista uključuje preko tristo naslova na Broadwayu i pedesetak na Off-Broadwayu (od kojih se neki još uvijek igraju), iako 500 izvedbi znači više od godinu i pol svakodnevnog igranja komada. Bez obzira što je riječ samo o njujorškom kazalištu, ova lista je reprezentativna zato što je Broadway, odnosno New York, u Americi mjerilo kazališnih stvari. Dugo godina je New York bio jedini pravi produkcijski kazališni centar u Americi, a čak i danas, unatoč postojanju regionalnih kazališnih centara, na Broadway dolaze svi veliki provincijski hitovi ne bi li tu dobili pravu potvrdu. Naime, prije spomenute tri važne nagrade dobivaju se samo za njujorške izvedbe.⁷⁰

Iako kriterij publike posredno uključuje teatarsku izvedbu, taj je kriterij i dalje vrlo pogodan za izbor naslova drama koji ulaze u ovu analizu “drame kao literature”.

predstavi pojedinu dekadu i pokaže razvoj američke drame, a naročito ispravi nepravde izostavljanja koja su se dogodila u *Best Plays*. Unatoč vrijednim imenima koja su uređivala pojedino izdanje (Harold Clurman, Robert Marx ili Lee Strasberg) edicija je ipak manje značajna (i manja formatom i manjih predgovora i manjim brojem drama). Uglavnom je ponovila naslove iz *Best Plays* (osim u zadnje dvije knjige kada je ubačen još pokoji naslov s Off-Broadwaya) i nije rekla ništa epohalno novo.

Druge antologije koje uspiju zadržati određeni kontinuitet kao *New American Plays*, *New Plays USA*, *Women Playwrights* itd. pokrivaju jako usko estetsko ili sociološko područje američke drame i to u vrlo osobnim izborima priređivača, tako da te antologije ne zadovoljavaju kriterije vrednovanja postavljene u ovom radu.

⁷⁰ Samo je Beth Henley za *Zločine srca* dobila Pulitzera nakon provincijske izvedbe i to se uvijek navodi kao iznimka.



Upravo zato što se proučavanje temelji na fabuli djela, a američka publika se slaže s Aristotelom koji tvrdi da je *priča duša tragedije*, u kazalište se, osim zbog pojedine velike glumačke zvijezde, ide na prvom mjestu gledati – priču.

Na povezanost ova dva kriterija ukazuje činjenica da drame koje dobiju jednu od one tri spomenute nagrade imaju samim tim povećanu gledanost. S druge strane, komadi koji se dugo igraju i kod kojih je publika potvrdila svoj izbor ulaze u posebne edicije spomenute ugledne antologije *Najbolje američke drame* (tzv. dodatna izdanja) i uživaju novi kritičarski pogled.

Uz ovako definirane vrijednosne kriterije izbora dobio je iznimno reprezentativan uzorak koji pokriva američku dramu od njezinih početaka do osamdesetih, sa oko tri stotine drama od kojih je polovica afirmativnih pa su spominjanjem, manjom ili dubljom analizom, uključene u ovaj rad.

Da je ovaj kriterij izbora valjan potvrdio je i Gerald Bordman upotrijebivši ga pri uređivanju jedne od najuglednijih edicija o američkom kazalištu – *Oksfordskog priručnika o američkom kazalištu*.

Zašto je kriterij odabira drama bio njihova priznatost i vrednovanje u američkom društvu? Zato što postoji uzajamno potvrđivanje sustava vrijednosti između nagrađenih drama i društva. Naime, društvo izabire i nagrađuje drame koje u sebi nose one vrijednosti što ih je društvo proglasilo važećima. S druge strane, nagrađena drama postaje paradigmatička, postaje uzor drugima jer je dobivanje nagrade i priznanja važna motivacija, naročito u američkom društvu gdje spomenute nagrade donose uspjeh, slavu i novac.

Upravo iz ove postavke proizlaze nesporazumi oko Nagrade Pulitzer između kazališne komisije i Trusta nagrade koji ima zadnju riječ. Povjerenstvo, kao glasno-

vornika društva, ne zanimaju inovacije ni odmaci unutar struke (koji zanimaju kazališnu komisiju), već potvrda važećeg sustava vrijednosti. S vremenom se taj sustav može i mijenjati, ali je Povjerenstvo uvijek puno konzervativnije od komisije – ono, naime, čeka potvrdu da je ta promjena važna i trajna.

Slično se događa i s publikom koja u kazalištu traži potvrdu vlastitog vrijednosnog i životnog sustava i, kako će se kasnije pokazati, često svojim prihvaćanjem djela “ispravlja” negativni vrijednosni sud nagrada i kritike.

Jedino priznate drame odražavaju važeću poetiku ako poetiku poimamo kao *shvaćanje književnosti u određenom razdoblju koje djeluje kroz vrste i žanrovski sistem*.⁷¹ To shvaćanje obuhvaća tri stvari: prvo, misao o socijalnome statusu književnosti i njezinom odnosu prema društvu i prema duhovnim djelatnostima; drugo, ideju o tome što je lijepo i vrijedno u književnosti, i kako se ta ljepota i vrijednost postižu i, treće, ideju o hijerarhiji među raznim aspektima književnoga djela, klasifikaciju tih aspekata prema stupnju do kojega pridonose onom cilju koji se u danom periodu postavlja pred književnost. Iz poetike proizlaze i karakteristike književnih djela epohe, teme koje se biraju, publika kojoj su namijenjene...

Ograničeni broj drama dobiven primjenom ovih dvaju kriterija potvrđuje da doista postoji jasno određen ukus kazališnog svijeta i američkog društva koji u tako nepreglednoj masi drama što svake godine nastaju i dolaze na scenu, prihvaća i vrlo jasno vrednuje određene drame.

⁷¹ P. Pavličić *Književna genologija*, str. 80–83.



RECEPCIJA AFIRMATIVNE DRAME

Odnos prema afirmativnoj drami je dvojak – postoji istovremeno i snažna potreba za njom, ali i snažno odbijanje. Razlike u tom odnosu su tolike da zaslužuju zasebno poglavlje. Potrebu za tim dramama ima publika koja to očito pokazuje svojim odabirom, a ta se potreba odražava i u broju nagrada koje drame dobivaju. Afirmativnu dramu odbija kazališna kritika smatrajući je nepotrebnom, nedostojnom kritičarskog pera, odričući joj svaku vrijednost i podcjenjujući sve njezine osnovne karakteristike.

Iako sam u čitavom ovom poglavlju o recepciji afirmativne drame mogla citirati brojne kritičare, pokušala sam svesti na minimum one izrazito napadački nastrojene (na primjer Johna Simona koji je nepresušni izvor napada i uvreda afirmativnoj drami), a naglasiti što o afirmativnoj drami misle uvaženi *scholars*, profesori, sastavljači antologija i prikaza američke drame koji pokušavaju biti objektivni u svojim prikazima.

ODBIJANJE ILI KRITIČARI

Ozbiljni i ugledni anglo-američki kritičari koji se bave američkom dramom pod naziv “američke drame” priznaju isključivo subverzivnu dramu, jer američka kritika go-

tovo unisono vjeruje da je isključivo subverzivni pristup stvarnosti "realan i vrijedan". Od T. S. Portera, koji kaže da se *značajne drame bave kompleksnošću kulturne situacije, a ne zamišljenim idealom*⁷² do C. W. Bigsbyja, koji tvrdi da je u dobrim američkim dramama: *Dominantna slika bila prikaz gubitka prostora: psihičkog, emocionalnog i moralnog*.⁷³ I za Bentleyja su samo subverzivne drame velike, što nam objašnjava suprotstavljajući im one druge, nevrijedne, dakle afirmativne: *Slike nježnosti smiruju naš osjećaj izolacije, slike nevinosti naš osjećaj krivice. Veliki pioniri moderne drame predstavili su nam takve slike jedino zato da ih razore u ime realnosti; drugi majstori drame započeli bi uspostavljanjem takvih slika i završili njihovim transformiranjem u nešto drugo. Bilo bi glupo očekivati i jedno i drugo od kazališta kao takvog. Velika su djela rijetka, proizlaze iznad i iza osjećaja dužnosti. Svakodnevno kazalište je tek tvornica snova. Nježnost, nevinost, i ostalo moraju biti tek puka potrošna roba ili ih se ne bi moglo dovoljno brzo proizvesti. Dok umjetnici transformiraju neurotične fantazije u višu stvarnost, potrošni pisci su jednostavno osuđeni, kao sami neurotičari, da žive s njima. Oni ništa ne čine sa svojim fantazijama, tek ih izručuju publici. Publika je uzbuđena zbog kontakta. A stupanj uzbuđenosti je kriterij za dramsku kritiku*.⁷⁴

⁷² Significant drama deals with the complexities of the cultural situation rather than the fantasy ideal – T. S. Porter *Myth and Modern American Drama*, str. 22.

⁷³ The dominant image was of the loss of space: physical, emotional and moral. – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol 1, str. VII.

⁷⁴ The image of tenderness appeases our sense of isolation, the image of innocence our sense of guilt. The great pioneers of modern drama presented these images only to smash them in the name of reality; other masters of the drama have begun by accepting the images and ended by transmuting them into something else. It would be folly to expect anything of either sort from the theatre as such. Great plays are miracles conferred with becoming infrequency, services rendered above and beyond the call of duty. The everyday theatre is nothing more than a daydream factory. Tenderness, innocence, and the rest have to be mere commodities or they couldn't be produced quickly enough. While the artist transforms neurotic fantasies into higher reality, the journeyman playwright is doomed simply, like the neurotic himself, to live with them.



Kao što se vidi iz citata, zauzeta vrednovanjem, kritika će sve što nije subverzivan pristup odbaciti, podcijeniti ili omalovažiti. Tako će afirmativnu dramu vrlo autoritativno proglasiti nižom vrstom, puno nižom od komedije u Aristotelovim očima. Dok je Aristotel komediju opisao i postavio kao legitimnu dramsku vrstu, istina podređenu tragediji, ali vrijednu postojanja, afirmativnoj drami se nijeće svaka vrijednost, svrha i, samim tim, pravo na postojanje.

Već u terminima koje kritičari koriste jasna je komponenta i vrednovanja i podcjenjivanja. Vrlo česta podjela američke realističke drame koja bi uvjetno odgovarala podjeli subverzivna/afirmativna je *serious/light*, (ozbiljna/laka)⁷⁵ pri čemu *light* (lagano, svjetlo) označava nesto lagano i neozbiljno i manje vrijedno od *serious* (ozbiljnog). Taj se princip vrednovanja primjenjuje i na komediju – postoje “lake” i “ozbiljne” komedije pa je Philip Barry kao predstavnik “ozbiljne” varijante vredniji od predstavnika “lake” komedije – Georgea S. Kaufmana ili Neila Simona. “Lake komedije” često se zovu i *one-liners* (repličari) što govori da u njima nema ničeg drugog osim *one-line gags* – duhovitih replika i šala.

Ako ponekad kritičari i pohvale koje pojedinačno djelo afirmativnog autora (najčešće neku sjetnu afirmativnu dramu – *Izgubljen u Yonkersu* Neila Simona, na primjer), afirmativni autori kao takvi teško će dobiti pozitivnu kritičku valorizaciju. Dok se subverzivni autori smatraju *artists* (umjetnicima), afirmativni su tek *craftsmen* (zanatlije). W. Meserve će, govoreći u svojoj *Skici za povijest američke drame* o komediografu Kaufmanu, prenijeti “pozitivno” mišljenje Georgea Freedleyja: *jedan od najznačajnijih predstavnika vrlo sposobnih zanatlija u američkom*

He does nothing to his fantasies except hand them over to public. The public is excited by the contact. And the degree of excitement is the criterion of the dramatic critics. – E. Bentley *The Dramatic Event*, str. 107–108.

⁷⁵ J. Gassner *Twenty Best Plays ...*, str. xii.

dramskom pisanju.⁷⁶ A jedan od najmlađih kritičara šezdesetih će vrlo oštro nasloviti svoj prikaz brodvejskih “lalkih” komada kao “Zanat, ali bez ukusa”.⁷⁷ Budući da “zanatlije” očito ne mogu dati odgovore na važna pitanja, ne mogu ni konkurirati za mjesto novog O’Neilla. Već je rečeno koliko je američka kritika opsjednuta traženjem tog jednog, najvažnijeg glasa koji će izraziti bit američkog društva kroz dramu. Zato traženje među afirmativnim autorima kritičari očigledno doživljavaju kao uzaludan posao.

Prešućivanje ili negiranje

Istina je da su američki kritičari vrlo strogi u procjeni cjelokupne vlastite drame pa prilikom pregleda *moderne* (*modern*) američke drame, od brojnih postojećih autora uglavnom priznaju (i uvrstavaju) tek “veliku trojku” (O’Neilla, Millera i Williamsa), uz dodatak Albeeja, Mameta i Sheparda. Naravno, ti su priznati autori svi određeni pisci subverzivnih drama. Iako svatko od njih ima i svoj izlet u afirmativno (*Vrijeme prilagodbe* T. Williamsa ili *Ah, divljina!* O’Neilla), ta se djela najčešće ne analiziraju nego tek spominju. Zanimljivo je da su o tim priznatim piscima ispisane već tone papira, ali će svaki ugledni kritičar koji drži do sebe pišući bilo kakav pregled američke drame opet ispočetka opisivati ista imena. Kada Ruby Cohn osamdesetih piše knjigu *Dijalog u američkoj drami*⁷⁸ govorit će o dijalogu u dramama velike trojice i Albeeja, a u dva poglavlja usputno spomenuti još neka dru-

⁷⁶ *one of the best representatives of the highly competent craftsmen in playwriting in America* prema W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 288.

⁷⁷ “The Craft but Not a Taste” – M. Gottfried *Opening Nights, Theatre Criticism of the Sixties*, str. 183.

⁷⁸ R. Cohn *Dialogue in American Drama*.



ga imena. Njezin odabir uvjetuje “kvaliteta” jer nijedan drugi autorski *dijalog ne zaslužuje ekstenzivnu analizu!* pri čemu po- imence “otpisuju” autore kao što su: Maxwell Anderson, Philip Barry, S. N. Behrman, Lillian Hellman, Sidney Howard, Sidney Kingsley, Clifford Odets, Elmer Rice, Robert Sherwood!⁷⁹ Ne moram naglašavati da većina tih pisaca piše drame koje se u ovom radu nazivaju afirmativnima.

Osim ovih spomenutih priznatih veličina, kritičari su, u potrazi za novim O'Neillom, u stanju pogledavati čak i na rubove realističkog teatra (odatle Sam Shepard uz veliku trojku) sve do predjela eksperimentalnih pisaca. Ali to ne mijenja odnos prema afirmativnoj drami jer će i pregledi koji se bave *suvremenim (contemporary)* autorima spominjati isključivo subverzivne autore.

Kada William Herman piše *Razumijevanje suvremene američke drame*,⁸⁰ opisat će Sama Shepada, Davida Rabea, Davida Mameta, Eda Bullinsa i Lanforda Wilsona, zatim ukratko Gelbera, Baraku, Kopita, Adrienne Kennedy, Van Italliea i Marshu Norman. Među njima nema niti jednog afirmativnog pisca! Činjenica da su na popisu Marsha Norman, Mamet ili August Wilson pokazuje da ipak nije riječ samo o “alternativnim”, “novim”, “modernim” autorima, jer su navedeni pisci upravo pisci realističke drame, nego o autorima subverzivne drame.

Slična je situacija i u brojnim drugim knjigama. Kao što sam već pokazala (u poglavlju “Dosadašnji pristupi – kritički, povijesni ili osobni”), odabir analiziranih autora uvijek je kritički i vrednujući, a tvrdnja da su odabrali “dobre i kvalitetne pisce” podrazumijeva da oni izostav-

⁷⁹ *Having read through (and often seen) plays of Maxwell Anderson, Philip Barry, S. N. Behrman, Lillian Hellman, Sidney Howard, Sidney Kingsley, even Clifford Odets, Elmer Rice, Robert Sherwood, I concluded that their language does not deserve extensive analysis* – R. Cohn *Dialogue in American Drama*, str. 5.

⁸⁰ W. Herman *Understanding Contemporary American Drama*.

ljeni to nisu. Budući da su odabrani pisci uglavnom autori subverzivne drame, očito je čitava afirmativna drama loša, kao što će mnogi kritičari i izrijeком reći.

Zanimljivo je da se afirmativne drame ne spominju čak ni u onim rijetkim knjigama koje razmatraju neki problem, za čije bi potpuno razumijevanje doista bile neophodne. Tako će T. Adler u knjizi u kojoj opisuje drame nagrađene Nagradom Pulitzer, u poglavlju “Što se dogodilo Američkom snu?”⁸¹ opisati isključivo subverzivne naslove iako se i afirmativni bave tom temom. Čak će i T. S. Porter, koji je napisao jednu od najznačajnijih knjiga o odnosu suvremene američke drame i Američkog sna (*Mit i moderna američka drama*⁸²), opisati autore koji razaraju sliku Američkog sna u subverzivnim dramama, potpuno zanemarujući afirmativne. Uz jednu iznimku – uvrstio je *Naš grad* Th. Wildera – ali ga to nije navelo da promijeni opći stav, nego je Wildera doživio kao iznimku. Identično zanemarivanje afirmativnih autora i, uopće mogućnosti afirmativnog pogleda na svijet, pokazao je i Tom Scanlan u uvodu svoje knjige *Obiteljska drama i američki snovi*⁸³ gdje je ustvrdio da prikazujući obitelj, američka drama uvijek pokazuje njezin raspad. Pri tome je Scanlan zanemario sve afirmativne drame o obitelji jer one prikazuju uspostavu sklada ili tolerancije, kao što ću detaljnije opisati u poglavlju “Prihvatanje obitelji” ovog rada.

Ako teoretičar slučajno uvrsti afirmativne autore u svoj prikaz teme – kao Gerald Ribman u knjizi *Drama i obaveza*⁸⁴ – govorit će samo o ne-afirmativnim aspektima autorova opusa (kritika društva u Ph. Barryja i sl.) ili autorovim ne-afirmativnim dramama (apsurdistički *Stroj za*

⁸¹ “Whatever Happened to the American Dream?” – T. Adler *The Mirror on the Stage*, str. 96.

⁸² T. Porter *Myth and Modern American Drama*.

⁸³ T. Scanlan *Family Drama and American Dreams*.

⁸⁴ G. Ribman *Drama and Commitment*.



zbrajanje E. Ricea). Mardi Valgema u knjizi *Ubrzana grimasa* čitavo poglavlje posvećuje *Stroju za zbrajanje* Elmera Ricea, ali je prostorno više teksta posvećeno O'Neillu nego samom Riceu.⁸⁵

Afirmativna drama je toliko podcijenjena da dnevna kritika, koja mora po službenoj dužnosti opisati većinu naslova, izbjegava pisanje o tim "manje vrijednim djelima". Čudo 1922. godine bila je predstava *Triput vjenčani o kojoj je Variety skeptično napisao: "Ta će predstava posrtati dok se publika ne odluči hoće li usahnuti ili procvjetati"*. Kazališni kritičar Robert Benchley je lamentirao nad novim dubinama u koje je profesionalni teatar potonuo i proveo narednih pet godina dovijajući se kako da ignorira njezinu prisutnost.⁸⁶ Citat govori o primjeru iz prošlosti (ovaj Benchley nije današnji poznati Bentley), ali neke novine, kao *The Village Voice*, ni danas ne prikazuju Broadway ili afirmativne drame, osim ako nemaju neki poseban povod, o čemu ćemo kasnije.

Zato ne čudi da o afirmativnim autorima ima vrlo malo kritičke, a gotovo nikakve teorijske literature. Joseph Mersand je u knjizi *Tri komedije o američkoj obitelji*⁸⁷ objavio tri doista antologijska djela američke komedigrafije (*Život s ocem*, *Sjećam se majke* i *Ne možeš to odnijeti sa sobom*). Ali kada na kraju svake drame upozorava na dodatnu literaturu, na tom se popisu nalaze samo kratki prikazi u knjigama pod nazivom *best plays*, navodi biografskih jedinica autora iz raznih leksikona, kritike iz novina, ili zapisi samih pisaca.⁸⁸

⁸⁵ "Elmer Rice" – M. Valgema *Accelerated Grimace*, str. 60–72.

⁸⁶ *The miracle show of 1922 was Abie's Irish Rose, of which Variety said skeptically: "It may weaver while the public decides whether it is to bloom or to wilt."* Dramatic reviewer Robert Benchley lamented on the new depths to which the legitimate theatre had sunk, and spent the next five years thinking of ingenious ways to ignore the existence of the play. – A. Green, *J. Laurie Showbiz From Vaude to Video*, str. 293

⁸⁷ J. Mersand *Three Comedies of American Family*.

Jedino što afirmativni pisci mogu dobiti relativno lako su – biografske knjige. I to samo zato jer biografsku knjigu može dobiti svaka popularna osoba u Americi pa zašto ne i Lindsey & Crouse, Maxwell Anderson ili Neil Simon... I po samim naslovima – *Život s Lindseyjem i Crouseom*,⁸⁹ *Maxwell Anderson*, *Neil Simon* – očito je da su te knjige doista životopisi koji prikazuju privatni život pisca i njegov rad u kazalištu, najčešće bez ikakva kritičkog prikaza autorovih djela.

Podcjenjivanje i omalovažavanje

Kada kritičari osjete da moraju spomenuti afirmativnog autora, čine to jako podcjenjivački, kao što ću malo kasnije pokazati prilikom isticanja pojedinih zamjerki. Uvjereni da je samo subverzivno dobro, kritičari kriterijima i metrom subverzivne drame mjere afirmativnu dramu i uopće nije čudno što ona u taj metar nikako ne pristaje. Često afirmativne drame mjere i metrom europskih pisaca. Svakako je najzanimljivije kada afirmativnim američkim autorima koji potvrđuju integritet slike svijeta, kritičari ističu za primjer europske apsurdiste koji u potpunosti razaraju sliku svijeta u kojem živimo.

Najgore prolaze Thornton Wilder i Neil Simon jer su obojica nezaobilazni.

⁸⁸ Dokaz da svako pravilo ima iznimku je postojanje jednog jedinog pregleda američke drame koji obuhvaća podjednako afirmativne i subverzivne autore – *Modern American Playwrights* – koji je početkom šezdesetih napisala Jean Gould. Uz veliku trojku i Albeeja u knjizi su i autori: Thornton Wilder, Elmer Rice, Susan Glaspell, Philip Barry, Robert Sherwood, Maxwell Anderson, Lindsay and Crouse, Kaufman and Hart, Lillian Hellman...

⁸⁹ C. O. Skinner *Life With Lindsey & Crouse*.



... Thornton Wilder

Naročito Thornton Wilder koji je unatoč dva Pulitzera i velikoj popularnosti (kao što će se vidjeti malo dalje) – odnosno upravo zato – vjerojatno najprikazivaniji, ali i najnapadaniji afirmativni autor. Kritičari osjećaju da je Wilder važan, a ne žele priznati da je važan zbog svojih drama jer se to protivi njihovu konceptu “subverzivno je dobro” pa često sukob prenose i na osobnu razinu. Nakon ovog istraživanja američke afirmativne drame tvrdim da je Wilder napadan ne samo zato što je pisao afirmativnu dramu, čak ni zato što ju je pisao u određeno doba, nego zbog značaja opusa i zbog njegove osobe kao takve.

Redom. Kao što je rečeno, napadanje afirmativne drame kao takve iz vizure vrijednosnog kanona koji tvrdi da je samo subverzivno dobro je uobičajeno. No, dok su ostali afirmativni pisci uglavnom prešućivani (na primjer Rice, koji je također stvarao u Wilderovo vrijeme, a kojem kritičari do danas u analize uvrštavaju isključivo *Stroj za zbravanje*) ili “uobičajeno” podcjenjivani (George Kaufman, Zoe Akins, Sidney Kingsley...), zašto je Th. Wilder bio kritičarima poseban trn u oku?

Vrijeme u kojem je Wilder stvarao (dvadesete i tridesete) bilo je specifično za američku dramu. To je bilo vrijeme formiranja i uspostavljanja umjetničkih i socioloških kanona američke drame. Prema sociološkim kanonima zadaća drame je boriti se za bolji svijet tako da se razotkrije zla zbilja oko nas pa su tako kritičari podržavali pisce socijalnih tendencija (C. Odets, L. Hellman). Umjetničkom kanonu vrijedna je subverzivna slika (čak i bez ponuđenih socijalnih ili socijalističkih ideja) pa je tako O'Neill vrlo lako mogao postati rodonačelnik i pokazatelj ispravnog puta.

Wilder tim putem očito nije išao. Slika svijeta koju je Wilder nudio, idilična slika stvarnosti u kojoj se ljudi vole

i razumiju, nije se nikako uklapala ni u jedan važeći kanon – ni umjetničke niti socijalne zadaće umjetnosti. Budući da je bilo više djela s afirmativnim prikazom stvarnosti, još nemamo odgovor zašto su baš njegove drame bile poput crvene krpe pred nosom kritike.

Wilder je svojim djelima i svojim pristupom stekao veliku popularnost kod publike i dobio brojne nagrade, što je kritičare još više ljutilo jer je bilo očito da Wilder postaje rodonačelnik jedne linije koju su pokušavali izopćiti iz “prave” američke drame. No, Wilder je tu liniju, unatoč kritičarskim napadima, sve više učvršćivao i to kako svojim pisanjem tako, što je još gore, i svojom osobnošću.

Koliko god je ta osobnost bila pozitivna za one koji su voljeli i dijelili njegov pogled na svijet, za kritičare je upravo to bio najveći kamen spoticanja. Naime, Wilder je potjecao iz bogate, ugledne, religiozne i dobre obitelji (jedan brat je bio teolog), bio je iznimno obrazovan i to u filozofiji, povijesti, književnosti, umjetnosti..., putovao je po čitavom svijetu u diplomatskoj službi, bio je junak u ratu (i to pilot!), vrlo se prisno družio s intelektualnom kremom Europe – ljudima poput Jamesa Joycea, Gertrude Stein, Sigmunda Freuda⁹⁰ i Ernesta Hemingwaya, bio je upoznat s intelektualnim i kazališnim suvremenim stremljenjima (preveo je Ibsenovu *Noru*), a kad je napisao *Naš grad*, već je bio dobio Pulitzera za roman, dakle bio je i priznat i slavan u Americi. K tome je bio pun pozitivnih emocija (od domoljublja do čovjekoljublja), vrlo pristojan i skroman čovjek.

Zašto su kazališni kritičari odbacivali jednog takvog, gotovo savršenog čovjeka? Upravo zato! Kritičari bi mu oprostili pisanje afirmativne drame da je bio neobrazovan komediograf, zanatlija koji zna kako gegovima, vicevima, ili zanatskim rješenjima izvući suze ili smjeh (na primjer,

⁹⁰ D. Sievers *Freud on Broadway*, str. 255–261.



G. Kaufman) ili umjetnik koji je svoj dramatičarski talent prodao bogu Mamonu. Oprostili bi mu da je ta vrsta pisanja bila njegov krajnji intelektualni domet (na primjer, da je domaćica) ili životni doseg (na primjer, Rice kao propali pravnik). Tada bi ga lako prezreli, blagonaklono ga prepuštajući "glupoj publici" kao zabavljača koji ne može doseći prave visine umjetnosti. Međutim, Wilder očitito nije pisao zato što je bio glup, neobrazovan, željan novca, željan slave ili neinformiran o svijetu i njegovim životnim i literarnim tokovima. Čak ni kritičari skloni Wilderovu radu doslovno ne mogu shvatiti kako je on nakon razgovora s Freudom, Joyceom ili Gertrudom Stein sjeo i napisao *Naš grad*. Način njegova pisanja je tako očitito bio njegov izbor da se to ne može zaniijekati. Taj je svoj izbor i branio vrlo suvislim teoretskim napisima. Što je najgore, njegov izbor afirmativnog pogleda na svijet potvrdila je Nagrada Pulitzer i publika (i to ne samo kazališna, kao što ću kasnije pokazati, nego čitava Amerika!). Pa što da na to kažu poštteni kritičari, zakleti subverzivnoj drami! Iako kritičari nikada nisu priznali afirmativnu dramu, zahvaljujući Wilderu nisu joj mogli onemogućiti postojanje. Da je barem bio bahat i zao, pa da mu pisanje "slatkih" stvari bude neka vrst iskupljivanja života! Ali ne, Wilder je bio pravi afirmativni junak koji je svojim životom rušio tezu da je prikazivanje isključivo izgubljenih i zlih ljudi jedini mogući realistički pristup. Pisao je o dobrima i bio je dobar. Zahvaljujući Wilderu, unatoč naporima kritike, subverzivni pristup mogao je biti jedini relevantan samo u očima kritičara.

Da se odnos prema Wilderu ne mijenja lako pokazuje izbor C. W. Bigsbyja da u svojoj povijesti američke drame prenese izjavu jednog od najžešćih napadača na Wildera iz tridesetih, Mikea Golda koji će u *New Republic*, nazivajući Wildera pejorativno "poetom" reći: *poeta uskog kruga, sofisticirane klase... naš nježni buržuj... Wilder*

je savršen cvijet novog napretka... on ima... izgled dobro odgojena čovjeka, doličnost, svetačku facu, sjajnu pozlatu nasuprot pravim vrijednostima, očiglednu beskorisnost, osjećaj kaste, ljubav za starinu... Ovaj *Emily Post* naše kulture neće nikada podsjetiti skorojeviće na Pittsburgh ili redove za kruh. On je uvijek savršena ukusa.⁹¹ Iako Bigsby u komentaru ovih rečenica kaže da je za Golda, kao nekoga tko je u životu imao samo Pittsburgh i *breadlines*, redove siromašnih ljudi za kruh, tema napada razumljiva, daje i vlastito mišljenje: *Ali ispod ove prizemnosti napada ima i zrna istine.*⁹²

Za ilustraciju kritičarskog odnosa prema Wilderu najbolje je pokazati kakav je njegov status u dvoje vrlo cijenjenih teoretičara danas: Engleza C. W. Bigsbyja i Amerikanke Ruby Cohn. Očito da mu kritičari ni do danas nisu oprostili što je dao legitimnost afirmativnom pristupu (iako taj pristup pravi kritičari nisu nikada priznali). Oboje ga uspoređuju s Pirandellom i Beckettom, naravno, na Wilderovu štetu; oboje mu čak odriču vrijednost nagrada koje je dobio (ističu da nije nikada dobio Nagradu njujorške kazališne kritike iako je dobio dva Pulitzer, a rekli smo da je Pulitzer važnija nagrada); oboje ga optužuju za plagijat; oboje ga podcjenjuju u svim njegovim aspektima. Oboje se čude njegovu prijateljstvu s velikim ljudima, kao što će Bigsby usputno, u zagradi, reći o Wilderovom prijateljstvu s Hemingwayom: *iako su njih dvojica, iznenađujuće, bili dobri prijatelji.*⁹³

⁹¹ *a poet of a small sophisticated class... our gentile bourgeois... Wilder is the perfect flower of the new prosperity... he has... the air of good breeding, the decorum, priestliness, glossy high finish as against intrinsic qualities, conspicuous inutility, caste feeling, love of the archaic... This Emily Post of culture will never remind (the parvenue class) of Pittsburgh or the breadlines. He is always in perfect taste.* prema C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 256.

⁹² *But beneath the fatuity of the assault there was a tincture of truth.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 256.

⁹³ *(though the two, surprisingly, were good friends)* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 257.



Iako će Bigsby citirati i Freudovo mišljenje o tome da je Wilder više poeta nego dramatičar ne bi li ga i na taj način diskreditirao kao dramatičara, to mišljenje neće impresionirati Ruby Cohn koja će u svojoj knjizi *Dijalog u Americi* Th. Wildera vrlo simptomatično staviti u poglavlje pod nazivom "Manje od romana".⁹⁴ U tom poglavlju govori o romanopiscima koji su napisali nešto za kazalište kao što su: Theodore Dreiser, Thomas Wolfe, John Dos Passos, Langston Hughes, Ernest Hemingway i još desetak manje ili više poznatih imena romanopisaca koji su imali tek jedan ili dva izleta u dramu. I to ne baš previše značajna izleta. Tih par stranica posvećenih Th. Wilderu ne govori o dijalogu u njegovu djelu (što je tema knjige) nego o njegovim idejama i karakteru pri čemu ga autorica vrlo negativno kritički procjenjuje, rekla bih čak otvoreno napada. Da ne prenosim čitav dio, dovoljno je naznačiti dvije najkarakterističnije rečenice vezane uz *Naš grad*.

U prvoj ga proglašava opasnim: *Časopis Life iščeprkao je takav grad u Sjevernoj Dakoti 1962. godine. Ali Lifeov pečat priznanja jedva naglašava Wilderov poguban portret Amerike s kraja stoljeća. Poguban jer poziva na samočestitanje.*⁹⁵ U drugoj pokušava objasniti i zaniijekati značaj Wilderova međunarodnog uspjeha: *Međunarodni uspjeh Našeg grada ukazuje da je beznačajno sveprisutno, pogotovo kada je prurušeno u značajno.*⁹⁶

Za razliku od Ruby Cohn, koja nije ni pokušala objasniti Wildera, C. W. Bigsby je svjestan što je Wilder htio

⁹⁴ "Less Than Novel" – R. Cohn *Dialogue in American Drama*, str. 170.

⁹⁵ Life magazine ferreted our such a town in South Dakota in 1962. But Life's seal of approval merely emphasizes Wilder's pernicious portrait of turn-of-the-century America. Pernicious because it invites self congratulation. – R. Cohn *Dialogue in American Drama*, str. 214.

⁹⁶ The plays international success suggests that insignificance is ubiquitous, particularly when it masquerade as significance. – R. Cohn *Dialogue in American Drama*, str. 219.



i kakav to ima odjek: *Svakako je s Našim gradom napisao djelo koje je za mnoge najjasniji izraz američkih vrijednosti izraženih u drami.*⁹⁷ Iako mu posvećuje gotovo dvadesetak stranica, Bigsby Wilderovu namjeru podcjenjuje, neprestano ga uspoređujući s europskim piscima, naravno na Wilderovu štetu: (...) *ovo jedva prikriveno alegorijsko insistiranje teksta čiji moralizam polako prevladava nad slobodom i vitalnosti koje su, za Pirandella, bile neophodni preduvjeti dramske slike.*⁹⁸ ili *Ne želim time reći da optužujem Wildera što nije uspio biti Pirandello, nego da je Naš grad drama koja nedovoljno preispituje svoje vlastite pretpostavke, što samo evidentno pokazuje compromise koje je autor radio.*⁹⁹

... Neil Simon

Iznimna potražnja publike čini Neila Simona nezaobilaznim. Broadway mu je otvoren što god da napiše – tužne ili vesele komade, jednočinke ili cjelovečernje komade (*full-length play*) – čime dokazuje da se na Broadwayu ipak može postaviti i nešto drugo osim mjuzikla. Ponekad ima po tri naslova istovremeno na Broadwayu, a o broju istovremenih naslova u zemlji je teško govoriti, ali svi kritičari koji ga zbog toga spominju u ozbiljnim knjigama čine to s negativnim konotacijama. Ne pomaže ni činjenica da je na kraju, nakon brojnih Tonyja koje su dobile njegove

⁹⁷ *Certainly in Our Town he wrote a play which for many was the clearest dramatic statement of American value.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 272.

⁹⁸ (...) *this scarcely concealed the allegorical insistence of a text whose moralism slowly overwhelmed the freedom and vitality which for Pirandello, was the necessary prerequisite for the dramatic image.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 271.

⁹⁹ *That is not to say that I am indicting Wilder for failing to be Pirandello, but that Our Town is a play that insufficiently questions its own presumptions, which shows evidence of a compromise in which its author collaborates.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 266.



predstave i drame, ipak dobio i Pulitzera za *Izgubljen u Yonkersu* 1991. godine.

Ruby Cohn će od afirmativnih autora u knjigu *Novi američki dramatičari* uvrstiti jedino Simona (o Terrenceu McNallyju govori iz perspektive njegovih ranih drama apsurda), ali ga otvoreno podcjenjuje kao *model brodvejske površnosti – potrošene situacije predvidljivo teatralizirane unutar konvencionalnih društvenih normi*.¹⁰⁰

U poglavlju u kojem opisuje Broadway, Bigsby je morao barem spomenuti Neila Simona. Na početku ga je pokušao “objektivno” prikazati uspoređujući ga s Pinterom, Beckettom, čak i Mametom! *Na isti način njegova će tehnika ublažavanja boli kroz humor izazivati istovremeno popularnost u publike i kritičara. Tamo gdje Beckettov i Pinterov humor vode u centar boli, Simonov izvodi iz nje-ga*.¹⁰¹ Nepunu stranicu nakon toga Bigsby će Simona otvoreno vrednovati: *Neil Simon ima židovske duhovitosti, ali ga je dovoljno samo staviti uz Davida Mameta da bi se vidjelo kako ga umjesto pametnog, oštrog humora onih koji su ugođeni na urbane ritmove, više zanima brza paljba šala pisca scenarija*.¹⁰² Na kraju će mu zaniijekati čak i samu bit, onu afirmativnu komponentu: *Iako optužen zbog osjećajnosti, on zapravo rijetko nudi dokaze pobjede ljubavi nad iskustvom*.¹⁰³ U odlomku se zaključuje da je Simon

¹⁰⁰ *a model of Broadway superficiality – stale situations predictably theatricalized within conventional social norms* – R. Cohn *New American Dramatists*, str. 10.

¹⁰¹ *By the same token his technique of deflecting pain through humor accounts for both his popular appeal and the critical suspicions that he inspires. Where Beckett's and Pinter's humour leads to the centre of the pain Simon's leads away from it.* – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945 – 1990*, str. 157.

¹⁰² *Neil Simon's is a Jewish wit, though you only have to place it besides that of David Mamet to see that it is less the streetwise, sharp-edged humour of those attuned to urban rhythms that interest him than the quick-fire one-liners of the script writer.* – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945–1990*, str. 158.

¹⁰³ *Though accused of sentimentality, in fact he offers a little evidence of the victory of love over experience.* – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945 – 1990*, str. 158.

zanatlija “lake komedije” jer u njima nema ništa doli gegova, i to njujorških gegova (da ne biste pomislili da tu ima neke univerzalnosti).

Opravljanje za prezir

Iz ovog što sam do sada pokazala o odnosu američke kritike prema vlastitoj afirmativnoj drami već se mogu uočiti razlozi kritičarskog odbijanja. Afirmativna drama se napada jer je “nerealna i klišeizirana, neozbiljna i površna” (što znači glupa) te “emotivna i meka” (što znači ljigava). Izrijeckom joj se niječu čak i one osobine koje su u drugim pravcima, recimo europskim, smatrane kvalitetom.

Nakon što šezdesetih godina pogleda obnovu komedije *Ne možeš to odnijeti sa sobom* Gottfried će izjaviti: *Je-su li doista Georgea S. Kaufmana ikada mogli ozbiljno smatrati duhovitim? Hoće li naša vlastita duhovitost izgledati tako slaboumno 1995?*¹⁰⁴ Ili kad kritičar potpisan inicijalima N. C. za *Život s ocem* kaže: *Unatoč gotovo histeričnom odobravanju publike u kojoj sjede isti takvi Očevi, Život s ocem je potpuno promašen. Nema niti jednog trenutka iskrene radosti ili strasti na toj dagerotipskoj slici.*¹⁰⁵

Nerealne i klišeizirane

Za američke kritičare svaki je sretan rasplet događaja, svaki sretan kraj, svaka dobra situacija u drami – *unlikely* ili nerealna, nevjerojatna. Prigovor “nerealnosti” mogao bi

¹⁰⁴ *Could George S. Kaufman have ever seriously been considered a wit? Will our own wit appear this moronic in 1995?* – M. Gottfried *Opening Nights*, str. 187

¹⁰⁵ *Life With Father in spite of having been almost hysterically welcomed by an audience of Father's peers – is a play which is completely unrewarding. There is not a moment of honest joy or passion in its daguerreotype tableaux.* – N. C. “Life With Father” u *The Daily Worker*, 11. 10. 1939. prema G. Oppenheimer *The Passionate Playgoer*, str. 570.



vrijediti u zemlji u kojoj je opisivanje zbilje osnovni umjetnički kanon, kad bi prigovor bio istinit, ili barem logičan.

Autori afirmativne drame su svjesno i namjerno realni, odnosno vjeruju da njihov prikaz svijeta odgovara stvarnosti, kao što je Th. Wilder rekao *Počeo sam pisati jednočinke u kojima sam pokušao uhvatiti ne istinolikost nego stvarnost*.¹⁰⁶ Sama namjera nije dovoljna, jer pisci ne moraju odgovoriti na ciljeve koje su si sami zadali. Ali je nelogična argumentacija kritičara koji istovremeno zamjeraju autorima da su nerealni, ali i da imaju prepoznatljive likove iz života, koji “sjede u gledalištu i prepoznaju se”. Čini mi se da jedno isključuje drugo. Ako su likovi prepoznatljivi onda je drama unutar realističke konvencije jer publika “prepoznaje” svijet oko sebe. A odslikavanje tog svijeta oko nas je osnovna zadaća realističke konvencije.

Ni premisa da je svaki sretan kraj nerealan ne odgovara istini. Za Adlera je svaki sretan kraj nevjerojatan pa će govoreći o drami *Zaleđeni* O. Daviesa i sudbini junaka Bena reći: *Ali njegova odluka je samo privremeno skrenula, i u nesentimentalistički vođenom – iako nevjerojatnom – kraju, Jane ostaje kao njegova žena*.¹⁰⁷ Jane, sluškinja kod Benove majke, učinila je puno za Bena: dozvala ga kući iz progonstva u pravi trenutak tako da je majci zaklopio oči, izborila se za poništenje njegove kazne, prepisala mu kuću koju je njegova majka ostavila njoj i na kraju, kao vrhunsku žrtvu, odlučila otići kad je vidjela da se njemu sviđa druga djevojka. Jane je od početka drame zaljubljena u tog muškarca, još i prije njegova odlaska od kuće. U trenutku kad Jane objavljuje svoj odlazak, Ben shvati

¹⁰⁶ *I began writing one-act plays that tried to capture not verisimilitude but reality* – Th. Wilder *Three Plays*, str. x.

¹⁰⁷ *But his resolve is only temporarily deflected, and in an unsentimentally handled – if unlikely – ending, Jane stays on as his wife* . – T. Adler *The Mirror on the Stage*, str. 17.

koliko mu je važna njezina prisutnost i to ne samo kao prijatelja i potpore. Shvati da je voli kao ženu i zato je oženi.

I što je tu “nevjerojatno”? Čovjek se zaljubio. Kao da se itko na svijetu zaljubljuje “vjerojatno” ili “nevjerojatno”! Bi li rasplet u kojem ona odlazi sva nesretna, a on se ženi frivolnom djevojkom koja ga ne razumije i koja ga unesreći bio više “vjerojatan”? Ne, ne bi bio. Ako je život mjerilo stvari realističkoj tendenciji, obje varijante su podjednako moguće – i sretna i nesretna ljubav. Tako da kritičari u svojoj argumentaciji potpuno nelogično upotrebljavaju argument nerealnog prikaza svijeta optužujući i osuđujući pisce kao bezvrijedne jer su “nerealni”.

Brustein kaže: *Umjesto da su praktični i realistični, Židovi Chayefskog su jednostavni, simpatični i ispunjeni mističnim strahopoštovanjem – prikladne kvalitete za njihove uloge dragih Patuljaka nesretne Snjeguljice iz komada.*¹⁰⁸ Iz citata je očito da Brustein zamjera Chayefskom što je u drami *Deseti čovjek* opisao “nerealne” Židove. Iako će kasnije zamjerati afirmativnoj drami da je klišeizirana sada je i sam, bez ikakvog kompleksa, upotrijebio klišej – praktične i realistične Židove – ne bi li obezvrijedio jednu afirmativnu dramu. Pa zar stvarno Brustein ne pozna je niti jednog jedinog “simpatičnog” (*lovable*) Židova u New Yorku?!

I Eric Bentley će napasti Paddyja Chayefskog (zbog drame *Usred noći*) upravo kao nerealnog: *Ali unutar komada mi doista dobivamo prosječno, a ne jedinstveno, propovijed, a ne istinu, činjenice, a ne život činjenica.*¹⁰⁹ Pri

¹⁰⁸ *Instead of being practical and realistic, in other words, Chayefsky's Jews are simple, lovable and filled with mystical awe – suitable qualities for their role as affectionate Dwarfs to the play's hapless Snow White.* – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 176.

¹⁰⁹ *But inside the plays, we truly get the average not the unique, the preachment and not the truth, the facts and not the life of the facts.* – E. Bentley *What is Theatre?*, str. 275.



tome zaboravlja da je u istom tekstu, samo jedan odlomak ranije, ustvrdio da Chayefsky piše samo o prepoznatljivim likovima ne napadajući samo autora nego se i strogo obraćajući publici: *Zašto idete u kazalište? Da prepoznate stvari iz života koji ste ostavili doma. Da kažete za nekog glumca "On je baš kao gospodin Jones preko puta.", a za drugog "Baš kao moj muž", a za replike trećeg ili četvrtog "Točno tako uvijek kaže moja majka!" Istina je da naše kazalište troši ogromne količine energije koja proizvodi upravo takvo prepoznavanje; i možda će se jednog dana – 1984? – drama sastojati isključivo od toga. Ako je tako, Chayefsky jaše na valovima budućnosti.*¹¹⁰

Iz ovako upotrijebljenih potpuno suprotnih argumenata očito je da su oba tek izgovori za napade na autora, a ne ozbiljni argumenti, to više što je završio direktno vrijeđajući autora: *I ja sam publika i moram reći da me nikad ni jedan autor nije tretirao kao tako malo i tako ble-savo dijete kao ovaj.*¹¹¹

Odličan primjer podcjenjivanja afirmativne drame kao vrste Bentleyeva je kritika predstave *Čaj i simpatija*. On je ljut na autora, Roberta Andersona, jer je temu homoseksualizma obradio nježno i, prema tome, "nerealno": *Teatar je bijeg i "realistički" teatar više nije iznimka pravilu: razlikuje se od ne-realističkog teatra jedino po pretvaranju da to jest. Zato jer je ovdje bijeg u izmišljenu stvarnost poput ideologije i psiholoških pojmova i znanstvenih fetiša. Ili realnost, budući relativna, biva nerealna kada*

¹¹⁰ *What do you go to the theatre for? To recognize things out of the life you left behind you? To say of his actor "He's just like Mr. Jones across the way" and of that "Just like my husband" and of this speech or the other one "Just what mother always says!" It is true that our theatre expends an inordinate amount of energy engineering such recognition; and perhaps one day – 1984? – drama will consist of absolutely nothing else. If so, Mr. Chayefsky is riding the wave of future. – E. Bentley What is Theatre?, str. 275.*

¹¹¹ *I, too, am an audience and must report that never have I been treated as a smaller or stupider child than by this author. – E. Bentley What is Theatre?, str. 274.*

se postavi pred brodvejsku publiku. (...) Čaj i simpatija je izuzetan primjerak kazališta "realističnog" bijega. Izvrstan zanatski, izvrstan u svojoj izolaciji, kombinacijama i manipulacijama relevantnih poticaja i motiva. Njegova organizacija folklora trenutne mode je toliko umješna, dovodi nas do granica gdje takva vrsta teatra prestaje. Ali ne i iza toga. Čovjek ne postavlja pitanja koja bi postavljao doista ozbiljnom komadu. Ovdje, u izmišljenoj folklornoj zemlji, čovjek se ne pita kako junakinja zna da je junak nevin, ne dopušta si pomisao da on možda i nije nedužan, jer je on nevin na način kakav ne postoji u realnom svijetu: njegova je nevinost potpuna i potvrđena.¹¹²

Zašto bi bila nerealna činjenica da glavni junak nije homoseksualac, zašto je nerealno da se ženi svidio mlad, nesiguran i nježan mladić, zašto je nerealno da je zrela žena shvatila da je jedini mladićev problem njegova nesigurnost, zašto je nerealno željeti pomoći drugome? Zašto Bentley vjeruje da je čovjek uvijek "kriv" ili da drama treba prikazivati isključivo "krive" ljude? Sve postavke afirmativne drame za Bentleya, kao i za većinu drugih kritičara, nerealne su i pripadaju "bezvrijednoj tvornici snova".

U ovom konkretnom slučaju Bentley je potpuno zanemario činjenicu da nije riječ o drami otkrivanja istine o

¹¹² Theatre is an escape and "realist" theatre is no longer an exception to the rule; it differs from non-realistic theatre only in pretending to be so. For the escape here is into pretended realities like ideologies and psychological notion and scientific fetishes. Or reality, being relative, turns unreal when placed before the Broadway public: (...) Tea and Sympathy is a highly superior specimen of the theatre of "realist" escape. Superior in craftsmanship, superior in its isolation, combination, and manipulation of the relevant impulses and motifs. Its organization of the folklore of current fashion is so skilful, it brings us to the frontier where this sort of theatre ends. But not beyond it. One doesn't ask the questions one would ask of a really serious play. Here, in the cuckoo land of folklore, one doesn't ask how the heroine knows the hero is innocent, one doesn't permit oneself the thought that he may not be innocent, for he has an innocence of a kind the real world never supplies: an innocence complete and certified – E. Bentley *The Dramatic Event*, str. 107.



dječakovoj homoseksualnosti, nego o njegovu prihvaćanju samoga sebe. Da je to drama o otkrivanju njegove krivice, onda njegova "nevinost" ne bi bila tako neupitna, međutim, ovako je on bez krivice, ali drugačiji i mora prihvatiti sebe takvog kakav je.

Ugledni kritičar Brooks Atkinson, autor predgovora knjige *Život s Lindsayjem i Crouseom*, prisjeća se razgovora s komediografskim dvojcem upravo o tome kako ih *iako su napisali neke izvrsne komedije, nitko ne shvaća ozbiljno*.¹¹³ U razgovoru su komediografi citirajući ugledne ljude, dokazivali da je *komedija jedna ozbiljna stvar* i da ima više *kritiziranja života u komediji nego u drami*.¹¹⁴ A kritičar je prešutio svoj vrhunski argument kojim je mislio da može pobiti sve ostale argumente iz pristojnosti prema sugovornicima: *Bio sam u napasti da istaknem da je teško pisati komediju jer ona ide protiv prirode života; život je tragičan*.¹¹⁵ Nije to istaknuo jer su razgovarali u restoranu o biografskoj knjizi pa takva izjava nije bila prikladna, što samo pokazuje da ih ni Atkinson nije shvatio ozbiljno. U protivnom, jednu tako ozbiljnu temu ne bi započeo na tako neozbiljnom mjestu. Ali je zato svoje mišljenje koje pobija samu komediju napisao u predgovoru knjige, kao da je želio poništiti sav njihov rad. Iz Atkinsonova javno izrečena uvjerenja "da je život tragičan" jasno je da afirmativni autori nikada ne mogu zadovoljiti kritičare.

¹¹³ Although Howard Lindsay and Russel Crouse wrote some fabulously successful comedies, they believed that writers of comedy were not taken seriously. – C. O. Skinner *Life With Lindsey & Crouse*, str. ix.

¹¹⁴ Comedy is a very serious thing (Garrick) ... There is more criticism of life in comedy than in serious drama. (H. W. Auden) prema C. O. Skinner *Life With Lindsey & Crouse*, str. ix i x.

¹¹⁵ I was tempted to point out that comedy is difficult to write because it goes contrary to the nature of life; life is tragic. – C. O. Skinner *Life With Lindsey & Crouse*, str. x.



Čak i kada ne pišu komediju. Kao u slučaju Terrencea McNallyja koji je svojom dramom *Stisnuti zube* naveo Brusteina da tu afirmativnu sliku svijeta prozove "Yuppie realizam" i optuži je za nerealnost: *Iako će se Yuppie Realizam dotaknuti ozbiljnih tema – primjerice AIDS, homoseksualnost i maltretiranje žena – on zapravo odražava narcisoidno društvo.*¹¹⁶

Klišejizirani (*jednodimenzionalni, plošni*¹¹⁷) likovi su neiscrpn izvor kritika američke afirmativne drame pri čemu se, kako je već rečeno, ne dozvoljava da ti klišei nose bilo kakvu realističnost prikaza. A kada Bentley dopusti klišejima da označavaju vezu s arhetipskim postavkama u europskoj drami,¹¹⁸ Bigsby će nas, govoreći o Th. Wilderu, podučiti da to u američkoj afirmativnoj drami nije moguće: *Njegovi su likovi ponuđeni kao tipovi i dakle kao putovi prema arhetipu, ali stereotip ne daje pristup arhetipu.*¹¹⁹

Neozbiljne i površne

*Ti si površna, i nemarna, i neodgovorna. Uzimaš život, koji je tragična stvar, kao da je to trivijalna farsa iz spavaće sobe (str. 280)*¹²⁰ reći će jedan od likova u komediji *Biografija* S. N. Behrmanna zamjerajući glavnoj junakinji njezin odnos prema svijetu.

Upravo to zamjeraju teoretičari afirmativnoj drami. Iz uvjerenja da dobra drama mora biti ozbiljna, najveća

¹¹⁶ *Although Yuppie Realism will touch on serious subjects – primarily AIDS, homosexuality, and the mistreatment of women – it mirrors an essentially narcissistic society.* – R. Brustein *Dumbocracy in America*, str. 106.

¹¹⁷ E. Bentley *The Life of The Drama*, str. 41.

¹¹⁸ E. Bentley *The Life of The Drama*, str. 42.

¹¹⁹ *His characters are offered as types and hence as pathways to archetype, but stereotype does not open access to archetype.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 265.

¹²⁰ *You're superficial, and casual and irresponsible. You take life, which is tragic thing as though it were a trivial bedroom farce* – S. N. Behrman *Biography*, str. 280.

moguća kritičarska zamjerka nekom piscu je kad iz do-
brog "materijala za ozbiljnu dramu" napravi nešto "laga-
no". Tako će Bigsby zamjeriti Beth Henley govoreći o
drami *Zločini srca: Tu su sastojci jedne ozbiljne drame o*
ženskom otuđenju i tu su pretpostavke da je muška neosjet-
ljivost dovela više od jedne žene do ruba samodestrukcije,
ali umjesto toga, komad skreće u smjeru komičnog, premda
takvom u kojem iskustvo ne dozvoljava potpuno izlječenje
*rane.*¹²¹ Zatim će, ne bi li "opravdao" autoricu, navesti
njezinu vlastitu izjavu: *Pisanje mi pomaže da se ne osje-*
*ćam tako ljutom.*¹²²

Bigsby je inače veliki zagovornik ozbiljnosti drame pa
će Philipa Barryja uvrstiti u svoje analize kao pisca "viso-
ke komedije", ali će mu na kraju poglavlja ipak jasno re-
ći što misli o njemu. U uvjerenju da je samo drama na-
stala iz socijalnog ili estetskog revolta dobra drama, za-
mjera mu nedostatak toga: *Bio je to Barryjev improvizirani*
odgovor na klišeje tridesetih, ali iznad toga imao je premalo
*pretenzija na socijalni ili estetski revolt.*¹²³

Budući jedan od najuglednijih, Bigsby je samo najočiti-
tiji predstavnik kritike koja ne može prihvatiti da apsolut-
no iste teme mogu imati različite rasplete i različita emo-
tivna i motivacijska punjenja.¹²⁴ Naravno da bi subverziv-
na drama napravila iz istog dramskog sadržaja u *Zločini-*

¹²¹ *The ingredients are in place for serious drama of women's alienation and there is a suggestion that male insensitivity has driven more than one of them to the verge of self-destruction, but, instead, the play takes a comic direction, albeit one that never entirely heals the wound opened up by experience.* – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945 – 1990*, str. 320.

¹²² *Writing always helps me not to feel so angry.* – C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945 – 1990*, str. 320.

¹²³ *It was Barry's offhand response to the clichés of the 1930s but beyond that he had few pretensions to social or aesthetic revolt.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 133.

¹²⁴ Kao što je Jan Kott objasnio da je moguće imati drugačija motivacijska punjenja za istu dramu prilikom izvedbe Shakespearea – Jan Kott *Shakespeare naš suvremenik*.

ma srca ozbiljnu dramu o ženskoj otuđenosti, ali Beth Henley je željela, i napravila, afirmativnu dramu o prihvatanju života, otuda na kraju pozitivne odluke svih triju sestara o vlastitim životima!

Taj odnos prema piscima točno će označiti John Gassner u tekstu uz komediju *Kornjačina pjesma* govoreći o autoru, van Drutenu: *Gospodin van Druten je jedan od onih pisaca koji ne izazivaju veliko kritičarsko promišljanje. To je zato što se, umjesto da se bavi svjetskim problemima i daje političke ili filozofske komentare, zadovoljava proučavanjem ljudi i običaja i prikazuje ih radije onakvima kakvi jesu, nego po njihovoj mogućoj vrijednosti simbola. Iako je rijetko bio snažan pisac, uvijek je bio točan promatrač i majstor civiliziranog dijaloga. Budući da američko kazalište ne obiluje tim osobinama, Amerika ga je prihvatila.*¹²⁵

Brustein će isti argument upotrijebiti za Craiga Lucasa i njegovu dramu: *Preludij za poljubac je iskočila iz dubina tajanstvenih premisa i postala površna bajka*¹²⁶ s tim da Brustein cijeni Lucasa jer kaže za njega: *Craig Lucas ima moć da nas navede da vidimo stvari na takav način, što je osobina umjetnika.*¹²⁷ Dakle, svjestan je da je Lucas pisac, ali mu zamjera što je napisao "površnu bajku", što je jedan ozbiljan problem sveo na priču o Pepeljugi. I ne želi (ili ne može) vidjeti da je Lucas to napravio namjerano jer je želio napisati komad o prihvatanju života.

¹²⁵ Mr. van Druten happens to be one of those playwrights who do not evoke lengthy critical ponderings. This is the case because instead of heaving with the world's problems and proffering political or philosophical comment, he has been content to study people and mores, and to set them down from what they are rather than for that they may be worth as symbols. If he has rarely been a robust writer, he has always been an acute observer and a master of civilized dialogue. Since there is never a superabundance of these qualities in the American theatre, America has welcomed him. – *Best Plays...*, Second series, str 230.

¹²⁶ Prelude to a Kiss bobbed up from the depths of a mysterious premise to become surface fairy tale. – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 109.

¹²⁷ Craig Lucas has the power to make us see things this way, which is the mark of an artist. – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 94.

Isti će kritičar na isti način napasti i dramu *Deseti čovjek* Paddyja Chayefskog cinično govoreći o postavljanju te drame u Lincoln Centru 1989. godine: *To je način kako su se problemi ludila, samoubojstva, i društvene rastrojenosti liječili u teatru kasnih pedesetih, bez sumnje zajedno sa srčanim tegobama, rakom i hladnim ratom. Pretpostavljam da je i ritual egzorcizma bio jednostavnija stvar prije trideset godina.*¹²⁸

Taj napad pokazuje netrpeljivost kritike prema afirmativnoj drami, naročito djelima koja ozbiljnim sadržajima dozvoljavaju sretan kraj. Korijen netrpeljivosti je sličan onome u napadima na Wildera. Komedije imaju frivolne sadržaje i očito je da se ne mogu i ne žele podići do ozbiljnosti, pa ih se mora otpisati kao nevrijedne. Jer kako će jedan "pravi" kritičar prihvatiti i samome sebi objasniti da postoje djela u kojima očito umješni pisci razriješe vrlo ozbiljno postavljen problem – pozitivno i sa sretnim krajem.

Emotivne i meke

Problem odnosa "ozbiljne" kritike prema buđenju tzv. pozitivnih emocija (veselja, radosti, suosjećanja, optimizma, povjerenja i vjere...) određenim književnim djelom nije ni isključivo američki, niti samo dramski problem. Od polovice dvadesetog stoljeća "ozbiljna" kritika književna djela koja izazivaju takve emocije ne smatra visokom literaturom, već ih ostavlja u domeni trivijalne literature kojoj priznaje status žanra, a autoru dodjeljuje status pukog zanatlije.¹²⁹ Pristajanje na izazivanje takvih

¹²⁸ *This is the way problems of madness, suicide, and anomie were cured in the theatre of late fifties, no doubt along with coronaries, carcinomas and Cold War. Presumably the rite of exorcism was also a simpler matter thirty years ago.* – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 177.

¹²⁹ M. Solar *Granice znanosti o književnosti*.



emocija i uživanje u njima također se podcjenjuje tvrdnjama o niskom intelektualnom kvocijentu takve publike. Uglavnom, pozitivne emocije smatraju se nižim užitkom od dojma probuđena intelektualnom dramom, a ozbiljna kritika dopušta emocije samo u nekoj vrsti suvremene katarze – suosjećanja s tragičnom sudbinom lika.

Upravo je takva situacija u američkoj drami. Drame koje uključuju pozitivne emocije su *sweet, lovable, soft* (slatke, dražesne, meke) a sve troje ima pejorativno značenje u kritičarskoj uporabi, čak i kod rijetkih kritičara koji to naoko prihvaćaju. Jean Gould ne osuđuje apriori upotrebu emocija u drami pa čak dramu *Znali su što žele* pozitivno prosuđuje upravo zbog njih jer *njena poezija leži u toplini osjećaja pronađenih u američkim Talijanima koje Howard tako dobro poznaje*.¹³⁰ Unatoč tome, osjeća da mora “opravdati” odluku odbora Nagrade Pulitzer da tu dramu nagradi, jer je u isto vrijeme izašla subverzivna verzija priče o mladoj ženi i starom mužu – O’Neillova *Žudnja pod brijestovima* što i njega samog začuđuje: *Iznenadajuće, ali razumljivo, upravo je ta drama, a ne O’Neillova dobila Nagradu Pulitzer. (O’Neillova mračna i strašna tragedija još nije bila priznata kao umjetničko djelo, a Howardovo je djelo bilo jako popularno zbog svoje topline i “praktičnog” realizma. Izvrsna gluma Pauline Lord u ulozi Amy također je doprinijela uspjehu drame)*.¹³¹ Tako su emocije zapravo, bolje rečeno “podilaženje emocijama”, neka vrst isprike, objašnjenja zašto publika prihvaća djelo bez “prave” vrijednosti koju bi žiri trebao prepoznati.

¹³⁰ *its poetry lies in the warmth of feeling found in the American Italians whom Howard knows so well* – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. 23.

¹³¹ *Surprisingly, yet understandably, it was his own play, and not O’Neill’s, that won the Pulitzer prize. (O’Neill’s direful and darkly-colored tragedy was not yet evaluated as a work of art, and Howard’s play had tremendous appeal because of its warmth and down-to-earth realism. The splendid performance of Pauline Lord, as Amy, also added to the charm of the play.)* – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. 23.



Emocije su mana i za Erica Bentleya. Govoreći o komedijama pedesetih, mora priznati da *su američki pisci uspješniji u lakim komedijama nego u ostalim dramskim formama*,¹³² ali im zamjera: *Proučavajući američku laku komediju, međutim, zatekao sam se kako pronalazim uvijek istu grešku: nametanje prevelike sentimentalnosti*.¹³³ Što je potpuno nelogičan prigovor – pa uspjeh te “lagane komedije” upravo se temeljio na emocijama!

Najveći protivnik emocija je John Simon čiju okrutnu analizu afirmativne drame ipak moram citirati: *Potpuno sam zadovoljan komadima o običnim ljudima sve dok ti ljudi ne zasmrde ljupkošću, nevjerojatnom dragošću, neiskrenošću, samozadovoljstvom (“Koliko je bolje biti mali, običan, prosječan!”) – ukratko nepoštenjem*.¹³⁴ Zatim Simon svojim čitateljima objašnjava da je veliki majstor Brecht prikazao čitavu galeriju malih ljudi koji ne isparavaju ljupkost iz svake pore. Umjesto toga, isparavaju znoj. I pohlepu, glupost, kukavičluk i, u neka druga vremena zdrav razum, snalažljivost i pristojnost. A ponekad i ljupkost.¹³⁵ A u toj listi primjera dobrih autora koji znaju stvoriti “ljupke likove koji isparavaju znoj” navodi i Čehova, Pirandella, Becketta, Ionesca i Geneta. Baš me zanima za koji lik misli da “ponekad isparava ljupkost”, u Geneta ili Ionesca? Gospodarica? Govornik?

¹³² *American writers have more success with light comedy than with other form of drama* – E. Bentley *The Dramatic Event*, str. 165.

¹³³ *Reviewing American light comedies, however, I find myself continually remarking the same flaw: an intrusion of crass sentimentality*. – E. Bentley *The Dramatic Event*, str. 166.

¹³⁴ *I am perfectly happy with plays about ordinary people as long as these people don't stink with cuteness, improbable loveliness, disingenuousness, smugness (“How much more wonderful to be little, ordinary, average!”) – in short with dishonesty*. – J. Simon *Singularities*, str. 117.

¹³⁵ *has given us a whole gallery of little people who do not exude loveliness from every pore. Instead, they exude sweat. Also cupidity, stupidity, cowardice, and at other times, common sense, shrewdness and decency. And sometimes the loveliness*. – J. Simon *Singularities*, str. 117.

Ovaj odlomak najbolje pokazuje simultanost kontradiktornih prigovora – afirmativne drame su istovremeno i nerealne, i emotivne, i klišeizirane. To da su Brecht, Ionesco i Čehov sasvim druga poetika i da razlike među njima i afirmativnom dramom ne znače da je afirmativna drama lošija, nego drugačija, Simon ne želi niti pomisliti.

Podcjenjivanje drugih kriterija:

Negativno nastrojeni kritičari, ljuti na činjenicu da sav njihov napor nije dovoljan da afirmativna djela potpuno izbace sa scene, podcijenit će sve one druge koji ih priznaju – kako priznavatelje tako i njihove kriterije. Riječ je o publici i nagradama.

... publike

Budući da publika voli afirmativne drame, kritičari će objasniti da je publika glupa, kvocijenta inteligencije “gospođa na matinejama”. Budući da je kazališna karta za matineju srijedom i nedjeljom jeftinija, vrlo česta publika matineja upravo su gospođe u godinama, umirovljenice koje ne mogu platiti punu cijenu karte.

Govoreći o komediji Walter Meserve će iznijeti to pejorativno mišljenje o publici: *Uvriježeno je mišljenje u kazališnih ljudi da umorni biznismeni i gospođe na matinejama uživaju u svijetlim, duhovitim, brzim komedijama koje traže malo ili nimalo misaonog napora. Tema nije važna.*¹³⁶ A Weales će proglasiti svu brodvejsku komediju “utjehom za gospođe na matinejama”: *Nekim piscima, na primjer Jamesu Thurberu, komedija može biti filozofski stav,*

¹³⁶ *A commonplace observation among theatre people is that tired businessmen and ladies who attend matinees enjoy a bright, witty, fast-moving comedy that requires little or no thought. The subject matter is not important.* – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 352.



način gledanja na svijet, shvaćanja, satiričkog ili dubokog, da je većina ljudske aktivnosti isto tako smiješna kao i važna. Za Broadway komedija je prekrasna neprecizna oznaka, pretpostavljeno privlačna publici, koja se može postaviti na tako različite proizvode kao što su Simonov Zasviraj u svoju trubu (1961), što je često smiješna prispodoba pred-ratnim farsama prošarana standardnim dijelovima židovske obiteljske komedije, i Dvoje na ljuljački (1958), slatko-gorko djelo Williama Gibsona koje je, unatoč autorovu govoru o psihološkoj vjerodostojnosti (U Dnevniku ljuljačke¹³⁷) zapravo napravljeno da bude malo tužno, malo smiješno i velika utjeha za gospođe na matinejama.¹³⁸

Zanimljivo je da se danas za ovog autora koji piše komedije "kao filozofske stavove", Jamesa Thurbera, zna isključivo kao prozaika, odličnog pisca komične proze, dok su oba druga spomenuta pisca poznata i priznata kao dramski pisci. A zanimljivo je i to da je Weales osjetio da spomenuta djela nešto veže, ali da je termin komedija toj povezanosti neprimjeren. Točno, jer ih veže pripadnost – afirmativnoj drami.

Kad nije dovoljno napasti "gospođe na matinejama" koje ionako ne čuju dobro i "umorne biznismene" koji ionako samo spavaju u kazalištu – kritičari će ići dalje i za sve okriviti turiste. Centar za marketinška istraživanja

¹³⁷ Dnevnik ljuljačke (The Seesaw Log) je knjiga u kojoj je objavljena drama Dvoje na ljuljački ali i zapisi samog autora o radu na drami i događajima oko izvedbe.

¹³⁸ To some comic writers – James Thurber, for instance – comedy may be a philosophical stance, a way of viewing the world, of recognizing, satirically or fondly, that most human activities are as ludicrous as they are important. To Broadway, comedy is a wonderfully imprecise generic label, supposedly attractive to audience, which can be passed on products as different as Neil Simon's Come Blow Your Horn (1961), an often funny approximation of prewar farce pieced out with standard bits of Jewish-family comedy, and William Gibson's Two for the Seesaw (1958), a bitter-sweet play that, for all its author's talk about psychological veracity (in The Seesaw Log), is designed to be a little sad, a little funny, and a great comfort to the matinee ladies. – G. Weales American Drama Since World War II, str. 97.



(*The Center for Research in Marketing*) napravio je sedamdesetih godina "Studiju o kazališnoj publici" (*Theatergoer Study*) u kojoj je pokazao da je dvije trećine posjetilaca njujorških kazališta iz šire okolice New Yorka, a ona treća trećina su turisti (*out-of-towners*). Istraživanje je pokazalo da se ukusi te dvije skupine razlikuju i da turisti vole isključivo mjuzikle i komedije. Tako Goldman opravdava propast jednog komada (*Najbolje doba gospođice Jean Brodie* Jaya Allena) činjenicom da su ga Njujorčani voljeli, a turisti ne.¹³⁹ Dokazujući kvalitetu djela, Goldman pretpostavlja da su turisti – neobrazovani i glupi.

Ljut na turiste bio je Goldman sedamdesetih, a osamdesetih će Brustein potvrditi to mišljenje i bez istraživanja kako bi objasnio uspjeh Neila Simona. Pišući o komediji *Biloxi Blues* podcijenit će publiku koja to voli: *Mora se primijetiti da je Broadway izgubio svoju lokalnu publiku. Pasionirani njujorški kazališni posjetitelj kojem su nekada glavna tema razgovora za večerom bile brodvejske predstave, sada vodi konverzaciju oko Purpurne ruže Kaira i Kraljevskog dragulja, dok oni koji danas kupuju karte za dugovječne hitove nisu publika nego masa – gomila turista, zabavljača na račun tvrtke, izbjeglica preko mosta i tunela...*¹⁴⁰

Čak i kad se publiku ne podcjenjuje ovako direktno, zna se što kritičar misli o njoj. Kao što smo već rekli, Savran će, objašnjavajući svoj kriterij odabira pisaca, reći da je želio prikazati autore *koji imaju značajan dramski opus nasuprot jednom igranom komadu*.¹⁴¹ Ako smo rekli da su

¹³⁹ W. Goldman *The Season*, str. 281.

¹⁴⁰ *One must first recognize that Broadway theatre has lost its local audience. The passionate New York theatergoer who used to dominate dinner conversation with chat about Broadway shows is now leading the table in discussions of Purple Rose of Cairo and Jewel in the Crown, while those who today buy tickets to the holdover hits are not an audience but a congeries – an aggregate of tourists, expense-account entertainers, refugees via bridge and tunnel.* – R. Brustein *Who Needs Theatre*, str. 76.

¹⁴¹ *who have written a significant body of work (as opposed to one widely performed play)* – D. Savran *In Their Own Words*, str. xiv.



“mnogo igrani komadi” odreda afirmativni, znači da ih je automatski odbacio.

... i nagrada

Budući da afirmativne drame ipak dobivaju nagrade, kritičari će objasniti da su nagrade nerealne. Međutim, samo će nagrađivanje afirmativne drame izazvati pravu buru negodovanja u kritičarskim krugovima, dok će nagrađena subverzivna drama izazvati toleriranje institucije nagrade. Naročito u slučaju dodjele Nagrade Pulitzer: *Godišnje uzbuđenje zbog nagrada jako je i rašireno, a naj-uzbudljivije je oko dodjele Pulitzerza za dramu, nagrade koja izaziva više kontroverzi i napada nego ijedna druga.*¹⁴² To će reći William Lyon Phelps u uvodu knjige *Nagrađeni Pulitzerom*, zapravo antologije nagrađenih drama.

Kada Meserve opisuje početke američke drame u ovom stoljeću, reći će: *Preobrazba je polagano došla, jer je socijalna melodrama i komedija komentirala tek društvenu ludost – jedna takva dobila je prvog Pulitzerza za dramu. Važno je, međutim, istaknuti da su već postojali počeci radova – jednočinke – autora koji će uskoro ostvariti bolje stvari.*¹⁴³ Dakle, vrednije su mu jednočinke subverzivnih autora nego Pulitzerom ovjenčana afirmativna (riječ je o *Zašto se udati?*) pri čemu je podcijenio i autore koji su već pisali cjelovečernje komedije i nagradu.

Najradikalniji je John Simon, inače poznat kao kritičar oštra jezika i sklon uvredama, koji afirmativnu dramu

¹⁴² *The annual excitement over the awards is keen and widespread; and there is more excitement and (often) more bitter controversy over the Prize Play than over any other item.* – Coe/Cordell *The Pulitzer Prize Plays 1918–1943*, str. viii.

¹⁴³ *The transformation was slow in coming, as social melodramas and comedies commented on society's follies – one of them receiving the first Pulitzer Prize in Drama. Worthy of comment, however, were the beginning works – one-act plays – of playwrights who would soon do better things.* – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 223.

smatra nedostojnom postojanja, a Pulitzeru njezinim bastionom i *nepotrebnim zlom*.¹⁴⁴

Kad god je Pulitzerom nagrađena afirmativna drama, kritičari ističu koje su subverzivne drame bile u konkurenciji. Nikada obratno. *Naš prijatelj Harvey* je izazvao poseban bijes kritičara jer je te godine u konkurenciji za Pulitzeru bila i *Staklena menažerija* T. Williamsa pa ne čudi da kritičari misle kako je jadni *Harvey perolaka drama*¹⁴⁵ kojoj *nedostaje umjetnički značaj*.¹⁴⁶ Konkurenti *Stare djevojke* bili su *Dječji sat* L. Hellman i *Probudi se i pjevaj* C. Odetsa, pa je proglašena *staromodnom i sentimentalnom kako se sada čini*.¹⁴⁷

Wilder je, kao što sam već rekla, imao najviše problema s kritikom; pa zato nije nikada dobio "trostruku krunu" jer ga žiri Nagrade njujorške kazališne kritike nije priznavao. Bigsby će to ovako raspraviti: *Doista, godišnju Nagradu njujorške kazališne kritike dobila je drama O miševima i ljudima Johna Steinbecka. Ali tada je Naš grad dobio Pulitzeru za 1938. i tako ponovno ojačao Wilderovu oslabljenu reputaciju*.¹⁴⁸ Da je za Wilderovu reputaciju zaslužna jedino nagrada, a ne njegovo djelo, misli i Ruby Cohn: *Naš grad je osvojio Pulitzeru i, slijedom toga, srce zemlje koja traži zamišljenu nevinost*.¹⁴⁹ Oni ne mogu prihvatiti da je *Naš grad* dobio nagradu zato jer je u sebi nosio neku kvalitetu, nego optužuju Pulitzeru da je dao zna-

¹⁴⁴ *unnecessary evil* – J. Simon *Singularities*, str. 59.

¹⁴⁵ *piece of fluff* – J. Simon *Singularities*, str. 61.

¹⁴⁶ *lacking in artistic merit* – T. Adler *The Mirror on the Stage*, str. 25.

¹⁴⁷ *old-fashioned and sentimental as it now seems* – T. Adler *The Mirror on the Stage*, str. 29.

¹⁴⁸ *Indeed John Steinbeck's Of Mice and Man was preferred by the Drama Critics' Circle for their annual award. But Our Town did then receive the Pulitzer prize for 1938 and so restored Wilder's dwindling reputation.* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol. 1, str. 267.

¹⁴⁹ *Our Town won the Pulitzer Prize and, subsequently, the heart of a country seeking an imaginary innocence.* – R. Cohn *Dialogue in American Drama*, str. 216.

čenje nečemu što to ne zaslužuje. Drugi Wilderov Pulitzer (za dramu *Za vlas*) je bio još veći trn u oku kritičara koji ga, ne znajući više kako mu umanjiti vrijednost, optužuju za plagijat. I to ni manje ni više nego Joyceova *Finneganova bdijenja*. U uvodu knjige Tri drame on (misli se na Wildera, op. S. N.) će priznati da drama (misli se na *Za vlas*... op. S. N.) puno duguje Joyceovu *Finneganovom bdijenju*, koje je u to vrijeme čitao, primjedba koja ga je, da je bila pravodobnije rečena, mogla spasiti od krivo upućene optužbe za plagijat koja mu je oduzela Nagradu njujorških kazališnih kritičara (iako je drama dobila Pulitzer) i koja je djelu svojevremeno umanjila uspjeh.¹⁵⁰ Knjigu *Tri drame*, koja sadrži tri najznačajnije Wilderove drame i uvod s njegovom poetikom, Wilder je objavio 1957. godine i ne vidim kako bi ga izjava da mu *Za vlas* puno duguje Joyceu "spasila" optužbe i da ju je izrekao 1942. godine kada je djelo nastalo. Bigsby danas mora priznati da je to više *homage* nego *plagijat*.¹⁵¹ Kritičari koji nisu željeli dati nagradu Wilderu 1942. godine jednostavno su trebali izgovor.

Izgovor za spominjanje – PC

Za spominjanje afirmativne drame mora postojati neki izgovor, neko opravdanje. Nikada to nije kvaliteta djela, nego izvan-književni razlog. Pisanju o afirmativnoj dramu najčešći povod je dobivanje nagrade ili doista veliki uspjeh kod publike (a kasnije ćemo vidjeti kako).

¹⁵⁰ In the preface to *Three Plays* he confessed that it was deeply indebted to the Joyce's *Finnegans Wake*, which he had been reading at the time – a suggestion which, if made more forthrightly at the time, might have saved Wilder the misdirected accusation of plagiarism which robbed him of the New York Drama Critic's Circle award (though the play did receive the Pulitzer prize), and which for a time detracted from the success of the play. – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol 1, str. 269.

¹⁵¹ *Less plagiarism than homage* – C. W. Bigsby *A Critical Introduction to...*, vol 1, str. 270.



Do prije deset godina u velikim povijestima nije bilo ni spomena o komediji, melodrami i afirmativnim autorima. Ako su spomenuti, bilo je to u pokojem vrlo kratkom i informativnom odlomku. Nitko nije smatrao dovoljno vrijednim truda tu vrstu djela podvrgnuti analizi, ali se vrednovanje (odnosno omalovažavanje) vrlo uredno iznosilo. Najveća pohvala koju su afirmativne drame mogle dobiti bilo je "bile su to zanimljive komedije" ili "solidne komedije", ali su najčešće sve afirmativne drame predstavljane kao bezvrijedni komercijalni teatar koji privlači publiku bez obzira izaziva li djelo u publici smijeh (komedija) ili suze (melodrama, drama).

Posljednjih desetak godina stvari se mijenjaju. Stariji pisci afirmativne drame i dalje se uglavnom tek ovlaš spominju kao puke zanatlije (iako se polako pojavljuju i drugačiji glasovi o čemu govori dio ovog poglavlja pod nazivom "Promjene u vremenu"), ali se pojavio jedan izvan-književni razlog koji je suvremenim afirmativnim piscima otvorio ulaz u ugledne prikaze američke drame. Riječ je o PC (*politički korektno*) temama¹⁵² koje ugledni kritičari vrlo brižljivo spominju u svojim pregledima smatrajući to dokazom vlastite otvorenosti.

Tako C. W. Bigsby u knjizi nazvanoj *Moderna američka drama 1945–1990* analizira, naravno, veliku trojku, zatim Albeeja, Sheparda i Mameta. Uz prikaz *performansa* je i kratko poglavlje o Broadwayu u kojem govori o Milleru(!) i Ingeu, a tek će usput spomenuti Simona kao pukog zanatliju! Ipak, u poglavlju "Ponovo definirajući centar: politika, rasa, spol"¹⁵³ govorit će o afirmativnim autorima koji su dotakli PC teme: *Zločini srca* Beth Henley ući će kao drama o ženama (iako je to drama o prihva-

¹⁵² *Politically correct* znači politički ispravno, podobno, a to u američkom društvu znači pojačanu brigu za neke do sada obespravljene skupine američkog društva (Crnci, žene, homoseksualci...) u odnosu na privilegiranu većinu.

¹⁵³ "Redefining the center: politics, race, gender" C. W. Bigsby *Modern American Drama 1945–1990*.



ćanju života¹⁵⁴), a *Trilogija slobode* Harveya Fiersteina o životu homoseksualaca. U tim se temama može provući afirmativni pogled na svijet pred budnim okom kritičara samo zato jer se afirmacija tog, izopćenog svijeta doživljava kao subverzija osnovne slike svijeta.

Pohvala ili "podizanje"

Osim što afirmativne drame ponekad ulaze u preglede kao PC, mora se priznati da američki kritičari povremeno, iako vrlo rijetko, žele pohvaliti i nekog afirmativnog autora jer ga smatraju vrijednim ili nužnim spominjanja. Tada im se događaju dvije stvari.

U želji da isprave nepravedne kritičke prosudbe, neki autori krenu u pisanje "točne" knjige o piscu što završi kao biografska knjiga. Tako će Robert K. Johnson, najaviti u uvodu: *Napisao sam ovu knjigu ponajprije zato što vjerujem da Neil Simon nije dobio onoliko kritičarske pažnje koliko zaslužuje. Često je opisivan kao pisac komedija i filmskih scenarija koji sadrže tek niz šala koje izgovaraju plošni karakteri. Uzimajući u obzir čak i najslabija djela ovog plodnog autora ovaj je opis suviše pojednostavljen.*¹⁵⁵ Kako bi ispravio tu nepravdu, on će: *Ja sam usmjerio svoju pažnju na detaljnu analizu fabule i karaktera.*¹⁵⁶ Ali u knjizi je doista, osim Simonova života, detaljno opisao sadržaje djela, a vrhunac analize mu je pronalaženje ži-

¹⁵⁴ Da je riječ o dominantnoj temi prihvaćanja života, a ne prikaza društvenog položaja žene pokazuju reakcije feminističke kritike koja je izuzetno nezadovoljna tom dramom, vidjeti J. B. Karpinski "The Ghosts of Chekhov's Three Sisters" u J. Schlueter *Modern American Drama: The Female Canon*, str. 241–2.

¹⁵⁵ *I wrote this book primarily because I believe that Neil Simon has not received as much critical attention as he deserves. He is often described as a writer whose plays and filmscripts contain strings of gags recited by one-dimensional characters. Even concerning the weakest efforts by this prolific author this description is oversimplification.* – R. K. Johnson *Neil Simon*, str. vi.

¹⁵⁶ *I have focused my attention on a detailed analysis of his plots and characters* – R. K. Johnson *Neil Simon*, str. vi.

votnih uzora za karaktere. Tako je knjiga, zajedno s njezinim pozitivnim odnosom prema Simonu, zapravo životopis, a ne kritička studija o Simonovu djelu.

No, u ovom poglavlju me zanima drugi slučaj, kada se kritičari doista trude pohvaliti afirmativnu dramu jer se tek tada ponajbolje razotkriva njezina kriva kritička recepcija. Iako ih nema mnogo, takvi kritičari ipak postoje. Ali čak ni afirmativnoj drami skloni kritičari, ne cijene njezine osnovne vrijednosti. To je najočitije u činjenici da kritičari koji žele pohvaliti afirmativne autore "podizuju" njihova djela u "dostojnu", "ozbiljnu" skupinu i proglašavaju afirmativne autore "ozbiljnima", što znači subverzivnima. Pri tome kritičari nijeću osnovne kvalitete afirmativnih autora i umjesto toga pripisuju im nešto čega u dramama nema i nije ni trebalo biti. Time i naklonjeni kritičari otkrivaju svoje uvjerenje da je subverzivna drama mjerilo vrijednosti jer i oni procjenjuju afirmativnu dramu kriterijima subverzivne. Jedina razlika od nesklonih kritičara je u tome što ovi pozitivni svojim autoritetom ustvrđuju da afirmativne drame ipak pristaju u metar subverzivne.

Najčešće "podizan" autor je S. N. Behrman. Prvo, uz njega je vezan termin "visoka komedija" koja je vrednija od "niske" zato što: *Smijeh koji izaziva ima korijene u bergsonovskoj nadmoći.*¹⁵⁷ Drugo, njegove su teme ozbiljne, a za komediografsku formu u kojoj ih prezentira poštenu, pozitivno nastrojeni kritičar će ga – ispričati. Kao Gerald Rabkin *Nije nam cilj otkrivati razloge zašto je Behrman nastavio koristiti konvenciju visoke komedije da izrazi svoja vrlo ozbiljna mišljenja o socijalnim previranjima toga doba.*¹⁵⁸

¹⁵⁷ *The laughter which it provokes has its roots in Bergsonian superiority.* – G. Rabkin *Drama and Commitment*, str. 215.

¹⁵⁸ *It is not our purpose to pursue the reason why Behrman continued to utilize the convention of high comedy to express his very serious opinions upon the social upheavals of his age.* – G. Rabkin *Drama and Commitment*, str. 217.



Drugi najčešće “podizan” stariji komediograf je Philip Barry za kojega će Gould reći: *Ipak, kvalitete koje su osvojile publiku, iako nisu odmah bile zamijećene, bile su Barryjeva nježnost prema ljudskoj prirodi, njegovo prihvaćanje ljudske krhkosti, njegovo priznavanje ljudskog digniteta i sklada unatoč manama. Njegovoj duhovitosti nije nedostajalo topline, niti njegovoj optužbi razumijevanja.*¹⁵⁹ Ovaj opisani osjećaj je osjećaj subverzivne drame i autora koji prihvaćaju čovjeka kao trajnog zarobljenika vlastitih slabosti, a da je riječ o opisivanju krivog osjećaja najbolje potvrđuje posljednja rečenica o “optužbi s razumijevanjem”.

Kada govori o Kaufmanu, Meserve će ga pohvaliti ovim riječima: *Iako su ga raniji kritičari uglavnom smatrali neobuzdanim šaljivdžijom, on zapravo ispod svoje šaljivosti pruža duboki uvid u društveno zdravlje razotkrivajući mnogo apsurdnosti i laži u životu.*¹⁶⁰

Stanley Richards će uvrstiti komediju *Bosonogi u parku* Neila Simona u knjigu *Najpopularnija djela američkog kazališta*, a onda ga “opravdati” citiranjem jednog kritičkog mišljenja Herberta Kretzmera, koji je u pokušaju hvaljenja Neila Simona u *The Daily Expressu* rekao: *Gospodin Simon nije genijalan samo po tome što je napisao neke od najsmješnijih replika koje su ikada izgovorena na engleskom jeziku, nego i zato jer sugerira nešto od boli, čežnje i panike (pod. S. N.) iza tih laganih fraza.*¹⁶¹

¹⁵⁹ Yet the quality that captivated his audiences, not immediately recognized, was Philip Barry's tenderness toward human nature, his tolerance for its frailty and weakness, his acknowledgement of human dignity and grace, in spite of those faults. His wit was not lacking in warmth, nor his accusation in understanding. – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. 86–87.

¹⁶⁰ Although early critics tended to regard him mainly as an irrepressible spooper, he provided a depth of insight into the sanity beneath his mirth that exposed much of the absurdity and pretense in life. – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 289.

¹⁶¹ Mr. Simon's genius has been not only to write some of the funniest one-line gags now being spoken on the English-speaking stage, but to suggest also something of the pain, aspiration and panic behind all those flip phrases. prema S. Richards *The Most Popular Plays of the American Theatre*, str. 360.

Ako drama mora biti tragična da bi se je uvažilo, naklonjen kritičar će izjaviti da je Simon tragičan, a antologičar prenošenjem tog odlomka mišljenje potvrditi.

Kada William Goldman opisuje uspjeh Neila Simona, hvali ga ovako: *Moje je osobno mišljenje da bi Simon mogao biti kao Philip Barry, samo bolji. Barry je pisao prekrasne komedije (Priča iz Philadelphije, Praznici) i manje uspješne ozbiljne komade koji nikada nisu do kraja uspjeli (Hotel Universe, Dolaze klaunovi). Mislim da Simon, ako to želi, može ostvariti ono što Barry nije nikada postigao: spojiti te dvije stvari ispod jednog krova, u jednom komadu.*¹⁶² To znači da Simon još nije napisao veliko i ozbiljno djelo nego tek komedije koje donose uspjeh, ali talentiran je, dovoljno je da se samo malo potruži i uozbilji.

Ako kritičar po svojoj savjesti ne može “podići” pisca, onda se događaju ovako neobične pohvale. Demastes je, želeći pohvaliti Beth Henley u drami *Zločini srca*, u najboljoj namjeri – zanijekao bilo kakav smisao drame: *Ne bismo se trebali naprezati da shvatimo događaje, pridajući im neko, Bogom dano, značenje, čak ne bismo trebali ni očekivati da u potpunosti razumijemo događaje unutar našeg vlastita sustava.*¹⁶³ Kad u tom tekstu prenese što kritičar Kauffmann (koji ima jedno f i jedno n više od komediografa) misli o drami – *Ukratko, kaže Kauffmann, ono što započne više kao sjeta pod bršljanom, kasnije postane mješavina cerekanja i propadanja na rubu ponora,*¹⁶⁴ – sve je jasno.

¹⁶² *My personal feeling is that Simon might possibly be like Philip Barry, only better. Barry wrote wonderful comedies (Philadelphia Story, Holiday) and less successful serious plays that never quite come off (Hotel Universe, Here Come the Clowns). I think that Simon, if he wants to, can do what Barry never managed: put it all together under one roof, into one play.* – W. Goldman *The Season*, str. 321.

¹⁶³ *We shouldn't struggle to objectify the events, attributing to them some God-given meaning, nor should we fully expect to understand the events even under our own system of order.* – W. W. Demastes *Beyond Naturalism*, str. 136.

¹⁶⁴ *In short, says Kauffmann, what begins as more wistfulness under the wisteria eventually becomes a compound of giggle and decay on the edge of abyss.* – W. W. Demastes *Beyond Naturalism*, str. 139.



Henley je jedina afirmativna autorica koju je Demastes uvrstio u svoju knjigu *S one strane naturalizma*.¹⁶⁵ Mjereći sve drame metrom subverzivne, Demastes nije mogao razumjeti njezine likove i motivaciju, pa im je zanijekao smisao. Kao *pravi* "subverzivni kritičar" nije mogao prihvatiti da autorica zaista vjeruje u pozitivni rasplet.

Najzanimljiviji su nesporazumi u kritičarskim pohvalama Thorntona Wildera. Scanlan će svoju tezu o prikazu raspada obitelji u dobrim dramama primijeniti čak i na Th. Wildera, tvrdeći da: *Njegov primjer naglašava naše neprestano ponavljanje drame neuspjeha obitelji. Wilderova reakcija na formalne probleme američke obiteljske drame zapravo predstavlja njezinu kritiku*.¹⁶⁶ iako je Wilder, naročito u *Našem gradu* vrhunska afirmacija obiteljskog života. No, Scanlan je ustvrdio da dobre drame pokazuju razaranje obiteljskog kruga i nije imao puno izbora ako je Wildera želio prikazati kao dobrog autora. Morao ga je proglasiti razaračem obitelji i "promaknuti" u subverzivnog pisca.

Kada pak Travis Bogard želi pohvaliti Th. Wildera, reći će: *Potpuno ispravno, on treba biti uspoređivan s Bertoltom Brechtom kao dramatičar koji je upotrijebio tehniku otuđenja da razvije anti-iluzionistički i otvoreno teatraliziran teatar*,¹⁶⁷ iako ta tehnika ogoljenja scene u ta dva pisca ima potpuno druge namjene. Dok je Brecht doista išao za odmakom publike, Wilder je težio potpunom uključenju. Vjerujući da je mašta jača od svake scenografije,

¹⁶⁵ W. W. Demastes *Beyond Naturalism*.

¹⁶⁶ *His example emphasizes our reiteration of the drama of family failure. Wilder's reaction to the formal problems of American family drama in effect represents a critique of it.* – T. Scanlan *Family, Drama and American Dreams*, str. 201.

¹⁶⁷ *Quite properly, he may be placed in parallel with Bertolt Brecht as a dramatist who uses the technique of alienation to develop an anti-illusory, openly theatrical theater.* – T. Bogard "The Comedy of Thornton Wilder" u A. Kernan *Modern American Theater*, str. 53.

Wilder je nudio голу scenu ne bi li tako omogućio publici da zamisli svoj vlastiti mali grad. Ali, Bogardu je ovo izjednačavanje s Brechtom, "podizanje" do Brechta, izgledalo kao pohvala Wilderu i kao obrana Wildera od kritičara koji su ga uspoređivali upravo s Brechtom, ali na Wilderovu štetu.

"Podižući" afirmativne autore do subverzivne poetike, kritičari i sami osjećaju nesrazmjer između subverzivne poetike i slike svijeta afirmativne drame pa zato često "ispričavaju" afirmativne autore zbog "idealiziranog prikaza života"¹⁶⁸ ili nerealnog, nostalgičnog... Pohvale afirmativnim autorima često zvuče kao opis dječje bolesti – nisu loši, mogli bi stati uz bok i Brechtu i Milleru i Mametu da su malo manje romantični, nerealni i lagani. Proći će ih kad postanu pravi pisci.

Zašto su kritičari tako ogorčeni?

Ovako izričita polarizacija u recepciji afirmativne i subverzivne drame postavlja pitanje – zašto su kritičari tako negativni prema afirmativnoj drami? Kritičari podcjenjuju afirmativnu dramu donekle iz istog razloga zbog kojeg su od Aristotela komedije oduvijek niže vrednovane u odnosu na tragediju. Taj problem podcjenjivanja sretnog kraja u odnosu na nesretni mora u sebi nositi neke dublje razloge koji zahtijevaju otvaranje zasebne teme.¹⁶⁹ Ipak, tako iznimno jako omalovažavanje i podcjenjivanje, čak nijekanje afirmativne drame u američkih kritičara pokazuje da je tu riječ o predrasudi većoj od one uobičajene koja prati komediju kao "nižu vrstu". Što bi rekao N. Frye *Pred-*

¹⁶⁸ *It is an idealized portrait* – G. Oppenheimer *The Passionate Playgoer*, str. 543.

¹⁶⁹ Jedan od mogućih razloga može biti psihološki – možda se dobro u našem životu uvijek doživljava kao "normalno", a ono loše kao važno jer je iskorak iz norme.



*rasuda je naprosto neadekvatna dedukcija, budući da pred-rasuda duha nikad nije ništa drugo doli glavna premisa koja je većim dijelom skrivena poput ledenjaka.*¹⁷⁰

Što je tu glavna premisa? Kritičari se ljute jer ne žele priznati da afirmativna drama nije samo "lagana zabava", nego da je ona određeni, važeći, svjetonazor. Osjećajući je kao opreku subverzivnoj, gledaju je kao konkurenciju (ako postoji jedno ne može i drugo) umjesto kao drugu stranu medalje. A afirmativna drama kao druga strana realističke medalje legitimno su-postoji sa subverzivnom i samo zajedno s njom može činiti cjelinu. Bez afirmativne, ni subverzivna drama nema svoj pravi smisao. Za razliku od Aristotela, koji je i komediju smjestio u literarni sustav svog vremena i tako teorijski legalizirao i veselu i tužnu masku antičkog kazališta, američki kritičari nemaju sustav u koji bi uvrstili afirmativnu dramu pa je radije negiraju.

Kao što sam već rekla u uvodu, očito je da u odabiru sadržaja drame i procjeni drama mjerilo stvari nije život nego umjetnička konvencija. Iz poglavlja o recepciji očito je da postoji umjetnički vrijednosni kanon po kojem je subverzivni prikaz vrijedan, a afirmativni nedostojan. Afirmativna drama ne odgovara kanonu koji su kritičari postavili za dobre drame i odslikavanje one stvarnosti koja se njima čini vrijednom odslikavanja. To može biti legitimno stajalište (svaki je vrijednosni kanon također konvencija¹⁷¹), ali kritičari svoje argumente upotrebljavaju potpuno krivo.

Upravo opstojnost afirmativne drame unatoč tako jakim napadu kritičara koji imaju velik utjecaj na kazalište (barem u Americi) dokazuje moju tezu – potrebu američkog društva za afirmativnom dramom kao drugim licem

¹⁷⁰ N. Frye *Anatomija kritike*, str. 35.

¹⁷¹ P. Pavličić *Književna genologija*.

odslikane stvarnosti. Zato afirmativni autori mogu preživjeti i napade, i ona "podizanja" počinjena u najboljoj namjeri. Afirmativnim autorima nije potrebno "podizanje" u subverzivnu američku ili europsku dramu. Oni pišu iz svog svjetonazora i svojih konvencija koje se moraju uzeti u obzir prilikom prosuđivanja. A to ne rade ni pozitivno ni negativno nastrojeni kritičari.

Da je recepcija afirmativne drame doista negativna pokazuje odnos nekih afirmativnih pisaca prema vlastitom djelu koji su počeli gubiti vjeru u sebe ako pišu "samo" komedije. Behrman je u *Nije vrijeme za komediju* opisao sve svoje dileme oko toga može li se ozbiljan pisac baviti komedijama i frivolnim temama kad je svijet jedno tako opasno mjesto na kojem ginu ljudi. I Philip Barry je: *Težio je da ga upamte po nečemu vrednijem od komedije običaja (ma kako te komedije bile uspješne) koje su bile njegova najjača strana.*¹⁷²

Promjene u vremenu

Stvari se ipak mijenjaju. Kritičari uvrstavaju u razne preglede sve više afirmativnih autora (pa makar i s lošim epitetima) što odražava potrebu da se progovori o njima. Ponekad se netko usudi i pozitivno progovoriti o *Našem gradu* ili nekoj drugoj afirmativnoj drami. Prije dvadeset godina bilo je nemoguće napisati zaključak kojim Meserve završava svoju knjigu: *Svake godine sve je više kazališta nezadovoljno grubošću mnogih post-modernih komada i odražavaju zahtjev svoje publike za "tradicionalnim vrijednostima" na sceni.*¹⁷³ Unatoč navodnicima, ovaj zaključak

¹⁷² *He strove to be remembered for more than comedy of manners (no matter how skilful) which was his forte* – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. 87.

¹⁷³ *Each year more theatres show discomfort with the coarseness of many post-modern plays and reflects the demands of their audiences by calling for "traditional values" on stage.* – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 386.



pokazuje da je potreba koju publika oduvijek ima za afirmativnom dramom došla i do svijesti kritike.

Zašto kritika mijenja svoj odnos? Moja osobna pretpostavka: toj promjeni raspoloženja može biti uzrok kraj stoljeća koji s jedne strane svodi račune, a s druge se okreće novom početku. Svođenje računa bio bi kraj doba koje N. Frye zove ironijski modus,¹⁷⁴ dakle doba koje je kroz teatar apsurdna, okrutnosti i negacije doseglo donju točku negativnog pola ljudskih vrijednosti i emocija, ljudskog osjećaja izgubljenosti u ovom svijetu i proizvoljnosti događaja u životu. Novi početak bio bi ponovno vraćanje temeljnim pozitivnim ljudskim vrijednostima i vjeri da su događaji u životu smisleni, zalag jedne, nama naklonjene, transcendencije.¹⁷⁵ Prema nekim antropološkim saznanjima dovoljno je da određeni broj jedinki neke vrste nauči novo znanje ili usvoji novu emociju i čitava će vrsta to uskoro imati.

POTREBA ILI PUBLIKA

Kako je moguće da unatoč tako unisonom napadu kritičara, čak i nekih vrlo uvaženih, afirmativna drama ne samo da postoji nego i dominira nekim dijelovima američkog kazališta, na primjer Broadwayom, od samog njegova početka? Iz vrlo jednostavnog razloga – jer je publika želi gledati. Za afirmativnom dramom postoji snažna potreba koja može preživjeti unatoč svemu, a ta se potreba odražava u kriteriju publike kao i u dobivanju nekih nagrada.

¹⁷⁴ N. Frye *Anatomija kritike* str. 46.

¹⁷⁵ Što se inače događa i u odnosu prema vjeri i filozofiji.

Nagrade u kompromisu

Količina i vrsta kritičkih napisa posvećenih subverzivnoj i afirmativnoj drami stvaraju lažnu sliku o vrijednosti američke drame. Puno realniju sliku pokazuju nagrade. Velike nagrade podijeljene su između afirmativnih i subverzivnih drama gotovo točno po pola. Zanimljivo je da Pulitzera dobivaju subverzivni pisci i zato često jedno ime dobije više nagrada (O'Neill – četiri, Sherwood, Albee i August Wilson – po tri). S druge strane nagrade dobivaju afirmativne drame pa najčešće afirmativni pisac dobije samo jednu nagradu (Neil Simon, Philip Barry, Kaufman & Hart, Sidney Kingsley), ili mu je nagrađena drama jedini uspjeh (*Zašto se udati?* Jesse Lynch Williams ili *Naš prijatelj Harvey* Mary Chase).

Činjenica da afirmativne drame mogu dobiti nagrade unatoč opisanoj kritičarskoj recepciji samo je naoko neobična. Naročito za Pulitzera. Naime, kao što sam u uvodu rekla, Pulitzer se dodjeljuje na preporuku kazališnih stručnjaka u žiriju, ali konačnu odluku donosi Povjerenstvo sastavljeno od predstavnika svih društvenih struktura. Među tim ljudima ima mnogo onih koji poštuju Američki san i nagrađuju njegovu afirmaciju. Vjerujem da bi bilo mnogo više nagrađenih afirmativnih djela kada se o nagradi kazališna komisija ne bi uopće pitala.

Dovoljno je pogledati što je pisalo u Pulitzerovoj oporuci 1917. kojom je ostavio novac za nagradu s uputama kako i zašto se nagrađuje: *Godišnje, za originalni američki komad izveden u New Yorku, koji najbolje izražava odgojne vrijednosti i snagu pozornice u podizanju normi dobrog morala, dobrog ukusa i dobrog odgoja.*¹⁷⁶ Onda je

¹⁷⁶ *Annually, for the original American Play, performed in New York, which shall best represent the educational value and power of the stage in raising the standard of good morals, good taste, and good manners* – K. Coe & W. H. Cordell (ed.) *The Pulitzer Prize Plays 1918–1934*, str. vii.



Odbor promijenio formulaciju 1928. izbacivši “dobar moral, ukus i dobar odgoj” upravo na nagovor kritičarskog žirija koji je želio otvoriti prostor subverzivnim dramama. One, kao što znamo, nisu baš unutar kanona “dobrog morala i ukusa”. Umjesto toga, godine 1934. formulacija je dobila dodatak *Godišnje, za originalni američki komad izveden u New Yorku, koji najbolje izražava odgojne vrijednosti i snagu pozornice, a poželjno je da se bavi američkim životom*.¹⁷⁷ Od 1964. do danas nagrada se daje za *značajno djelo američkog autora, po mogućnosti originalno i s temom iz američkog života*.¹⁷⁸

Očito je, u početku, Nagrada Pulitzer doslovno zahtijevala afirmativnu dramu, ali je s vremenom formulacija maksimalno proširena te je ostao samo realizam (prikaz američkog života) i originalno djelo (što je tu zbog dramatizacija i obrada koje su u drugom planu u odnosu na originalno djelo). No, u željama onih koji nisu kazališni kritičari i dalje živi potreba za nagrađivanjem afirmativne drame, tako da Pulitzer vodi bitku između glasa kritike i publike. Iako oboje znaju što hoće, s vremenom je jačao utjecaj kritičarskog žirija, što se može vidjeti iz vrste nagrađenih djela.

Na početku su brojnije bile nagrade dodijeljene afirmativnoj drami tako da je do četrdesetih godina na popisu nagrađenih drama uz O'Neill i Sherwooda bila isključivo afirmativna drama. Pedesetih se situacija mijenja, podjednak je broj nagrada koje je osvojila velika trojka (O'Neill, Miller, Williams) i Inge i nagrađenih afirmativ-

¹⁷⁷ *Annually, for the original American Play, performed in New York, which shall best represent the educational value and power of the stage preferably one dealing with American life.* – K. Coe & W. H. Cordell (ed.) *The Pulitzer Prize Plays 1918–1934*, str. vii.

¹⁷⁸ *for a distinguished play by an American author, preferably original in its source and dealing with American life.* – K. Coe & W. H. Cordell (ed.) *The Pulitzer Prize Plays 1918–1934*, str. xi.

nih djela. Šezdesetih je nagrada "pokleknula" pred kritičarskim napadima i afirmativna drama je sve slabije zastupljena. Ipak, nikada nije potpuno iščezla s liste nagrađivanih iako i dalje izaziva očaj kritičara, primjerice u slučaju mlađih afirmativnih drama *Zločini srca* ili *Vozeći gospodicu Daisy*.

Kritičari su točno osjetili važnost nagrade. Ona je davala legitimitet afirmativnim djelima koja su, hranjena samo pljeskom "glupe publike", mogla posustati pod baražnom vatrom kritike. Ugledna nagrada poput Pulitzera davala je dignitet afirmativnom načinu obrade tema, vraćala snagu autorima (zalijećila rane koje su im nanijeli kritičari) i poticala ih dalje. Nagrada dramama daje legitimitet i potvrđuje njihovu važnost za zajednicu. Vanjski, društveni poticaj važan je za svakog umjetnika, ali presudan za dramu koja živi kroz prihvaćanje javnosti. Upravo u tome i leži razlog kritičarskom nezadovoljstvu zbog nagrađenih afirmativnih drama. Ako se već mora pustiti da živi zbog "glupe" publike, dodjeljivanje ugledne nagrade afirmativnoj drami može poremetiti utvrđene vrijednosne odnose.

Ne samo da kritičari podcjenjuju nagrađivanje afirmativnih drama, nego to čine i sami autori, naročito ako su pisali i neke drame drugačije od afirmativnih. Maxwell Anderson je pravim poslanjem smatrao svoje pisanje povijesnih drama u stihu jer je time pokušavao uspostaviti jedan nepostojeći žanr u američkoj drami. Kada je dobio Pulitzera za svoju jedinu komediju *Obje vaše kuće*, bio je doista nesretan. Evo kako to opisuje Jean Gould dodajući, naravno, svoju ocjenu: *Prije nego li će nastaviti svoj put, u pauzi je napisao političku satiru Obje vaše kuće, koja je bila velik uspjeh na blagajni i, kako ironično, osvojila Pulitzera za 1933. godinu. Bilo je to teško vjerovati, ali izgledao je gotovo zlovoljan primajući nagradu za djelo pametnog, ali površnog pisanja dok je Kraljica Elizabeta, po*



njegovu mišljenu puno važnija, bila zaobidena.¹⁷⁹ Treba li uopće komentirati da je njegova “pametna, a površna” komedija živa do danas, a njegove povijesne drame u stihovima ne čitaju ni oni profesori iz uvoda po službenoj dužnosti.

I nagrade Tony su ravnomjerno podijeljene između afirmativnih i subverzivnih drama, ali svakoj ide tek po trećina jer onu treću trećinu odnose drame drugih engleskih govornih područja (Britanija, Irska). Nagrada njujorške kritike ima većinu subverzivne, ali čak i njoj ponekad promaknu afirmativne drame zahvaljujući PC principu (žena – *Zločini srca*; Crnac – *Vojnikova priča*, *Grožđe na suncu*; homoseksualizam *Ljubav! Hrabrost! Suosjećanje!...*).

Točnost procjene onih koji nagrade dodjeljuju potvrđuje i spomenuta ugledna edicija, antologija Johna Gassnera (kasnije Clivea Barnes) *Najbolje američke drame* (Best American Plays). U knjigama do četrdesetih prevladavaju afirmativne drame. U “drugoj seriji” (kraj tridesetih do 1947) uvršteno je 90 posto afirmativnih drama pa su se među dvadeset i sedam drama našle samo dvije subverzivne (*Staklena menažerija* T. Williamsa i *Vrijeme tvog života* Williama Saroyana). Ostale su afirmativne, i to u rasponu od obiteljskih (*Sjećam se mame*, *Život s ocem*) preko ljubavnih (*Muška životinja*, *Kornjačina pjesma...*) i ratnih (*Dom junaka*, *A sutra svijet...*) do povijesnih (*Patrioti* S. Kingsleya i *Lincoln u Illinoisu* R. E. Sherwooda). Upravo ratno vrijeme može objasniti potrebu za pojačano afirmativnom slikom svijeta koja publici nudi ohrabrenje i nadu. U serijama koje prikazuju pedesete i

¹⁷⁹ Before continuing his course, however, he took a flyer at a political satire called *Both Your Houses*, which was a tremendous box office success and, ironically enough, won the Pulitzer prize for 1933. It was hard to believe, but he felt almost annoyed at receiving the award for piece of clever but superficial writing, while Elisabeth the Queen, in his eyes of far greater merit, had been overlooked. – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. 125.

šezdesete odnos je pola afirmativnih, pola subverzivnih. Od kraja šezdesetih do kraja sedamdesetih u izboru je prevlast subverzivnih drama (*Šesta serija* 1963–1967, *Sedma serija* 1967–1973, *Osmu serija* 1974–1982). Osamdesete će ponovo vratiti, a devedesete (*Deveta serija* 1983–1992) potvrditi “normalan” omjer pola – pola.

Publika je odlučna

Ako Pulitzer i popušta kritičarskom vrednovanju, publika je vrlo jasna u svom ukusu i nema kompromisa. Na listi najizvođenijih brodvejskih djela koje objavljuje spomenuta edicija *Najbolja djela...* u rubrici dugovječnih predstava na Broadwayu i Off-Broadwayu među trideset prvih najizvođenijih drama samo su dvije subverzivne (25-ta O'Neillova *Ana Lukasta*, a 30-ta *Tramvaj zvan žudnja* T. Williamsa), dok je Millerova *Smrt trgovačkog putnika* iza šezdesetog mjesta, a O'Neillova najpoznatija drama *Dugo putovanje u noć* uopće nije na popisu, što znači da nije postigla 500 izvedbi na brodvejskoj sceni. Osim 23 komedije (od kojih su tri zapravo preruseni apsurd) i dvije krimi drame do prve subverzivne drame nalaze se još trostruko brojniji mjuzikli koji su gotovo u potpunosti afirmativni žanr koji, međutim, nije uključen u ovu analizu. Brojevi vrlo jasno govore o mišljenju publike.

Brojevi, koji ne lažu, razotkrit će još jedan kritičarski mit. Kritičari su uvijek isticali Off-Broadway kao umjetnički otvoreniji prostor pogodan za igranje “ozbiljnih” i “vrijednih” dramskih tekstova. Dok je Broadway smatran “tvornicom bezvrijedne zabave”, Off-Broadway je smatran prostorom umjetnosti. Zanimljivo je zato vidjeti da je na listi najduže igranih ofbrodvejskih predstava prva subverzivna drama tek na dvadesetom mjestu (*Hot l Baltimore* Lanforda Wilsona), a ako se “afirmativnoj strani” pribro-



je i mjuzikli, onda je ona itekako u prednosti ne samo u komercijalnom teatru, nego i ovdje u “umjetnosti”.

Koliko je publika odlučna u svojoj potražnji za afirmativnom dramom najbolje pokazuje pritisak koji traje od početaka američke drame do negdje pedesetih, na autore da izmijene subverzivne drame u afirmativne! Ili da subverzivne malo “ublaže”. Tako je *Gospođica Lulu Beth* imala dvije verzije, prvu “crnu” i drugu, napisanu pod pritiskom, protiv kojega je autorica protestirala. *Gale* je nekako šeptrljivo opravdala svoju kapitulaciju pred ukusom mase opravdavajući se poštivanjem istine života, tvrdeći da “ako komad treba prikazati život – ne smije uvijek završiti nesretno, jer u životu uopće nije tako”.¹⁸⁰ Isto je postupio i William Inge s *Piknikom*. Uveo je “sretan kraj”, po kojem djevojka odlazi za mladićem s kojim je spavala prije braka, a ženik dolazi po učiteljicu, iako je u prvotnoj zamisli djevojka trebala ostati osramočena u svom malom gradiću, a učiteljica neudana. Čak je i T. Williams na nagovor redatelja Elia Kazana kraj drame *Mačka na vrućem limenom krovu* načinio “uvjerljivije pozitivnim”. Posljednja scena i Maggyina replika (MAGGY: U ovoj kući više neće biti laži) uvjeravaju nas da će Maggy uspjeti zvesti svog muža Bricka i doista donijeti novi život u kuću, odnosno potvrditi vlastitu izjavu da je trudna.¹⁸¹

Iako su ovo primjeri iz starijeg vremena, publika i dalje jasno pokazuje što želi, što se vidi u ovom opisu prodaje karata za Simonov *Apartman u Plazi*: U 9.50 ujutro četrdeset i troje ljudi je stajalo u redu na blagajni *Plymouth Theatrea*. U 9.55 bilo ih je 50. Tapkaroš, netko tko kupi puno karata za sebe ili, najčešće, za ilegalnu prodaju, bio

¹⁸⁰ Gale somehow lamely justified her capitulation to popular taste on the grounds of truth to life, arguing that “if a play is to present life – it must not always end an episode unhappily, because life does not always do so.” – T. Adler *The Mirror on the Stage*, str. 7.

¹⁸¹ T. Adler *The Mirror on the Stage*, str. 19.

je na početku reda, kupujući hrpu karata i usporavajući stvari. Napokon je otišao, a idući čovjek u redu je tražio dvije karte za subotu uvečer. "Trinaestog travnja je prva subota za koju imam slobodno" rekao je prodavač karata. A bilo je to jutro petnaestog veljače.¹⁸²

Kazališta su svjesna želja svoje publike pa zato laviraju između kritike i publike. Unatoč mišljenju "ozbiljne" kritike o Kaufmanovim komedijama, kazališta su rekla što misle o piscu povodom stote obljetnice autorova rođenja: *Sezona 1989–90 bit će u američkom kazalištu zapamćena po najdužoj rođendanskoj proslavi ikad viđenoj: od rujna do siječnja, od obale do obale, komedije Georgea S. Kaufmana izvođene su u rekordnom broju da proslave 100-tu godišnjicu autorova rođenja.*¹⁸³ Lincoln Centre je krajem sedamdesetih postavio na scenu i *Desetog čovjeka* i *Naš grad*, iako je vodstvo kazališta moglo pretpostaviti da će Brustein napasti izbor (*Ovo baš i nije neki izbor za odvažnu upravu*),¹⁸⁴ ali je *Našem gradu* morao priznati dvije stvari. Prvo, dobru produkciju, što znači da je taj tekst još uvijek igriv: *Lincoln centre je postavio snažnu produkciju*¹⁸⁵ i, drugo, popularnost *Našeg grada*: *Vladajući favorit svake srednjoškolske kazališne družine, ljetnog kampa, ili*

¹⁸² At 9:50 a.m. there were 43 people standing in line at the box office of the Plymouth Theatre. At 9:55 there were 50. A digger – someone who buys large numbers of seats in advance for himself or, more usually, an illegal broker – was at the head of the line, buying a ton of seats, slowing things up. Finally, he left, and the next man in line asked for two seats for a Saturday night. "April 13 is the next Saturday night I have open" the box-office man said. He was speaking on the morning of February 15. – W. Goldman *The Season*, str. 317.

¹⁸³ The 1989–90 season may be remembered for one of the most extended birthday parties the American theatre has ever seen: From September to June, from coast to coast, the comedies of George S. Kaufman are being staged in record numbers to celebrate the 100th anniversary of the playwright's birth. – L. Jacobson "Kaufman X 7", *American Theatre*, February 1990, str. 27.

¹⁸⁴ This play is hardly choice for an adventurous management. – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 152.

¹⁸⁵ Lincoln centre had staged a powerful production – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 152.



*amaterskog kazališta – već ekraniziran i tema planiranog mjuzikla – ugodan kao poplun, udomaćen kao toster.*¹⁸⁶

Brusteinova tvrdnja je točna, ma kako on nesretan bio zbog toga, jer je *Naš grad* najbolji primjer potrebe publike za afirmativnom dramom. Otkad je napisano pa sve do danas, to se djelo igra u amaterskim, srednjoškolskim, sveučilišnim kazališnim grupama, malim i većim provincijskim kazalištima, to je obavezno kazališno iskustvo svakoga tko je ikada u Americi stao na kazališne daske. No, Wilder je izazov i profesionalcima koji ga zaintrigirani čitaju i postavljaju. Upravo je u ljetu 1998. godine *Za vlas* u režiji Irene Lewis postavljen na jednom od najuglednijih kazališnih događanja Amerike – *New York Shakespeare Festivalu*! Budući da se na toj sceni postavljaju uglavnom Shakespearova djela (druga produkcija tog ljeta bio je Shakespeareov *Cymbeline* u režiji Andreija Serbana), postavljanje Thorntona Wildera znači definitivno potvrđivanje Wildera kao američkog klasika, njegovo smještanje uz bok velikog barda.

Koliko publika koja voli afirmativnu dramu osjeća da su kritičarski napadi nepravedni najbolje dokazuje slučaj prve dame Amerike, gđe. Roosevelt koja je osjetila potrebu da u svojoj redovitoj novinskoj kolumni brani upravo *Naš grad* od napada kritičara Brooksa Atkinsona na što je on vrlo oštro odgovorio napadajući ponovo dramu, ali i samu prvu damu.¹⁸⁷

Još jedan dokaz jasnog ukusa i potreba publike u želji za afirmativnom dramom je sve više *revivala* ili obnova starijih komada. Naime, nakon što je važeća poetika prezrela afirmativni osjećaj u dramama, kazališta su se

¹⁸⁶ *The reigning favorite of every high-school drama club, summer camp, and community theatre – already adapted to film and the subject of a projected musical – it seems as cozy as comforter, as familiar as toast.* – R. Brustein *Reimagining American Theatre*, str. 152.

¹⁸⁷ G. Oppenheimer *The Passionate Playgoer*, str. 541.

počela okretati obnovama starijih komada koji su upravo ono što publika (još uvijek) želi. Pa će zato Leiter reći za sedamdesete: *Sedamdesetih je jedno od najznačajnijih dostignuća njujorškog kazališta bilo produkcija ogromnog broja obnova.*¹⁸⁸ Iako američka kazališta ne vole postavljanje starijih komada, u vječnom traženju za novim O'Neillom, ipak je postavljanje obnova bilo jedini mogući izlaz ako znamo koliko su sedamdesete bile subverzivne u izrazu (gotovo sve su nagrade otišle subverzivnim dramama, a malo se zbog društvene situacije i pisalo novih afirmativnih drama). Ne moram ni reći da su obnavljani afirmativni komadi.

¹⁸⁸ *Among the most significant developments in the New York theatre of the seventies was the enormous number of revivals produced.* – S. Leiter *Ten Seasons*, str. 145.



AFIRMATIVNA AMERIČKA DRAMA

U čemu je tajna ili svrha afirmativne drame

Ako je knjiga *Subverzivna američka drama* nastala kao odgovor na pitanje "Zašto su pisci zemlje koja je mit o uspjehu dovela do vrhunca opsjednuti gubitnicima?", ovaj je rad nastao na jednom drugom pitanju. Fenomen postojanja značajnog korpusa američkih drama za koji američka kritika izrijeком tvrdi da je nepotreban i štetan, a nalazi se visoko na ljestvicama gledanosti, nameće pitanje:

Zašto publika ne sluša kritiku i tvrdoglavo ide gledati te drame?

Naime, za život američkih drama iz drugih korpusa (na primjer subverzivne drame) riječ kritike je doslovno presudna za život predstave.¹⁸⁹ Za objašnjenje popularnosti afirmativne drame argument o "gluposti publike i nepostojanju kriterija" bio mi je nedovoljan. Koliko god kritičari podcjenjivali običnu, matinejsku ili turističku publiku, ako je *Život s ocem* igrao uzastopno osam godina za redom samo u New Yorku (unatoč kritičarskim napadi-

¹⁸⁹ O utjecaju američke kritike na život predstave vidi Nikčević, Sanja "Njezino veličanstvo dnevna kritika" u *Rival*, 3–4/1993. str. 291–315.

ma), a kasnije još toliko po turnejama, onda to djelo mora imati nešto više od "niza gegova" jer ga je vidjela tako raznorodna masa ljudi da je malo vjerojatno da im je jedini zajednički nazivnik – glupost. Na brodvejskim predstavama u publici možete vidjeti brojne "kazališne turiste" koji svake godine upravo radi kazališta uzimaju godišnji odmor, dolaze u grad, i u deset dana vide petnaest predstava. Ako netko troši svoje vrijeme i novac isključivo na kazalište, mora biti nešto važno što ga tamo privlači. Kvocijent inteligencije je mjerljiva kategorija i ne može se samo tako proizvoljno navoditi, ali je očito da ti "kazališni turisti" nisu neinformirani. Spomenute "gospođe sa matineja" također nisu neinformirana publika jer vide većinu brodvejske produkcije. Očito je da je ono što publika gleda njezin jasan izbor, a ne posljedica neinformiranosti ili neznanja. I u tom je izboru nepokolebljiva.

Za razliku od američkih kritičara koji su te drame samo odbacivali s više ili manje riječi, smatrala sam vrijednim proučavati drame do kojih je publici toliko stalo. Zanimalo me postoji li neki strukturalni princip i koje to osobine afirmativne drame tako privlače ljude. Strukturalni princip afirmativne drame kao vrste razlaže se kasnije u ovom radu, a ovo bi poglavlje trebalo otkriti razlog popularnosti afirmativne drame kod publike jer je taj razlog i odgovor na pitanje iz naslova poglavlja.

Unatoč jakoj negativnoj kritičarskoj recepciji, postoje, istina puno stidljiviji, i kritičarski (naročito antologičarski) glasovi koji su se i sami pitali "u čemu je tajna". U uvodu antologije deset najpopularnijih komada "komercijalnog teatra", urednik Stanley Richards razlaže moguće uzroke uspjeha. Prema njegovu mišljenju uzrok uspjeha pojedinog djela ne može biti samo kritički odjek (jer je neke najpopularnije komade kritika "pokopala", kao *Tripud vjenčani* ili *Život s ocem*), autorova popularnost (Sherwood je dobio tri Pulitzer, O'Neill četiri Pulitzer i Nobelovu



nagradu, ali ni jedan ni drugi nisu doživjeli 500 izvedbi ikojeg svog djela), a ni glumačka zvijezda (jer su se za dugog igranja glumci nužno mijenjali). Zato će Richards zaključiti da vrijednost mora biti u samom komadu i onome što komad nosi: *Ono što, dakle, ostaje su sama djela i njihova jaka privlačnost za široku publiku.*¹⁹⁰ Što je to uistinu – neće ni pokušati definirati.

Zašto publika toliko voli afirmativnu dramu? Zbog jednog snažnog i dubokog, iako izvanknjiževnog, razloga. ZATO JER TA DRAMA, AFIRMIRAJUĆI AMERIČKI SAN – ODSLİKAVA SVJETONAZOR IDENTIČAN ONOME KOJI IMA PUBLIKA.

To najbolje potvrđuje ne samo kazališna, nego i izvankazališna popularnost Th. Wildera i njegova djela *Naš grad*. Kao što nam je potvrdio veliki protivnik Wilderova pisanja, Brustein, svaka će amaterska grupa, svako sveučilišno kazalište, za svoj prvi komad odabrati *Naš grad*. Ako prva kategorija može uključivati “neobrazovane amatere”, druga je kategorija akademski obrazovanih građana! Sveameričku opsesiju tim djelom najbolje pokazuje gradić Peterborough, New Hampshire, pored kojeg je Wilder imao vikendicu gdje je pisao. Upravo zato njegovi stanovnici vjeruju da su poslužili Wilderu kao uzor i zato svake godine slave obljetnicu drame izvedbom u kojoj sudjeluje cijeli grad, što je očito događaj veći od kazališta jer intervenira u stvarnost. Časopis *Life* nije žalio truda da u stvarnom životu pronađe identičan gradić, što mu je i uspjelo u Dakoti 1962. godine! To je izazvalo spomenu tu ljutnju Ruby Cohn, ali je ta potraga za gradićem u stvarnosti odraz osjećaja da taj grad postoji. Ili potrebe da postoji. Zato je u potragu za njim krenuo časopis *Life* (dakle onaj koji pokušava pokazati “pravu”, stvarnu

¹⁹⁰ *What remains then are the plays themselves, with their abundant appeal to vast audience* – S. Richards *The Most Popular Plays of the American Theatre*, str. 10.

Ameriku), a ne *Vanity*, *Variety* ili neki drugi “umjetnički” ili kazališni časopis. Činjenica da se u potragu krenulo i uspješno je okončalo gotovo trideset godina nakon premijere djela govori da je u djelu prikazani svjetonazor ostao živjeti i u slijedećoj generaciji.

Ruby Cohn je užasnuta pronalaženjem malog grada koji odgovara opisu gradića iz drame *Naš grad* ne samo zato jer ne želi priznati da on postoji, što bi očito rušilo kritičarski prigovor nerealnosti te drame, nego i zato što ne želi priznati da ljudi imaju potrebu za postojanjem tog gradića. Odnosno, ne želi priznati da ljudi prepoznaju vlastiti život u takvom ili sličnom gradiću i da Amerikanaci (publika) velikim dijelom dijele svjetonazor i svijet koji Wilder prikazuje. Publika voli Wildera jer je glasnogovornik njezina vlastita osjećaja i svjetonazora. Kada bi Ruby Cohn to uvažila kao činjenicu, po svom kritičarskom principu vrednovanja drame morala bi reći – on je odličan pisac jer pokazuje realnu sliku američkog života. Budući da je ta slika svijeta pozitivna, a to se protivi vrijednosnom kritičkom kodu koji ona zastupa, ona će zanijekati sve – i vrijednost pisca, i sam osjećaj Amerikanaca.

A upravo je pokazivanje dobre strane života tajna uspjeha afirmativne drame! Ne kao “puko podilaženje”, nego kao afirmacija određenog svjetonazora.

TVRDIM DA JE AFIRMATIVNA DRAMA JEDNAKO VRIJEDAN UMJETNIČKI NAČIN PRIKAZIVANJA ŽIVOTA KAO I SUBVERZIVNA.

Unatoč tvrdnji Francisa Fergussona da suvremeno društvo nema zajednički “pojam kazališta” (*the idea of theatre*) kao “općeprihvaćeni centar života ili svijesti svoga vremena”,¹⁹¹ mislim da on postoji, barem u suvremenom američkom društvu.

¹⁹¹ F. Fergusson (F. Fergusson) *Pojam pozorišta*, str. 292.



Neki su američki kritičari to osjetili i naznačili put u tom smjeru. Kao što bi rekao Martin Esslin: *Drama je postala jedno od osnovnih sredstava komunikacije ideja i, što je još važnije, načina ljudskog ponašanja u našoj civilizaciji: drama nam prikazuje neke osnovne modele uloga po kojima pojedinac oblikuje svoj identitet i ideale, uspostavlja obrazac društvenog ponašanja, oblikuje vrijednosti i težnje i postaje dio kolektivnog maštanja masa.*¹⁹²

I Harold Clurman je svjestan odnosa drame i društva pa će zato ovako započeti tekst o Nagradi Pulitzer: *Teatar nam uvijek govori nešto o društvu iz kojeg izvire, i, obratno, socijalna klima oblikuje vrstu teatra kakav se od tog društva može očekivati.*¹⁹³

Nakon ovih izjava, Clurman će napasti izbor Pulitze-
ra za svaku nagrađenu afirmativnu dramu, tvrdeći da je samo subverzivno dobro, a Esslin će "sredstvo komunikacije" tražiti isključivo među subverzivnim dramama.

Porter je vjerovao, također unatoč Fergussonu, da u suvremenoj američkoj drami ipak postoji *dramatic milieu* unutar kojega pisac piše, koji uključuje i povijest drame i povijest društva i koji funkcionira kao neka vrst matrice koju dramatičar popunjava na ovaj ili onaj način, a da isti *milieu* dijeli i publika.¹⁹⁴ Ali, ni Porter nije primijenio tu ideju na sve američke drame nego samo na subverzivne, prikazujući samo njihove matrice i smatrajući Wildera iznimkom.

¹⁹² *Drama has become one of principal means of communication of ideas and, even more importantly, modes of human behavior in our civilization: drama provides some of the principal role models by which individuals form their identity and ideals, sets patterns of communal behavior, forms values and aspirations, and has become part of the collective fantasy life of the masses – (...) – M. Esslin The Field of Drama, str. 13–14.*

¹⁹³ *The theatre always tells us something about the society from which it emerges, and conversely, the social climate shapes the kind of theatre which one might expect from it. – Loggia/Young The Collected Works of Harold Clurman, str. 909.*

¹⁹⁴ T. S. Porter *Myth and Modern American Drama*, str. 12.

Dakle, velika većina američkih kritičara osjeća da postoji vrlo važan međuodnos, bolje rečeno obostrani utjecaj društva i drame, a neki će naznačiti čak i postojanje neke vrsti "pojma kazališta". U svakom slučaju, svi kritičari imaju potrebu za njim. Kao što bi rekao Fergusson: *Ali kad nam pojam kazališta nije onaj pravi, ili kada nedostaje, svedeni smo na razmišljanje o neugodnom položaju cijele kulture.*¹⁹⁵ Budući da ni on, ni drugi teoretičari u svoju analizu ne uključuju afirmativnu dramu, svoju teoriju izvode na tako restriktivnom uzorku da im se nikako ne mogu ukazati osnovne sastavnice. Kada bi Fergusson pogledao ne samo značajne pojedince među dramskim piscima nego i čitavu američku realističku dramu, vidio bi da se *razum, mit i san isprepleću u pozitivnoj i negativnoj formi* ne samo u *Božanskoj komediji* koju je istaknuo kao najbolji primjer "pojma kazališta", nego i u njegovu vlastitom američkom realizmu.

Ako "pojam kazališta" Fergusson određuje prema tome koliko u jednom vremenu iza tog pojma stoji *cjelovitost ljudskog života uopće, neki poredak u svijetu, neko svi-ma prihvatljivo religiozno, političko, društveno, emotivno poimanje ljudskog života i akcije*,¹⁹⁶ onda on u Americi postoji. Fergusson ne vidi da upravo Američka drama ima *i širinu i cjelovitost i množinu značenja prihvatljivih i razumljivih cijeloj zajednici*.¹⁹⁷ Naime, suvremeno američko društvo ima osnovni preduvjet tog pojma: jednu objedinjuću silu – Američki san – iz kojega proizlazi i pojam kazališta koji je nužno u suodnosu s vlastitim društvom. To je centar iz kojeg se stvari šire i u odnosu na koji se stvari postavljaju. Taj centar određuje smisao i postojanje književnog sistema.

¹⁹⁵ F. Fergusson (F. Fergusson) *Pojam pozorišta*, str. 294.

¹⁹⁶ Isto, str. 293.

¹⁹⁷ Isto, str. 324.



“Pojam kazališta” u Americi kao osnovnu uključuje realističku tendenciju, onu koja odslikava stvarnost, ali istovremeno u toj stvarnosti pokušava uspostaviti željenu sliku svijeta. Realizam tako nije samo “pod utjecajem zbilje kao uzora” nego i utječe na zbilju jer svojim prikazom zbilje stvara kanon (kao što bi rekao Clurman). Subverzivna i afirmativna drama su dvije strane medalje, dva svjetonazora koja se reflektiraju u dvije umjetničke konvencije.

Prikazivanje realnosti koje stvara kanon realnosti, naročito vrijedi za afirmativne varijante umjetnosti. Naime, afirmativna varijanta uspostavlja kanon, dok ga subverzivna razotkriva kao nesavršen.¹⁹⁸ Iako je subverzivna puno poznatija (isključivo preko kritičkog odjeka), afirmativna drama ima svoju važnost uspostavljanja željene slike svijeta pa je zato i popularnija među “običnom” publikom. Dakle, ne samo zbog pukog “niza gegova”.

Subverzivna drama, na tragu tragedije, treba izazivati katarzu (po kojoj gubitnik otkupljuje moguće grijehе onih u publici), a afirmativna, na tragu komedije, nudi prepoznavanje i uspostavljanje socijalnog sklada. Otuda bi se možda moglo zaključiti da je subverzivna drama cjenjenija (zbog zahvalnosti što nas pročišćava od mogućeg grijehа), a afirmativna popularnija jer nam stvara ugodu i umiruje nas utvrđujući granice svijeta u kojem živimo kao poznate i dobre. U slučaju američke drame, afirmativna drama pokazuje granice Američkog sna.

Naravno da naznake ovog viđenja postoje i u američkih kritičara. T. S. Porter točno je rekao za Wildera, proglasivši *Naš grad* ritualnim djelom: *Wilder međutim pretpostavlja da ukupnost stavova koju dijele autor i gledatelj čini*

¹⁹⁸ Subverzivna drama pokazuje nefunkcioniranje postojećeg sistema, ali ga ne dokida, ne uspostavlja neki novi kanon. Novi kanon uspostavljaju pravci metaforičke tendencije – teatar apsurdа i “nad-realna” drama pa zato i nisu omiljeni u Americi.

most komunikacije i da spoznavanje zajedničkog uma stvara zajednički duh, ritual, festival. Životni stavovi publike prema osnovnom ljudskom iskustvu – životu, smrti, nevinošti i zrelosti, uvidu i mudrosti – predstavljeni su tako da ih publika prepozna kao vlastiti ideal.¹⁹⁹ Porter Wildera proglašava ritualom, i to “dionizijske provenijencije” (N. Frye bi rekao: “apologijska slika mita”²⁰⁰). Iako Porter tu ideju nije primijenio na sve afirmativne drame, ovim “zajedničkim dijeljenjem ideala” vrlo točno je označena svrha čitave afirmativne drame. Svaki ritual osnažuje zajednicu, što mu je i cilj. Afirmativna drama tako spominje mit da osveži znanje jer se na spomen mita prikuplja snaga zajednice. Dakle, nije samo Wilder kao rodonačelnik, nego i cijela afirmativna drama neka vrsta društvenog rituala zajedničkog prikupljanja snage.

Da je ritualni oblik smisao kazališta bio je svjestan i sam Wilder. Za Wildera je kazalište umjetnost koja se obraća duhu grupe, što dokazuju dvije stvari: prvo, privid ili fikcija na sceni razbili bi se u komadiće i apsurd bez podrške koju im daje “gomila”. Drugo, uzbuđenje izazvano prikazivanjem odlomaka života je takvo da dijeli svojstva rituala i festivala i traži gomilu.²⁰¹ Očito i gomila traži njih.

Dokaz te ritualne uloge kazališta jest i odnos publike prema priči. Iako Amerikanci od drame stalno traže nove priče, ne žele promjenu tendencije. Žele nove priče unutar jedne velike priče, kao nove varijante koje potvrđuju

¹⁹⁹ Wilder however assumes that the complex of attitudes shared by author and auditor provide a bridge of communication, that the recognition of the group-mind produces a community spirit, a ritual, a festival. The vital audience attitudes toward basic human experiences – life and death, innocence and maturity, insight and wisdom – are presented so that the audience recognizes its own ideal. – T. S. Porter *Myth and Modern American Drama* str. 207.

²⁰⁰ N. Frye *Anatomija kritike* str. 56.

²⁰¹ Th. Wilder “Neke misli o pisanju drama” (*Some Thoughts on Playwriting*, 1941) u M. Miočinović *Radanje moderne književnosti. Drama*, str. 350–351.



onu jednu, veliku i temeljnu priču – mit Američki san. Zato što za većinu ljudi vrijedi, kako kaže Bentley: *prepoznavanje je bolje od spoznavanja: dobra priča je ona koju smo već čuli; dobar pripovjedač teži pre-pričavanju, a dobar dramatičar ponovnom uprizorenju.*²⁰² Bentley će tu misao ponoviti na drugom mjestu: *Na početku svakog mita je poznati element koji nas čuva od vakuuma potpune novosti. Umjetnost je stvar zadovoljavanja nekih očekivanja, a mit zadovoljava ta očekivanja s minimumom napora. Umjetnost je također, kao što sam rekao u prethodnom poglavlju, stvar ne spoznavanja nego prepoznavanja: ne govori ti ništa što već ne znaš (za razliku od telefonskog imenika), govori ti ono što znaš, i pomaže to uvidjeti.*²⁰³ Ali će i Bentley, poput Esslina, sve to izrečeno pokušati naći isključivo u subverzivnoj drami, dok će u afirmativnoj drami tu funkciju pričanja prepoznatljive priče proglasiti manom.

Drugi kritičari će tek skromno naznačiti tu potrebu. Govoreći o “lakim komedijama” od drugog svjetskog rata do šezdesetih, Meserve će reći: *Sva su ta djela umirivala umorne poslovne ljude i gospođe na matineeima.*²⁰⁴

Iako se ovom karakterizacijom publike uglavnom koristi podcjenjivački (kao što je pokazano u poglavlju o recepciji) ovo “umirivala”, u smislu “obnavljanja sigurnosti”, najtočniji je i najvažniji dio rečenice, i zato ga izriče Meserve, kao jedan od *scholara* koji pokušavaju promije-

²⁰² *recognition is preferable to cognition: a good story is one we have heard before; that is a good storyteller aims at the effect of re-telling, a good dramatist at re-enactment* – E. Bentley *The Life of the Drama*, str. 17.

²⁰³ *The point of any myth is to provide a known element as a starting point and preserve us from the vacuum of absolute novelty. Art is a matter of satisfying certain expectations, and myth sets up expectations with a minimum of fuss. Art is also, as I was saying in the previous chapter, a matter, not of cognition, but of re-cognition: it does not tell you anything you didn't know (the telephone directory can do that), it tells you something you know and make you realize.* – E. Bentley *The Life of the Drama*, str. 53–54.

²⁰⁴ *All of these plays reassured the tired businessman and the matinee ladies.* – W. J. Meserve *An Outline History of American Drama*, str. 353.

niti kritičku sliku. Te komedije, kao primjeri afirmativne drame koje "obnavljaju sigurnost" (*reassure*), potvrđuju smisao života kao i to da je taj svijet oko nas još uvijek ustrojen prema mjerilima koja znamo.

Svoju vjeru u dijeljenje zajedničkog svjetonazora danas i ovdje kritičari se neće usuditi priznati ni samima sebi. Čak će i kritičari s najboljim namjerama prema afirmativnoj drami, kao što smo vidjeli u odlomku "Pohvala ili 'podizanje'", to dijeljenje zajedničkog osjećaja obavezno stavljati u nostalgичnu i idiličnu prošlost.

Zato će John Gassner, govoreći pohvalno o Wilderovoj drami *Naš grad*, reći, uz neku vrst isprike: *Ako je njegova aroma potpuno i svesrdno američka, ako njegovo nostalgичno sjećanje na izgubljenu smirenost (tek djelomično realne, kao što g. Wilder zna) ima suvremene implikacije, njegov osnovni interes je najuniverzalniji od univerzalija "Život".*²⁰⁵ Potreba publike za afirmativnom dramom i njezina ustrajnost u željama dokazuje da je taj osjećaj itekako živ i danas.

Kao i obično, odgovor na jedno pitanje otvara drugo. Ako sada pretpostavimo da znamo zašto publika voli afirmativne drame unatoč kritičarima, novo pitanje je:

Zašto se razlog popularnosti afirmativne drame javno ne prizna?

U ovom se trenutku u ovaj rad mora uplesti i politika. Američki san je san bijele, angloameričke i protestantske Amerike – WASP.²⁰⁶ Amerika, kao velika multikulturalna zajednica, u zadnjih dvadeset godina ne želi javno priznati da taj san i dalje vlada. PC (*politički korekt-*

²⁰⁵ *If its flavor is wholly and great-heartedly American, if its nostalgic recollection of vanished tranquility (only a partial reality, as Mr. Wilder knows) has contemporary implications, its prime interest is the most universal of universals "Life".* – J. Gassner *Twenty Best Plays...*, str. xviii.

²⁰⁶ WASP je kratica koja znači *White Anglo-Saxon Protestant* (bijeli anglo-saksonski protestant) i označava vladajuću klasu u SAD.



ni) teoretičari i kritičari pokušavaju nas raznim teorijama uvjeriti da je taj mit razoren ili potpuno izmijenjen. Zato kazališni PC kritičari toliko podržavaju subverzivnu dramu, onu koja govori o raspadu, odnosno ne-funkcioniranju tog mita. Međutim, upravo popularnost afirmativne drame dokazuje da to nije istina. Taj mit postoji i dalje, vrlo živ. On je i dalje temeljno WASP (iako ponešto izmijenjen i puno, puno suptilniji nego prije stotinu godina). Naime, svaki doseljenik će svojim osjećajem da je Amerikanac (bez obzira na porijeklo) prihvatiti i osnovne postavke tog mita. Ako ih prihvati, on je prihvaćen u zajednicu. Utoliko je mit otvoren prema svakome, bez obzira na boju kože ili očiju. Međutim, američko društvo nikada neće prihvatiti dominaciju drugog mita.²⁰⁷

Istinitost ove teze o PC utjecaju u kazalištu dokazuju obnove. S vremenom je postalo *politički nekorektno*, politički nepodobno, pokazati na sceni neke stereotipe afirmativne drame proizašle iz temeljnih vrijednosti Američkog sna (npr. muškarcu podložna i neambiciozna žena ili neobrazovani i dobrodušni sluga Crnac). Svako novo djelo s takvim sadržajima doživjelo bi tako jake napade dežurnih PC kritičara u novinama da ih se pisci ne usude pisati, a kazališta postavljati. No, kazališta su se snašla. Radi zadovoljavanja potrebe za afirmativnim dramama, komedijama i mjuziklima, od sedamdesetih na Broadwayu vladaju obnove. Kritičari to objašnjavaju financijskim razlozima (jer se, navodno, producenti ne usude riskirati s novim djelom) ili starenjem brodvejske publike koja voli obnove iz nostalgije za vlastitom mladosti. Istina je da se producenti teško odlučuju na rizike, istina je i da publi-

²⁰⁷ Zato se prilagodljivi Azijati savršeno uklapaju, Crncima se dopušta vrijeme prilagodbe jer je očito da mit Afrike kojim su Crnci željeli zamijeniti Američki san ne funkcionira, a Indijance, koji su jedini imali svoj autohtoni i potpuno drugačiji mit kojega se nisu htjeli odreći, WASP-ovci su – istrijebili. No, to je već sasvim druga tema.

ka stari, ali se svaki novi Neil Simon igra na Broadwayu bez problema. Očito se može postaviti i novi tekst ako odgovara zahtjevima publike – obrani njihova svjetonazora.

Idejne postavke ili zašto je afirmativna drama takva

Moja teorijska hipoteza o afirmativnoj drami bila je da postoji drugi pravac realističke drame – afirmativni – koji je zrcalno suprotan subverzivnoj drami, jer afirmira osnovne postavke Američkog sna i prikazuje uspješne primjere američkog društva u pričama sa sretnim razrješenjima ljubavnih, poslovnih i inih životnih situacija.

Ta je hipoteza nastala u tijeku proučavanja subverzivne drame i osobno sam u afirmativnim dramama očekivala same *Supermane*, savršene ljude – istovremeno pametne, lijepe, bogate, sretne, uspješne... Moram priznati da me je na to očekivanje navelo nekoliko stvari – proučavanje subverzivne drame pokazivalo je neuspješne ljude, dakle ne-funkcioniranje “mita o uspjehu”, pa sam vjerovala da će afirmativna drama potvrditi mogućnost uspjeha. Takvi su, uostalom, američki *happy end* filmovi u kojima je često osnovna vodilja bila želja za uspjehom, uz brojne primjere uspješnih ljudi koji postižu nemoguće i pobjeđuju kako ljude, tako i prirodu oko sebe. Da ne govorimo o filmovima tipa “junak protiv svih” gdje jedan junak, ratnik, nadljudskom snagom i sposobnostima redovito pobjeđuje cijele protivničke vojske. Uostalom, doista postoji i lik *Supermana* kao rodonačelnika čitave plejade dobrih super-heroja nadnaravnih sposobnosti koji su vladali stripovima, a zatim prešli i na film. Zaveo me je i naziv koji su kritičari rabili za drame suprotne subverziv-



noj, kao Porter koji je te drame zvao “literatura o uspjehu” (*success literature*).²⁰⁸

Nakon čitanja izabranog uzorka američke drame, otkrila sam da je točna moja hipoteza, ali ne i očekivanje. Točno je da postoji afirmativna drama kao pravac zrcalno suprotan subverzivnoj, ali u dramama nema refleksije tako nam znanog američkog “mita o uspjehu”, nema *Supermana*. Afirmativna drama uopće ne govori o poslovnim uspjesima i zarađivanju novca, o velikim pobjedama, čudesnim otkrićima i dostignućima! Naprotiv!

Čak je i F. D. Roosevelt, osoba koja bi se svojim životom i postignućima mogla uklopiti u okvire *Supermana*, prikazan u drami jedino u trenutku kad je obolio od dječje paralize, u drami *Izlazak sunca na Campobellu*! U drami *Lincoln u Illinoisu* Lincoln je prikazan kao mladić s dilemom prihvatiti poziv političara ili ne! Očito je da se u drami ni doista veliki, stvarni ljudi američke povijesti ne prikazuju u herojskim situacijama ili situacijama njihova trijumfa – nego u ljudskim situacijama problema i dilema. Ali su te drame ipak bile afirmativne! F. D. R. nije prikazan kao gubitnik, bolest ga nije slomila. On se borio da prihvati svoju strašnu sudbinu nepokretne osobe i uspio! A Lincoln je prihvatio svoj poziv vođe i političara unatoč tome što je bio svjestan da to ne znači slavu nego puno rada, muke i odricanja. Iako nije bilo nikakvih velikih čuda (ozdravljenja, znakova...) prikazani svijet bio je drugačiji od onog u subverzivnoj drami i čitavo je ozračje bilo pozitivno i prema likovima i prema svijetu, riječju – afirmativno.

Afirmativni junaci jesu postizali uspjeh na kraju, ali taj uspjeh nije bio ono što najčešće podrazumijevamo pod osnovnim značenjem te riječi (položaj u društvu, novac, posao...), već je uspjeh za junake afirmativnih drama

²⁰⁸ T. S. Porter *Myth and Modern American Drama*, str. 17.

bio uspostava nekih drugih vrijednosti. Na širokom uzorku više od dvije stotine drama koje nisu subverzivne – od komedija preko melodrama do drama – osnovna vrijednost potvrđena kao uspjeh kojem svi likovi teže je:

POMIRENJE JUNAKA SA SOBOM I OKOLINOM,
POSTIZANJE SKLADA SA SOBOM I OKOLINOM...

Otkriće da afirmativna drama afirmira ove vrijednosti otvorilo je dva nova pitanja:

Prvo, odakle vrijednosti koje afirmativna drama potvrđuje?

Drugo, zašto drame koje imaju sretan kraj ne govore o materijalnom uspjehu u zemlji u kojoj je novac važno mjerilo stvari, nego o postizanju nekih drugih vrijednosti?

Puritanci ili temeljne vrijednosti američkog sna

Unatoč različitim glasovima od kojih neki niječu današnje postojanje i utjecaj Američkog sna kao temeljnog mita američkog društva, on ipak i danas djeluje upravo kao Duvignaudov *objedinjujući faktor nekog društva*.²⁰⁹ Langley će reći: *Gotovo tri stotine godina američkim je životom dominirala europska kultura koju je uvezlo i širilo bijelo anglosaksonsko protestantsko društvo pokušavši je nametnuti svim Amerikancima bez obzira na njihovo porijeklo*.²¹⁰ kako bi nakon toga ustvrdio da su osamdesete postavile zahtjev za multikulturalizmom. No, ako se javno

²⁰⁹ Ž. Divinjo (Jean Duvignaud) *Sociologija pozorišta*, str. 91.

²¹⁰ *For nearly three hundred years American life was dominated by European culture as imported and promulgated by the White Anglo-Saxon Protestant establishment which attempted to impose it on all Americans regardless of their heritage* – S. Langley "Multiculturalism versus technoculturalism: its challenge to American theatre and the functions of arts management" u Engle/Miller *The American Stage*, str. 278.



priznaje da je WASP model Američkog sna bio dominantan do osamdesetih, mora se priznati da djeluje i danas jer takav utjecaj ne prestaje preko noći. Američki san djeluje suptilnije, sve više na podsvjesnoj razini i razini običajnog prava, ali i dalje kao vrlo moćan pokretač osnovnih društvenih silnica.²¹¹

Analizu Američkog sna, odnosno njegovu presiju uspjeha suvremenog čovjeka opisala sam u radu *Subverzivna američka drama*,²¹² no, ta je analiza za ovaj rad nedostatna. Ako afirmativna drama ne afirmira uspjeh nego "stišane" vrijednosti, onda bi i one morale biti zapisane negdje u Američkom snu, možda upravo ispod ideje o uspjehu i *Supermanu* opisane u prošlom radu. Tražeći izvore američkog mita tako sam morala doći do – Puritanaca,* njihovih vjerovanja i nazora na svijet. I odjednom se sve uklopilo i razjasnilo.

Puritanci su bili *engleski protestanti koji su se godina-ma borili da stvore "božju crkvu"* (prema riječima Williama Bradforda) "vratili su se vlastitoj iskonskoj čistoći i ponovo uspostavili prvobitan red, slobodu i ljepotu". Nazvani su *Puritancima upravo po njihovoj brizi za prvobitnu crkvenu čistoću*.²¹³ Da su Puritanci bili najjača i najvažnija skupina doseljenika koja je odredila karakter američkog društva, slažu se i američki teoretičari. Ipak, postoje razlike u odnosu prema vrednovanju njihova doprinosa. Dugo vremena su se puritanski zapisi prezirali kao obične homilije, a

²¹¹ D. Boorstin *The Image*.

²¹² S. Nikčević *Subverzivna američka drama*, str. 24–29.

* U ovoj knjizi pišem Puritanci kao vlastitu imenicu jer se odnosi na vrlo određenu grupu američkih doseljenika, a ne upotrebljavam je kao opću imenicu u značenju vjerskog pokreta unutar anglikanske crkve ili u prenesenom značenju čistunaca ili ljudi izrazite strogosti prema sebi i drugima.

²¹³ *English Protestants who had struggled for some years to make "the churches of God" (in the words of William Bradford) "revert to their ancient purity and recover their primitive order, liberty and beauty". It was their concern for primitive ecclesiastical purity that had won them the name of Puritans (...).* – Brooks/Lewis/Penn *American Literature: The Makers and the Making*, vol I, str. 5.

čitav pokret kao crna strana povijesti kada se samo moli-lo, radilo, tražilo grijehe i spaljivalo vještice (nešto slično kao što je europska misao dugo doživljavala srednji vijek kao doba mraka). No, u posljednje vrijeme se kreće prema objektivnijem proučavanju njihovih osobina i analiziranju utjecaja na suvremenu Ameriku. Sve se više čuju glasovi i o njihovu utjecaju na literaturu.

Kad su tri ugledna profesora na početak svoje povijesti američke književnosti *Stvaraoci i stvaranje* odlučili staviti i puritanske zapise, ipak su osjetili da moraju opravdati uvrštavanje te "sekundarne literature" jer nam ona: *Često može baciti svjetlo na stvaranje prve literature koju je je, zapravo inspirirala ili njegovala (...) Literatura, jasno, ne postoji u vakuumu. Hrani se životom i hrani život. Bez duboke svijesti o tom kompleksnom odnosu između to dvoje, čitač ne može razumjeti, niti u punom smislu uvažiti literaturu, čak ni literaturu koja se po strogim kanonima smatra umjetnošću.*²¹⁴

Doista, puritanski zapisi u formi propovijedi, alegorija, traktata, meditacija, pobožne poezije i apokaliptičkih proročanstva, ali i dnevnika i putopisa, oblikovali su život zajednice. Ali i sadržaj i formu literature koja je kasnije nastajala.

Puritanci su vjerovali da je *svaki zemaljski događaj, ma kako izgledao običan, dio Božjeg sjevremenog i sveobuhvatnog plana*,²¹⁵ a ljudska je zadaća da taj veličanstveni božji plan obzirno opiše i pažljivo interpretira.²¹⁶ Zato je

²¹⁴ *It can often throw light on the creation of primary literature and may, in fact, have inspired or nourished it. (...) Literature, clearly, does not exist in a vacuum. It feeds on life and life feeds on it. Without a deep awareness of the complex relationship between the two, the reader cannot understand, nor, in full sense, appreciate literature – even literature rigorously contemplated as art. – Brooks/Lewis/Penn American Literature: The Makers and the Making, vol I, str. xiii.*

²¹⁵ *Every earthly event, however seemingly casual, was a part of God's timeless and all encompassing plan – Brooks/Lewis/Penn American Literature: The Makers and the Making, vol I, str. 15.*

²¹⁶ *it has to be scrupulously reported and carefully interpreted – Brooks/Lewis/Penn American Literature: The Makers and the Making, vol I, str. 15.*



literatura mogla biti dopuštena jedino ako opisuje i odslikava svijet – “božji naum”. Tu, naravno leže korijeni instiranja na realističkoj tendenciji.

Ako je time i objašnjena dominacija realizma u američkoj drami/umjetnosti, još uvijek nemamo odgovor na postojanje dvije tako oprečne strane realističkog prikaza “božje slike” svijeta u drami. Njih otkrivamo u dvije važne teorije u puritanskom nazoru na svijet. Prva je “teorija saveza” (*covenant of grace, covenant theory*), druga je “Jobovo načelo” (*Job principle*).

“Teorija Saveza” (*covenant of grace*) – biblijska je potvrda božjeg sklapanja saveza, ugovora s čovjekom. U tom ugovoru čovjeku je obećan spas i milost (*grace*) ako bude poštovao obaveze koje je preuzeo. Po tom ugovoru svako događanje na svijetu ima smisao i svrhu na dobrobit čovjeka. Tim ugovorom čovjek, unatoč svojoj beznačajnosti, ima dostojno mjesto u božjem planu kad se Bog udostojao izabrati ga za supotpisnika.²¹⁷

Koliko god predestinacija kao temelj američkog protestantizma izgledala pesimistično, “teorija saveza” pretvorila ju je u optimističnu viziju života i osiguranog spasa. Što je još važnije, kako kaže propovjednik Thomas Shepard, čovjeku se objavljuje “božji naum” i savez koji je s Bogom sklopljen, upravo putem povijesnih događaja: *Zato jer u Božjem Savezu vidimo otvorena lica Božji tajni naum za prošlo vrijeme – Božji naum prema njegovim stvorenjima, što je ništa drugo nego tajno Božje obećanje, a Božje obećanje u Savezu je zapravo samo otkrivanje njegova nauma.*²¹⁸

²¹⁷ Odatle tolika vrijednost ugovora i potpisa na ugovoru u američkom društvu.

²¹⁸ *For in God's Covenant we see with open face God's secret purpose for time past – God's purpose towards his people being, as it were, nothing else but promises concealed, and God's promises concealed, and God's promises in the Covenant being nothing else but his purpose revealed.* – Thomas Shepard “The Covenant of Grace” prema Brooks/Lewis/Penn *American Literature: The Makers and the Making*, vol I, str. 35.

Drugo vjerovanje, "Jobovo načelo" (*Job principle*) nazvano je prema starozavjetnom junaku Jobu i označava "njegovo veličanstveno nerazumijevanje Božjih postupaka" (*the majestic incomprehensibility of God's action*, reći će Thomas Shepard) kao i nepremostivu razdaljinu između Boga i čovjeka: *to je nepremostiva daljina između Božjeg plana i slabe čovjekove sposobnosti da ga razumije što je evidentno i oni poput Bildada i drugih Jobovih savjetnika, koji traže racionalni uzrok i posljedicu u krizama ljudskog života krivi su za najgoru blasfemiju. Njihov je grijeh pokušaj da božjoj volji nametnu razloge smrtnika.*²¹⁹

Ova pesimistična vizija čovjekove pozicije, iako potpuno suprotna onoj prvoj, ipak je uklopljena u religiozni sustav. Jer Job ne ruši sustav božjeg uređenja, samo ga ne razumije. Kako to kaže John Winthrop: *Sva su ljudska bića tako (božanskom providnošću) svrstana u dvije vrste, bogate i siromašne.*²²⁰

Prema tome, legitimno je pokazivanje božjeg djela i u onima koji su shvatili i potpisali sporazum i u ovim "siromašnima" koji ne razumiju. Dapače, taj nam aspekt božjeg djelovanja može itekako pomoći: *Da bi se shvatila puna snaga teorije Saveza, mora je se usporediti sa njenom suprotnosti, koja je istovremeno privlačila neke Puritance. To bi se moglo nazvati Jobovim načelom.*²²¹ Tako su dvije oprečne teorije mogle supostojati, a one su se odrazile u dva postojeća lica realističke drame.

²¹⁹ *it is the unbridgeable distance between God's plan and man's puny capacity to understand it which becomes evident and those like Bildad and other counselors of Job, who argue for rational cause and effect in the crises of human life are guilty of the worst of blasphemies. Their sin is to attempt to subjugate the will of God to mortal reason.* – Brooks/Lewis/Penn American Literature: *The Makers and the Making*, vol I, str. 35.

²²⁰ *All man being thus (by divine providence) rancked into two sortes, riche and poore.* J. Winthrop "A Modell of Christian Charity" u Hollinger/Capper *The American Intellectual Tradition*, str. 7.

²²¹ *To get the full force of the covenant theory, it should be contrasted with its opposite, which appealed simultaneously to certain Puritans. This might be called Job principle (...)* – Brooks/Lewis/Penn American Literature: *The Makers and the Making*, vol I, str. 35.



Afirmativna drama zastupa "teoriju saveza" – vjeruje u smisao života, svrhu svih događanja na svijetu i obećani spas, a subverzivna odslikava "Jobov princip". Gubitnik se osjeća kao Job koji ne razumije što se događa, zašto mu se događaju samo ružne stvari i zašto je taj, inače pravedni i dobri Bog, prema njemu tako okrutan.

Temeljne vrijednosti

Budući da je priznavanje Boga prva obaveza u Savezu, najveći mogući grijeh u Puritanaca bio je odvajanje od Boga. Priznavanje Boga pak znači i prihvaćanje Božjih planova vezanih uz čovjeka. Dakle, prihvaćanje saveza s Bogom zahtijeva i prihvaćanje života koji nam je Bog dao. Iz tog uvjerenja temeljna vrijednost je postala čovjekova sposobnost prihvaćanja zadane pozicije koju je Bog čovjeku namijenio i postizanja harmonije s tom pozicijom, bez obzira na to kakva ona jest. Svaka pozicija koju čovjek dobije dio je božjeg plana i nije sama po sebi ni dobra ni loša bez obzira na to rodi li se netko kao siromašna crna djevojčica ili bogati bijeli dječak. Pozicija koju je čovjeku namijenio Bog, dar je koji se ne smije odbaciti.

Prva temeljna vrijednost postaje tako:

PRIHVAĆANJE SEBE.

Drugi grijeh, odmah uz odvajanje od Boga, jest odvajanje čovjeka od čovjeka: *najgora posljedica ljudskog grijeha, ustvari najgora vrsta ljudskog grijeha, je odvajanje čovjeka od čovjeka, gubitak zajednice i zajedništva između ljudskih bića.*²²² Iz toga proizlazi da je druga temeljna vrijednost prihvaćanje drugih – uspostavljanje harmonije s drugim sinovima božjim.

²²² (...) *that the worst consequence of human sin, indeed the worst kind of human sin, is the separation of man from man, the loss of union and communion between human beings.* – Brooks/Lewis/Penn *American Literature: The Makers and the Making*, vol 1, str. 108.

Druga temeljna vrijednost tako je:
PRIHVAĆANJE DRUGOG.

Ovo prihvaćanje drugog je vezano uz deizam, odnosno deizam je kasnije uspostavio neku vrst norme, obaveze, prihvaćanja drugog: *velike vrline deizma (Franklin, Jefferson, Washington) bile su razložnost, tolerancija i suosjećanije*²²³ jer *Kad bi samo ljudi mogli razumjeti sebe i druge ljude, kad bi samo mogli vidjeti da je red u prirodi lijep i harmoničan, kad bi samo mogli zaključiti da kršenje prirodnih zakona odmah povlači kaznu, tada bi se mogli suzdržati od svojih neskromnih želja i potrebe da naštetite susjedu.*²²⁴

Dar nije samo na radost čovjeku, nego je i obaveza. Nakon što čovjek prihvati "božji naum", svoje mjesto i ulogu drugih u "božjem planu", mora biti djelatatan i u toj zadanoj situaciji dati svoj maksimum. Čovjek mora stalno raditi na vlastitom usavršavanju i poboljšavanju. Taj pokušaj osobnog usavršavanja unutar "božjeg plana" poslije je artikuliran kao "ideja Napretka" (*idea of Progress*), jedna od temeljnih pokretačkih ideja Američkog sna (iz koje je kasnije izašao pritisak uspjeha i zarađivanja): *Ali još trajnije naslijeđe Prosvjetiteljstva je ideja Napretka, vjerovanje da je čovjek ne samo politički, socijalno i moralno usavršiv nego i da je ta tendencija prema usavršavanju neizbježna.*²²⁵ Ideja napretka i usavršavanja pojedinca znači i usavršavanje društva u kojem čovjek živi.

²²³ *the great virtues of Deism (Franklin, Jefferson, Washington) were reasonableness, toleration and sympathy* – Brooks/Lewis/Penn *American Literature: The Makers and the Making*, vol I, str. 113.

²²⁴ *If men could only understand themselves and other men, if they would only see that the order of nature is beautiful and harmonious, if they could but realise that breaking the laws of nature automatically brought penalties, then they would restrain their immoderate desires and any wish to harm the neighbors.* – Brooks/Lewis/Penn *American Literature: The Makers and the Making*, vol I, str. 113.

²²⁵ *But an even more persistent heritage of the Enlightenment is the idea of Progress, the belief that man is not only politically, socially and morally perfectible but also that this tendency toward improvement is inevitable.* – Horton/Edwards *Backgrounds of American Literary Thought*, str. 69.



Zato je treća temeljna vrijednost:
PRIHVAĆANJE DRUŠTVA.

I tako su se odjednom ukazali odgovori. Zato se F. D. Roosevelt nije prikazivao u situaciji velikog državnika koji doslovno odlučuje o sudbini svijeta (za vrijeme II svjetskog rata). Njemu je rođenjem dodijeljena takva pozicija (obitelj, obrazovanje, umne sposobnosti...) da je morao biti veliki državnik, to je za njega bilo normalno. Zato je pokazan u situaciji koja je tražila dodatno usavršavanje sposobnosti i snage – u situaciji bolesti. Roosevelt je, kao pravi afirmativni junak, razvio svoju snagu do kraja. Za razliku od njega, siromašni mladić iz talijanske obitelji Gemini, u istoimenoj drami, neće morati preuzeti odgovornost za sudbinu SAD-a, ili uložiti nadljudske napore da savlada bolest. On će morati prihvatiti svoju poziciju odrastanja u siromašnom dvorištu kao jednako vrijednu bilo kojoj drugoj i u njoj dati maksimum – školovati se, prihvatiti ljubav s lijepom i bogatom djevojkom, boriti se za bolju budućnost...

Tako se razjasnilo zašto u afirmativnoj drami nije bilo *Supermana*. Afirmativna drama zna da se od svakog junaka traži ono što je njegova zadaća i što je u skladu s njegovim sposobnostima. Budući da nismo isti, ni zadaci koji su postavljeni pred nas nisu isti. Zato ne moraju svi biti *Supermani* i spašavati svijet, ali svi moraju prihvatiti svoje pozicije i u njima dati svoj maksimum. Bez obzira kakva je to pozicija, ili što taj maksimum jest.

Dakle, afirmativna drama odslikava i potvrđuje *temeljne* vrijednosti Američkog sna, koji se pak temelji na *puritanskim vrijednosnim zasadima*. Otuda u afirmativnoj drami likovi postižu uspjeh kao pomirenje junaka sa sobom i okolinom (tolerancija prema sebi i drugome) i usavršavanje sebe i okoline (harmonija sa sobom i okolinom). To je uključivalo prihvaćanje svoga (i tuđeg) mjesta na svijetu.

Tabela br. 3 KLASIFIKACIJA AFIRMATIVNE AMERIČKE DRAME (pravci, teme)

Deklaracija nezavisnosti (1776): Smatramo očevidnima ove istine, da su svi ljudi stvoreni jednaki i da im je stvoritelj dao neka neotuđiva Prava među kojima su Život, Sloboda i potraga za Srećom.

PRAVCI		
PRAVO NA ŽIVOT ili PRIHVAĆANJE SEBE	PRAVO NA SREĆU ili PRIHVAĆANJE DRUGOG	PRAVO NA SLOBODU ili PRIHVAĆANJE DRUŠTVA
TEME		
PRIHVAĆANJE ŽIVOTA a) prihvatanje života (doslovno) b) prihvatanje ljubavi c) prihvatanje odgovornosti/promjene	PRIHVAĆANJE ČLANOVA OBITELJI a) prihvatanje različitog (premalo ljubavi) b) puštanje iz zlatnog kaveza (previše ljubavi) c) očuvanje obitelji	<i>USA IS THE BEST</i>
PRIHVAĆANJE SMRTI a) prihvatanje vlastite smrti b) prihvatanje tuđe smrti	PRIHVAĆANJE PARTNERA a) <i>boy-meets-girl</i> ili odabir pravog partnera b) bračne drame ili mjesto kraj drugoga c) ljubavničke drame ili potvrda braka	POLITIKA
PRIHVAĆANJE NEDOSTATKA a) svijest o nedostatku b) želja za uključivanjem u "normalan" svijet c) borba za pobjedu nad nedostatkom	PRIHVAĆANJE DRUGAČIJIH a) nekonvencionalni b) seksualna orijentacija c) rasa	POBJEDA PRAVDE



tu, zadaće koju je liku "višnji Bog dô" i napor da se taj položaj što bolje iskoristi, a zadaća što bolje izvrši.

Afirmativne drame potvrđuju i opisuju te, naoko skromnije, vrijednosti. Samo naoko skromnije, jer to su temeljne ljudske vrijednosti. U što su se te temeljne vrijednosti Američkog sna izrodile (u imperativ uspjeha i novca) pokazat će različiti američki autori,²²⁶ a način će objasniti R. Barthes svojom tezom kako mitovi iz podsvjesnih dubinskih matrica arhetipova, pretapanjem sadržaja i forme postaju mitovi na razini forme koji služe upravljanju ljudima.²²⁷

Pravci i osnovne teme

Čak i nakon što je bilo očito koje vrijednosti zagovara afirmativna drama, korpus drama koje sam smatrala afirmativnima bio je tako raznolik (žanrovi, teme...) da mi se u jednom trenu učinilo da nikakav obrazac ne postoji! U svakom slučaju, nisam ga mogla otkriti u razvrstavanju po žanrovima (komedije, drame...), a nije mi pomagala ni vremenska podjela jer su neke vrste ostajale iste (bračne komedije). Budući da su se neke teme uporno ponavljale, jednostavno sam ih popisala i tako dobila ograničen broj osnovnih tematskih preokupacija (obitelj, partner, ljubav, žena...) koje su mi napokon otkrile strukturu vrste!

Izabrane drame su pokazale da postoje tri velike tematske grupe PRIHVAĆANJE SEBE, PRIHVAĆANJE DRUGOG I PRIHVAĆANJE SISTEMA (društva), a taj

²²⁶ Kenneth S. Lynn *The Dream of Success: A Study of the Modern American Imagination* Little, Brown & Co, Boston, 1955; Henry Nash Smith *Virgin Land: The American West as Symbol & Myth* Harvard UP, 1950; Sacvan Bercovitch *The Puritan Origins of the American Self* Yale UP, New Heaven, 1975, Thomas S. Porter *Myth and Modern American Drama*.

²²⁷ R. Barthes *Mit danas*, str. 229–279, D. J. Boorstin *The Image*.

se trodjelni princip poklapao s temeljnim vrijednostima puritanskih zasada Američkog sna. Da su to doista temeljne vrijednosti potvrdio je najznačajniji dokument američkog društva *Deklaracija nezavisnosti* (Declaration Of Independence) iz 1776. godine koji započinje:

*Smatramo očevdnima ove istine, da su svi ljudi stvoreni jednaki i da im je stvoritelj dao neka neotuđiva Prava među kojima su Život, Sloboda i potraga za Srećom.*²²⁸

Deklaracija osnovnim i neotuđivim pravima, dakle, proglašava: život, sreću i slobodu. Zanimljivo je da se svaka od ovih temeljnih vrijednosti (prihvaćanje sebe, drugog i društva) temelji na po jednom od osnovnih i neotuđivih prava: PRIHVAĆANJE SEBE na *pravu na život*, PRIHVAĆANJE DRUGOGA na *pravu na sreću* i PRIHVAĆANJE DRUŠTVA na *pravu na izbor* pa su tako nastala tri pravca afirmativne drame koji se detaljno opisuju u drugom dijelu ovog rada:

PRAVO NA ŽIVOT ILI PRIHVAĆANJE SEBE
PRAVO NA SREĆU ILI PRIHVAĆANJE DRUGOGA
PRAVO NA SLOBODU ILI PRIHVAĆANJE
DRUŠTVA

Iz njihova opisa proizlaze i sadržajne osobine afirmativne drame, karakteristike okoline i junaka koje su pregledno iznesene u tabeli br. 4.

²²⁸ *We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and pursuit of Happiness.* – The Declaration of Independence/The Constitution of the United States of America, USIS.

Tabela br. 4 OSNOVNE OSOBINE JUNAKA I SVIJETA
AFIRMATIVNE AMERIČKE DRAME

osobine junaka	osobine svijeta
prihvatanje pozicije (Božjeg plana) u odnosu na sebe, druge, društvo	pomagači ne koriste slabosti junaka pomažu savjetom, uslugom, novcem ne donose odluke umjesto junaka ne traže naplatu, ali su nagrađeni
individualna odgovornost (nema krivice očeva) nema opravdanja ni izgovora za poraz	partneri/obitelj mogućnost ljubavi i zajedničkog života mogućnost komunikacije i razumijevanja mogućnosti kompromisa mogućnost prilagođivanja
individualna mogućnost/pravo na drugu šansu (svatko ima pravo na pokušaj)	obitelj je dom/mjesto snage veza je ljubav i obaveza
nema potrebe za odlaskom nema odlazaka/bjegova – sve se rješava u sebi i u odnosu s drugima	društvo mogućnost pravednog društva mogućnost poštene vlasti mogućnost pravde mogućnost izbora
mogućnost upoznavanja drugog i mogućnosti komunikacije	viša sila božji plan koji sve obuhvaća i svemu daje smisao svatko je dobio mjesto koje mu po nekom planu više sile pripada i koje mora prihvatiti ali svatko ima svoju svrhu svaki život/žrtva/događaj ima smisao pomoć sudbina koja stvori pogodnu situaciju
mogućnost promjene i učenja	iskušenja su dobra – izazov, olakšavaju pravi izbor, a ne uništavaju (grubosti, nezgodni ljudi, ružni događaji)
mogućnost ispunjenje obećanja/odluke	svi su ljudi jednako vrijedni, svatko ima svoju funkciju na svijetu
mogućnost pravilnog izbora	svako je mjesto sveto
mogućnost dobivanja oprosta (kroz shvaćanje i javno "poniženje", odnosno otvaranje koje poniznošću pobjeđuje oholost)	
poštivanje konvencija (osim u ime viših vrijednosti – istina u odnosu na vojsku, ljubav u odnosu na brak)	
prihvaća se pomoć drugih	
borba protiv zla/poroka – pobjeda dobra	
pobjeda nad vlastitim manama	
emocije – pozitivne se ne zloupotrebljavaju (ljubav, prijateljstvo)	
negativne prevladane	
akcija donosi rezultat	

Zašto je afirmativna drama asketska u odnosu na TV i film?

Ostalo je bez odgovora još poneko pitanje:

Zašto je afirmativna drama tako asketska u odnosu na prikazivanje uspjeha na televiziji ili filmu, gdje se prikazuju i tajkuni i Supermani? Zašto je drama tako jako koncentrirana na unutrašnje, a ne na vanjske vrijednosti?

Možda je odgovor u činjenici da su se, kako kaže Gould, Puritanci okomili na kazalište i zabranili njegovu pojavu kao loš utjecaj; čak ni crkveni moraliteti nisu se smjeli izvoditi jer bi mogli sadržavati herezu protiv strogih, suhih religioznih pravila Puritanaca koje su si sami postavili²²⁹ do te mjere da je čak u zakon ušla zabrana prikazivanja božanskog u drami.²³⁰

Zato ne čudi da je teatru trebalo dugo vremena da se rodi u Americi, dugo vremena da sazrije. Romanopisci su rano pričali svoje priče, pjesnici pjevali svoje pjesme, ali su oni koji su mogli napisati velike drame šutjeli, jer je drama uključivala ljude, publiku – a kad je publika u pitanju, vlada je mogla podići svoju željeznu ruku.²³¹

U ovome bi se mogao vidjeti razlog te skromnosti drame i poštivanja puritanskih normi čak i kad su one postale manje stroge u svakodnevnom životu jer je drama pamtila stroge početke, za razliku od novijih medija koji su nastajali kad su stege bile omekšale, utjecaj suptilniji,

²²⁹ *frowned upon the theater and forbade its appearance as an evil influence; the morality plays of the church itself were not permitted performances because they might contain heresies against the strict, barren religious code the Puritans set for themselves* – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. i.

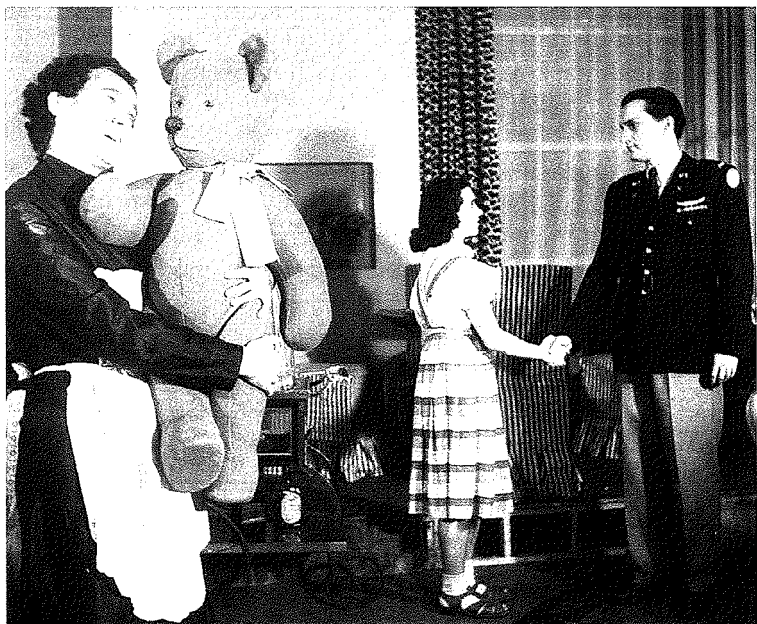
²³⁰ *deity in any drama* – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. i.

²³¹ *The theatre took a long time to be born in America, a long time to come of age. The novelists early told their tales, and poets sang their songs, but those who might have written great drama were mute, because the drama involved the people, the public – and where the public was concerned, the government could raise its iron hand.* – J. Gould *Modern American Playwrights*, str. i.



a i vrijednosti se pomalo prilagođavale. Od početka vodeći rat sa cenzurom američka kultura je u stanju *konstantno podvojene ličnosti – sloboda izraza protiv moralnog zakonodavstva*²³² reći će Wainscott koji je, opisujući početke američke drame, upravo opisivao i različite pritiske društva (vrlo često u formi zakonskih normi, komisija, zakona) na nju. Da je drama i dalje pod “budnim okom” dokazuju primjeri ukidanja subvencija polovinom devedesetih kazalištima koja su postavljala homoseksualne drame.

²³² *America's ongoing cultural split personality – freedom of expression versus moral legislation* – R. Wainscott *The Emergence of the Modern American Theatre*, str. 75.



Norman Krasna: *Draga Ruth!*,
red. Slavko Midžor, ZGK Komedijska, Zagreb, 1951.
Na slici: Ružica Klaužer, Elvira Lauš i Pero Budak



FORMA AFIRMATIVNE DRAME

Izbor prikazanog – konvencija

T. S. Eliot je – svjestan ograničenja umjetnikove slobode u stvaranju, jer umjetnik uvijek stvara u nekoj konvenciji i izboru – konvenciju nazvao *forma ili ritam nametnut svijetu akcije*.²³³ To bi vrijedilo i za američku dramu unatoč tvrdnjama brojnih kritičara da je samo afirmativna drama konvencionalna, a subverzivna originalna i izvan svake konvencije. Konvencija se, naravno, u tom kontekstu doživljava kao nešto negativno.

Kao što sam rekla u teorijskom uvodu, očito je da život nije mjerilo izbora u američkoj realističkoj, pa tako ni u afirmativnoj drami, nego umjetnička konvencija. Toj konvenciji život jest inspiracija, temelj ili uzor, ali konvencija pravi izbor iz života tako da odabire ono što je u skladu s njezinim nazorom. Zato će u istom društvu subverzivna drama vidjeti isključivo gubitnike, a afirmativna ljude koji mogu sretno razriješiti svoje probleme.

Konvencija nije samo izbor usklađen s vlastitom namjerom prenošenja svjetonazora, nego se mora dijeliti s publikom. Kako kaže Th. Wilder nabrajajući osnovne osobine kazališta: *Kazalište se temelji na prividu, a sama njegova priroda traži umnožavanje privida. Kazalište živi od*

²³³ F. Fergason (Francis Fergusson) *Pojam pozorišta*, str. 194.

konvencija. Konvencija je neistina koju su svi odobrili, dozvoljena laž.²³⁴

Wilder je svjestan nužnosti konvencije i njezinih osnovnih funkcija:

1. da izazove suradničku aktivnost gledateljeve imaginacije

2. da uzdigne radnju od specifičnog do općeg²³⁵

s tim da je ovaj drugi aspekt smatrao važnijim jer omogućava onu ritualnu dimenziju djela.

Realizam kao izvedbena konvencija

Iako je u ovom radu već bilo riječi o realizmu kao tendenciji odslikavanja života i umjetničkoj konvenciji, ovdje bih samo kratko naznačila realizam kao izvedbenu konvenciju, dakle izazivanje osjećaja realnosti prikazivanjem događaja na sceni kazališnim sredstvima.

Na počecima američke drame Wilder je ponudio jednu verziju izvedbene konvencije, a O'Neill drugu. Zanimljivo je da je prevladavajuća forma bila O'Neillova konvencija "kuhinjske drame" (*kitchen sink drama* – drame koja se događa u realističkom prikazu dnevnog boravka i kuhinje). Wilderovu formu kritika nije prepoznala kao realističku nego ju je nazivala ekspresionističkom, brehtijanskom, avangardnom ili anti-realističkom, iako ju je publika doživljavala kao realističku, što ona i jest. Forma Wilderovog realizma uvjetno bi se mogla nazvati "imaginativnim realizmom" (temeljeno na Wilderovom terminu *imaginative literature* za koju se zalagao) ili još bolje: "realizmom sudjelovanja publike".

²³⁴ Th. Wilder "Neke misli o pisanju drama" u M. Miočinović *Radanje moderne književnosti. Drama*, str. 350.

²³⁵ M. Miočinović *Radanje moderne književnosti. Drama*, str. 352.



Naš grad se zbiva na praznoj sceni, ali ne zato što je avangardan, nego upravo zato da nas uvjeri u realnost priče. A taj pristup je, kao i sve drugo u Wilderovu radu, bio – izbor. Kada je komad prvi puta izašao pred publiku, pozornica je bila pretrpana scenografijom, a uspjeh kod publike je izostao. Wilder je imao osjećaj da mu upravo scenografija guši temu. *Naši zahtjevi, naša nada, naš očaj je u glavama – ne u stvarima, ne u "scenografiji". Molière je rekao da je sve što mu treba za kazalište podij i jedna ili dvije strasti. Za vrhunac ovog komada dovoljno je dva metra poda od dasaka i strast da se sazna što nama znači život,*²³⁶ zapisat će Wilder za *Naš grad*. Vjerujući da je ljudska mašta jača od svakog scenografa, Wilder je tvrdio da prikaz pravog namještaja na sceni samo ometa publiku u doživljaju jer je i sam namještaj konvencija (soba na sceni nije prava soba nego konvencija sobe). Svi mi možemo zamisliti o čemu se govori ako dijelimo to iskustvo, tu strast, taj život ili to uvjerenje. Po Wilderu, važnije je pronaći to zajedništvo nego dobre komade namještaja. Teatar je igra, ali igra u kojoj svi moraju znati pravila i zato nam treba zajednička konvencija, a ne natrpana scena.

U *Našem gradu* upravo nepostojanje scenografije pojačava doživljaj realnosti jer publika može sve zamisliti. Radnje koje se izvode na sceni vrlo su realne i uobičajene; glumci sijeku drva kao da imaju i sjekiru i cjepanice, jedu kao da je hrana na stolu, izlaze i ulaze iz kuće kao da postoje vrata. Wilder je znao da znamo da iz kuće izlazimo kroz vrata, prema tome ne trebaju nam vrata na sceni, dovoljan je neki znak izlaska (izlazak glumca) da nas asocira na izlazak. To će se publici i direktno reći

²³⁶ *Our claim, our hope, our despair are in the mind – not in things, not in "scenery". Molière said that for the theatre all he needed was a platform and a passion or two. The climax of this play needs only five square feet of boarding and the passion to know what life means to us.* – Th. Wilder *Three Plays*, str. xi.

kada nas "Redatelj" poziva da se prisjetimo vlastitih osjećaja u sceni u kojoj nam pokazuju kako su dvoje mladih, Emily i George, u jednoj slastičarnici shvatili da su zaljubljeni:

REDATELJ: Ali prije nego nam to pokažu, volio bih da se vi prisjetite kako je to kad si jako mlad.

A naročito onog dana kad ste se po prvi puta zaljubili; kad ste hodali kao mjesečari, kad niste vidjeli ulice kroz koje idete i niste čuli ono što vam se kaže.

Malo ste šašavi. Hoćete li se sjetiti toga, molim vas. (str. 39)

Dakle, od realističnog prikaza prave slastičarnice u kojoj su mladi shvatili da su zaljubljeni važnije je da je u publici prizvan taj osjećaj zaljubljenosti, to prepoznavanje. Ili, kako to Wilder kaže: *Imaginativna literatura nema što reći onima koji ne prepoznaju – koje se ne može podsjetiti na – te uvjete.*²³⁹

Obraćanje publici

Konvencija pripovjedača kao lika čijim nam se posredstvom predstavlja neka radnja²³⁸ tipična je za izvedbenu konvenciju realizma jer je to konvencija "pravog, živog svjedoka" i to kako u subverzivnoj, tako i u afirmativnoj drami. Pripovjedač, "Redatelj", u *Našem gradu* je sveznajući poput Boga (zna prošlost i budućnost gradića i njegovih stanovnika) pa je zato sve što on govori – istina. Tako Wilder ne razbija iluziju kao Pirandello u *Šest lica* traže autora koji dovodeći svoje karaktere na scenu želi

²³⁷ *Imaginative literature has nothing to say to those who do not recognize – who cannot be reminded – of such conditions.* – Th. Wilder *Three Plays*, str. viii.

²³⁸ *Rečnik književnih termina*, str. 603.



pokazati kako je sve što se inače odigrava na sceni laž, nego je potvrđuje i svojom osobom jamči istinu. Za razliku od drugih komada koji su “odigrani”, Wilder je htio pokazati da je *Naš grad* “odživljen”. Slično se događa i dan danas na primjeru drame *Zlatno dijete* D. H. Hwanga iz 1995. gdje pripovjedač svojim iskustvom dokazuje istinitost priče jer najčešće prepriča vlastiti doživljaj – *real story*.

Konvenciju obraćanja publici ne mora ostvariti isključivo lik pripovjedača. Publici se mogu obraćati i drugi likovi koji također potvrđuju istinitost i vjerodostojnost priče te uvlače publiku u događaj kao sudionika priče. Kada u Wilderovom komadu *Za vlas* glumica počne govoriti u svoje ime, ona ne razbija iluziju, nego potvrđuje istinitost izgovorenih riječi. One prestaju biti “lažno”, “kazališno” izgovorene i postaju realne riječi koje izgovara realna osoba na sceni. U izravnom obraćanju osobe na sceni jamče svojom osobnošću istinitost događanja jer prestaju biti lažni kazališni likovi i postaju realne osobe koje nam nešto tvrde (pa makar i to da su rečenice prekomplikirane kao Sabrina u *Za vlas*). No, dok je to Wilder doslovno pokazivao (tako da su glumci govorili u svoje ime, a čak je uzimao i “slučajne” glumce iz publike jer su mu se “pravi” “razboljeli”), kasnije je ta dimenzija glumaca koji govore u svoje ime izostavljena. Ostalo je samo obraćanje lika (*Kutija sjenki* Michael Christopher, *Komad mog srca* Shirley Lauro) ili lika-pripovjedača publici. Vjerojatno je obraćanje glumaca u svoje ime publici ipak isuviše podsjećalo na konvenciju igre pa je “umjerenija” varijanta vjerodostojnosti postala norma.²⁴¹

Konvencija obraćanja publici ili pripovjedača kao potvrde istine postoji i u subverzivnoj drami (*Djeca manjega*

²³⁹ Ponekad konvencija direktnog obraćanja publici nije samo u funkciji dokazivanja realnosti, nego je didaktična – kada u *Kutiji sjenki* na kraju komada likovi direktno priopćavaju publici ono što je najvažnije – pouku i poantu djela.

boga Marka Medoffa, *M. Butterfly* D. H. Hwanga, *Nebo limunove boje* L. Wilsona, ili *Smrt trgovačkog putnika* A. Millera) jer je to usvojeni prosede realističke izvedbene konvencije u američkoj drami.

U realizmu čak ni songovi u mjuziklu nisu brehtovski odmak, nego poticanje emocija. *Flashback* (sjećanje ili vraćanje na prijašnje događaje u priči) koji je u američku dramu prvi puta uveo Elmer Rice u drami *Na sudu* također služi potvrđivanju realnosti priče, a čak je i *daydreaming* (sanjarenje lika, maštanje) u funkciji realističke konvencije. U afirmativnoj drami vrlo se točno znaju granice zbilje (*Zasviraj opet, Sam; Sanjarka, Sedam godina vjernosti*), a sanjarenje pomaže prihvaćanju prave stvarnosti. Kroz to sanjarenje lik "iživi" neke željene, a neprikladne forme života i kasnije se može smiriti u zadanoj i društveno prihvaćenoj normi. U subverzivnoj drami se također znaju granice, ali tu sanjarenje nije pomoćni izlaz, nego bijeg od stvarnosti.

U metaforičkim vrstama je drugačije. Kod Sama Sheparda nije jasno gdje počinje onirizam ili nad-svijet, a gdje prestaje domena realnog i zbog tog miješanja zbilje i mašte liku je samo živjeti. Maštanje i sanjarenje Shepardovim likovima otežava uklapanje u društvo.

Iz istog razloga iz kojeg američka publika voli ove forme realističke izvedbene konvencije, ona ne voli Brechta. On naoko sličnom formom (pripovjedač, songovi...) postiže suprotan učinak jer se *bavi distancom i uklanjajući napetost i uživljavanje publike otvara prostor kritike*.²⁴⁰ Taj odmak ne žele ni afirmativna, ni subverzivna drama jer ga nema realizam kao stilska formacija.

²⁴⁰ M. Pfister *Drama*, str. 112.



Nadrealno

Upravo to nepostojanje odmaka omogućuje uključene onostranog koje je u afirmativnoj drami potvrda ovostranog, a ne negacija ili razaranje realnosti (kao što je to u metaforičkim pravcima američke drame).

U *Što je krivo na ovoj slici?* vraća se mrtva majka, što baš nije činjenica koja se lako uklapa u realističku konvenciju. No, majka se vraća iz mrtvih da potvrdi realnost živima, da potvrdi smisao realnosti koja, eto, uključuje i smrt kao prirodnu i normalnu činjenicu. Povratak muževljeva duha u *Sve do kuće*, odnosno njegova prisutnost koju žena osjeća također nije upućen na razaranje konvencije realizma. To je trenutak koji smrti daje ozračje prirodnosti jer je taj trenutak ženi donio mogućnost opraštanja od voljenog muža i samim tim smirenje, prihvaćanje i života i smrti kao realne i normalne činjenice. A rodonačelnik tog odnosa gdje je onostrano samo potvrda ovostranog je Emily iz *Našeg grada* jer se ona prikazuje nakon smrti (njezin "povratak" u vlastiti život) isključivo zato da potvrdi smisao realnosti živima u publici, o čemu više u poglavlju "Prihvaćanje smrti".²⁴¹

Klišei

Za kritičare je činjenica da su likovi afirmativne drame klišei – najveća optužba i negacija bilo kakvih umjetničkih vrijednosti tog pravca. Oni ne žele vidjeti dvije stvari: prvo, da je upotreba klišeya u afirmativnoj drami namjerna ili barem nužna, jer, drugo, ti klišei imaju svoju funkciju.

²⁴¹ Zanimljivo je da ista konvencija nosi drugo značenje – nadrealno u ekspresionizmu znači upravo suprotno. Povratak mrtvog junaka u *Kraljevu M. Krlježe* ne potvrđuje život, nego ga, naprotiv, negira do kraja. Ne dopušta se nada, mir, smisao postojanja ili neka vrst "bolje životne varijante" niti nakon smrti.

Eric Bentley u poglavlju "U pohvalu tipovima" svoje knjige *Život drame*²⁴² pokušava biti objektivan prema karakterima i tipovima, svjestan negativne recepcije ovih drugih, koja je već pokazana u ovom radu u poglavlju o recepciji afirmativne drame: *Hvalili su ga* (misli se na dramatičara, op. S. N.) *zbog karaktera koje je stvorio i to zato jer su mu karakteri Realna Ljudska Bića. Alternativa su Uvjerljiva Ljudska Bića, a suprotnost je Tip. Tip je Nešto Loše.*²⁴³ Plošan karakter (*Type* ili *flat character*), za razliku od "punog", "punokrvnog" (*round*), predvidiva je ponašanja jer je stvor navika, ali je iz Bentleyeva nepriistranog pogleda proizašlo viđenje da i za "tipove" ima mjesta, na primjer u Dickensa: *Dickensov ogroman uspjeh sa tipovima sugerira da možda u toj plošnosti ima više nego što oštri kritičari priznaju.*²⁴⁴ Iako kritika obično govori da tragedija ima karaktere ili individualnosti, a komedija tipove, Bentley dolazi do zaključka da tip ima svoju svrhu i citira dva oprečna stajališta o cilju umjetnosti: "*Čitava umjetnost*", reče Bergson, "*teži individualnom*". Dr. Johnson je rekao: "*Ništa ne može zadovoljiti mnoge i za dugo osim prikazivanja opće prirode.*"²⁴⁵

Ovim izborom citata u umjetničkoj raspravi Bentley je vrlo točno prikazao dvije osnovne tendencije, ili kako on sam kaže filozofije, odnosa prema umjetnosti, a ako se one primijene na američku realističku dramu vidi se da su obje zastupljene. Tendencija karakteru osnovni je kredo subverzivne, a tendencija općeg tipa kredo je afir-

²⁴² "In Praise of Types" – E. Bentley *The Life Of The Drama*, str. 40–46.

²⁴³ *They praised him for the characters he has created, and they praise them because they are Real Human Beings. An alternative expression is Believable Human Beings, and the opposite of this is a Type. A Type is a Bad Thing.* – E. Bentley *The Life Of The Drama*, str. 40–41.

²⁴⁴ *Dickens' immense success with types suggests that there may be more in flatness that the severer critics admit.* E. Bentley *The Life Of The Drama*, str. 42.

²⁴⁵ "All art", says Bergson, "aims at what was individual." Dr. Johnson had said: "Nothing can please many and please long but just representations of general nature." E. Bentley *The Life Of The Drama*, str. 43.

mativne drame. Subverzivna se drama bavi individualcima, govori o izgubljenosti likova pa je zato moguće da postoje djela koja imaju likove, a ne i radnju. To je za afirmativnu dramu nemoguće jer su njoj važnije situacija i radnja, ali je zato moguće imati radnju bez karaktera (npr. u vodvilju). Afirmativna drama govori o prihvatanju okoline i života, zato je logično da dominiraju situacije i odnosi, a junaci mogu biti tipovi.

Međutim, ne postoji objektivni razlog da se jedan pristup proglasi vrednijim od drugoga.

Glasnogovornik afirmativne drame Th. Wilder će vrlo jasno i otvoreno izreći svoj kredo kao jasno osvijestjen odabir tipske linije: *Ipak, što je čovjek više svjestan onog individualnog u iskustvu (neizbrojivo! neizbrojivo!) to je pažljiviji prema onome što je zajedničko tim različitim trenucima, ponavljajućim obrascima. Kao umjetnik (ili slušatelj ili promatrač) koju ćeš "istinu" odabrati – istinu rijetkih slučajnosti ili onu koja uključuje i opisuje neizbrojivo? Koja je istina vrijedna izricanja?*²⁴⁶

Zaključnim dijelom svoje analize tipova Bentley je potvrdio značaj tipova: *To da veći likovi koji su tipovi trebaju biti kompleksniji od manjih nije samo po sebi ni iznenađujuće ni otkriće, ali nas upućuje prema većem fenomenu: u rukama majstora oni nastoje postati arhetipovi.*²⁴⁷

Naravno da Bentley nije došao do tog zaključka na primjerima američke drame (to bi ipak bilo suviše revolucionarno), nego je primjere temeljio na Molièreu, Di-

²⁴⁶ Yet the more one is aware of this individuality in experience (innumerable! innumerable!) the more one becomes attentive to what these disparate moments have in common, to repetitive patterns. As an artist (or listener or beholder) which "truth" do you prefer – that of the isolated occasion, or that which includes and resumes the innumerable? Which truth is worth telling? – Th. Wilder *Three Plays*, str. x.

²⁴⁷ That the major characters who are types should be more complex than the minor ones is in itself neither surprising nor revealing, but it is a pointer toward a much larger phenomenon: they tend, in the hands of the master, to become an archetype. – E. Bentley *The Life Of The Drama*, str. 49.

ckensu i *Božanstvenoj komediji*. Međutim, teza o tipovima koji prelaze u arhetipove je legitimna i događa se u afirmativnoj drami jer, temeljena na ideji općeg, afirmativna drama namjerno uzima tipove da bi ih pretvorila u arhetipove. Naravno, ti su arhetipovi spuštteni u modusu jer je doba realizma niskomimetski modus,²⁴⁸ ali to ne znači da su zato manje vrijedni, samo su njihove reprezentacije odjek vremena i razvoja literature.

Potrebe za klišeima nije bio svjestan samo rodonačelnik afirmativne drame Thornton Wilder nego i ostali pisci koji upotrebljavaju svoje klišeje bez prikrivanja, što je najočitije u nazivima likova.²⁴⁹

U *Tripit vjenčani* ne samo da su svi likovi iznimno tipičnih imena nego su im i poslovi tipični – Židov je krojač, Irac građevinar. Židov je škrt i zabrinut za novac, a Irac bučan, svadljiv, sklon piću i tučnjavi. Prijatelji Židova su tipični židovski braćni par s dominantnom ženom i poslušnim mužem što će se ponoviti u većini židovskih komedija (*Lijepa šala, Što je krivo na ovoj slici?...*), a svećenici su samo slike svojih funkcija. Uz to, prilikom izbora sukobljenih strana autor je uzeo upravo pripadnike ona dva naroda koji su u svojim vjerama najisključiviji i najortodoksniji – Židovi i Irci katolici.

Ovu su komediju nakon premijere kritičari napadali kao lošu jer je “sami klišej”, pa se valja prisjetiti one Brusteinove kritike *Desetog čovjeka* kada je napao Chayefskog što su mu Židovi dobrodušni umjesto radišni i škrti.

U *Životu s ocem* otac i majka su tako tipični da se njih i u didaskalijama naziva “Otac” i “Majka”, iako imaju svoja vlastita imena. Slično je i u *Sjećam se mame* (na-

²⁴⁸ N. Frye *Anatomija kritike*, str. 52.

²⁴⁹ Ta je upotreba tipova i klišeja izraženih i u nazivima likova (M. Krleža: *Adam i Eva*) tipična i za europski ekspresionizam, ali se isti formalni prosede u afirmativnoj drami i ekspresionizmu uzima iz sasvim drugačijih razloga. Slično kao i s upotrebom nadrealnog.



ravno, majka je samo *Mama*) za koju će Joseph Mersand reći: *Prikazana obitelj mogla bi biti pronađena u milijunima slavenskih, talijanskih ili drugih obitelji sa kontinenta koje su napustile svoju zemlju da uhvate korijenje u prelijepoj i slobodnoj zemlji. Mnogi koji su vidjeli komad morali su se sjetiti sličnih situacija u svojim obiteljima.*²⁵⁰

Ta potreba za tipovima nije funkcionirala samo u starijim dramama – ne nikako. U djelu *Bračni krevet* iz 1951. likovi su On i Ona. Oboje imaju vlastita imena, ona je Agnes, on je Michael, ali za njih je važnije što su po onom zajedničkom što nas sve veže (žene i muškarce), nego po onom individualnom kao Michael i Agnes. Budući da djelo prikazuje njihov životni put, nisu Muž i Žena ili Otac i Majka nego baš bezlično, temeljno, On i Ona koje uključuje i ove tipske podvarijante.

U *Kaktusovu cvijetu* (1965) lik Ralphove djevojke zove se “Botticellijevo proljeće”, a ime joj govori samo za sebe. U *Bosonogima u parku* (1963) Corieina majka je “Majka” u didaskalijama, u *Leptiri su slobodni* (1969) također. Naziv žanra – *boy-meets-girl* (dečko-sreće-djevojku) – sam po sebi govori da se radnja zbiva između mladića i djevojke koji ponavljaju arhetipski obrazac spajanja. U *Desetom čovjeku* (1959) opsjednutu djevojku didaskalije zovu “Djevojka”, iako ima ime, Evelyn. I u *Sedam godina vjernosti* Richardovo iskušenje zove se samo “Djevojka”. U *Preludiju za poljubac* (1988) jedan od glavnih likova se zove “Starac” jer je klišej starca – star i bolestan.

Klišej nužno računa na naše prepoznavanje, odnosno na zajedničko prepoznavanje teme. Zato će za *Život s ocem* Joseph Mesnard ustvrditi da je upravo klišej, pre-

²⁵⁰ *The family portrayed might very well have been duplicated by millions of Slavic or Italian or other Continental stock who had left their homelands to establish new roots in a beautiful and free country. Many who saw the play must have remembered similar situations in their own families.* – J. Mersand (ed.) *Three Comedies of American Family Life*, str. 4.

poznat u publici kao blizak, uzrok tolike popularnosti djela: *Upravo još uvijek važeći klišej, je ono što ovo djelo čini nezaboravnim (...). Za tisuće gledatelja Otac Day je stvaran i podsjeća na Oca Daya u njihovoj kući ili kući njihovih prijatelja i rođaka.*²⁵¹

Kada u trećem dijelu *Trilogije o Brighton Beachu* Neila Simona, *Na Broadway*, dvojica braće napokon uspiju prodati komični skeč BBC-ju, otac se naljuti na njih jer misli da su "javno izložili mane vlastite obitelji" (senilni djed, pedantna majka, otac koji vara majku...). Međutim, skeč postigne velik uspjeh, jer se cijelo susjedstvo prepoznaje u tim likovima.

Klišej je nužan dio rituala, zadani obrazac koji svojim ponavljanjem potvrđuje mit, a ne nesposobnost pisca da napiše nešto bolje i više. Tu arhetipsku vezu klišeja ili tipa potvrđuje njegova stalnost u afirmativnoj drami.

Konstantan je i odnos kritike prema klišeju. Realistične drame temelje se na klišejima. Brenda Murphy²⁵² u svojoj knjizi *Američki realizam i američka drama* dokazuje da je već u drami 19. stoljeća začet američki realizam, a nije samo uvezen iz Europe kao gotov proizvod. Jedna od najznačajnijih vrsta američke drame prije O'Neilla bili su, uz melodrame, i "komadi lokalnog kolorita" (*local color plays*)²⁵³ – konvencionalan zaplet iz komedije ili melodrame ali *smješten u specifičnu američku situaciju s američkim tipovima kao karakterima*.²⁵⁴ Kritičari su upravo to i hvalili kod pisca – tako je Edward Harrigan pohvaljen zbog kreiranja *etničkih tipova* – *Iraca, Nijemaca, Talijana*

²⁵¹ *It's a cliché, but still valid, that what makes a play memorable (...). To thousands of playgoers Father Day was real. He may have reminded them of Father Days in their own households or in those of their friends and relatives.* – J. Mersand (ed.) *Three Comedies of American Family Life*, str. 102.

²⁵² B. Murphy *American Realism and American Drama, 1880–1940*, poglavlje "The State of the Art: American Theatrical Scene in the 1880s", str. 1–24.

²⁵³ nešto slično našim "frančezarijama" u renesansnom Dubrovniku.

²⁵⁴ *set in a specifically American locale with American types as characters* – B. Murphy *American Realism and American Drama, 1880–1940*, str. 8.



*i Crnaca – koji tako istinito zvuče*²⁵⁵ u kazališnom serijalu *Mulligan Series* o njujorškom podzemlju. Sam je autor rekao da je upotrebljavao *tipove, a nikada pojedince*²⁵⁶ u oslikavanju njujorškog društva, *ali je insistirao da je te tipove pomno proučio u stvarnom životu.*²⁵⁷ Dakle, tipovi u ranim američkim “pred-realističkim” komadima imali su osnovnu žanrovsku potku (komediografsku ili melodramatsku) na koju se dodavao sloj tipičnih likova iz američkog društva. I to je ostalo do danas prisutno u realizmu. No, dok je na početku dramski pisac bio hvaljen za upotrebu likova “kao iz života” (u skladu s puritanskom naredbom opisivanja svijeta kao božjeg djela), s vremenom je to postajalo sve veći i veći grijeh.²⁵⁸

Žanrovi

Budući da afirmativna drama svojim ritualnim opredjeljenjem upotrebljava i treba klišeje nije čudo da se izražava putem žanrova, vrste koje upotrebljavaju klišeje. Žanr je, poput klišeja, konvencija prepoznavanja, samo stepenicu više na genološkom stablu.

Da bi se “prepoznavanje” dogodilo, da bi gledatelj uopće mogao komunicirati s predstavom i da bi ona za njega postala već spomenuto “sredstvo komunikacije” (M. Esslin), on mora prepoznavati dvije razine konvenci-

²⁵⁵ *ethnic types – Irish, German, Italian and Black – that rang true* – B. Murphy *American Realism and American Drama, 1880–1940*, str. 8.

²⁵⁶ *types and never individuals* – B. Murphy *American Realism and American Drama, 1880–1940*, str. 8.

²⁵⁷ *but he insisted that they were types meticulously studied from life*, B. Murphy *American Realism and American Drama, 1880–1940*, str. 8.

²⁵⁸ Postoji i treća istina o klišejima, vezana uz američku realističku dramu, koju bi trebala razraditi, a to je da su i subverzivni junaci ponekad klišeji – gubitnik je predvidiv i plošan i ograničen, tako da se linija opisivanja individualnog i gradnje lika ipak na kraju slijeva u arhetipsku dimenziju, ali onu započetu Jobom. No, dok afirmativna drama otvoreno priznaje svoju vezu s klišejem, subverzivna to teško može priznati. Bentley je tek krenuo tim smjerom.

je: *kulturalnu, ideološku ili konvenciju ponašanja i dramsku ili izvedbenu konvenciju*.²⁵⁹ U slučaju afirmativne drame ono prvo je Američki san, ovo potomje su žanrovi i tipovi. Kada njujorški gledatelj ide u kazalište, on traži određenu izvedbenu konvenciju (žanr) jer mu nosi onu kulturnu konvenciju koju želi vidjeti. Zato je jasno da su gledatelji vrlo određeni u svojim zahtjevima za komedijom (koja je svojim žanrom najbliža onome što žele) kako to pokazuju ne samo liste najdužeg igranja, nego i ankete. Isto vrijedi i za gledateljevo očekivanje vezano uz likove koji moraju biti klišeji i prepoznatljivi te ih kao takve želi i očekuje. I tu je tajna uspjeha predstava koje su dobile negativnu kritičku recepciju. To je i odgovor na pitanje kako novo i nepoznato ime dolazi na scenu. Subverzivne pisce potvrđuju kritičari, afirmativne pisce dovede žanrovi i prihvaća ili ne prihvaća publika.

U jasnom zahtjevu za određenim žanrom ne bi trebalo biti uobičajenog kritičarskog podcjenjivanja jer su formalni i žanrovski obrasci naslijeđeni kao nadindividualne duhovne institucije koje predstavljaju, kako kaže Pfister, *zbroy postojećih estetskih sredstava koja književniku stoje na raspolaganju i koja su čitatelju već razumljiva*.²⁶⁰

Žanrovska raznolikost

Za razliku od subverzivne drame u koju su ulazile uglavnom "obiteljske drame" i "crne komedije", u afirmativnu ulaze gotovo svi žanrovi, dakle drama, komedija, vodvilj, "ljubić", "krimić" pa čak i SF (u kategoriji "*USA is the best*")...

²⁵⁹ *cultural, behavioral or ideological conventions (...) dramatic or performance conventions* – M. Esslin *The Field of Drama*, str. 141.

²⁶⁰ M. Pfister *Drama*, str. 66.



Ta raznolikost zadaje problema kritičarevoj potrebi za definiranjem, imenovanjem i klasificiranjem drame. Kritičari osjećaju prisutnost zajedničkog nazivnika u raznorodnim djelima. Taj je nazivnik doista najizraženiji u komediji, ali se nalazi i u mnogim drugim djelima...

Govoreći o brodvejskoj komediji, Gerald Weales će reći (nakon što joj odrekne bilo kakvu pamet): *Ta oznaka pokriva ne samo farsu ili sentimentalnu komediju nego i satiru (rijedak posjetitelj Broadwaya), romantičnu komediju, visoku (ili salonsku) komediju, komad povijesne nostalgije, kao i bilo koju od desetak kategorija, koje je jednako tako teško definirati kao i opći pojam što ih objedinjuje.*²⁶¹ I upravo zato jer nema jedan "objedinjujući termin" kasnije se muči da djela poput *Zvono, knjiga i svijeća*, *Priča iz Philadelphije* ili *Drugi čovjek* definira.

A W. Goldman će ovako pokušati definirati žanrovski problem: *Većina dugovječnih uspješnica na Broadwayu pripada jednoj od ove dvije kategorije: mjuzikl ili laka komedija. Povremeno se probije ozbiljan komad. Ima i četvrta grupa koja nas svako malo iznenadi, i to je neka vrst križanca, komedija-drama, koju je teško definirati, osim što se može reći da joj je Čehov otac. Gost na vjenčanju je bio takav uspjeh i, nedavno, Dvoje na ljuljački.*²⁶²

Očito su i kritičari osjetili povezanost ovih različitih djela, pa čak i žanrova, ali im nedostaje zajednički nazivnik – pripadnost afirmativnoj drami.

²⁶¹ *The designation covers not only farce and sentimental comedy, but satire (an infrequent visitor on Broadway), romantic comedy, high (or drawing room) comedy, the nostalgic period piece, and any of a half dozen other categories, all as difficult to define as the general term that encompasses them.* – G. Weales *American Drama Since World War II*, str. 97–98, poglavlje "Comedy".

²⁶² *Most long running successes on Broadway fall into one of two groups: the musicals or the light comedy. Occasionally, a serious play will crash through. There is a fourth group that every so often surprises, and this is that more or less bastard form, the comedy-drama which is hard to define except to say that it has Chekhov for a father. Member of the Wedding was such a success, and more recently Two for the Seesaw.* – W. Goldman *The Season*, str. 279.

Struktura forme

Ukratko opisujući strukturu forme, možemo reći da subverzivna drama ima strukturu tragedije – problem, nepremostiva prepreka, tragična krivnja (nemogućnost, nesposobnost rješavanja problema), propast (produženje trajanja ili smrt). Čak je i “subverzivna drama uključenja”²⁶³ sa naoko sretnim krajem tek neka vrst “produžene propasti”. Subverzivna drama je zatvorena forma, jer propast ne omogućuje novi početak niti novu šansu. Čak i kada se ništa ružno ne dogodi na kraju, zna se da novi dan ne donosi izlaz nego nastavak identičnog trajanja, a smrt je definitivan kraj.

Afirmativna drama ima strukturu komedije – problem, zaplet, prepreka, kulminacija (sa negativnim rješenjem koje izgleda bezizlazno) i rasplet s izlazom (može biti nekoliko lažnih izlaza koji se razotkriju kao takvi prije pravog kraja). Prepreka je zabluda (etika), a ne nemoć i nemogućnost kao kod gubitnika. Afirmativna drama je otvorena forma jer kraj uspostavlja stabilan poredak istovremeno uvijek otvarajući novi početak (životni ciklus, regeneracija, pobjeda života, vjenčanje kao potvrda stabilnosti društva i njegova nastavka). U afirmativnoj drami čak ni smrt nije definitivan kraj ili zatvaranje ciklusa. Smrt je tek prijelaz nekamo drugamo, u svakom slučaju početak nečeg drugog, nečega što je, prema afirmativnoj drami, također dobro.

²⁶³ S. Nikčević *Subverzivna američka drama*, str. 54–60 (stara drama uključenja), 132–137 (nova drama uključenja).



Žanrovski odabir ovog rada

I sama sam, poput američkih kritičara, u početku bila zbunjena žanrovskom raznolikosti afirmativne drame. Kako bih omedila opseg ovog rada i logiku izlaganja ideje odlučila sam se ograničiti na opisivanje istih žanrova opisanih i u radu o subverzivnoj drami – obiteljske drame i komedije. To je dobra odluka i zato jer su upravo ti žanrovi temeljni za dva opisana pravca “Pravo na život” i “Pravo na sreću” – dok treći pravac, “Pravo na slobodu”, obuhvaća druge žanrove (krimić, SF i druge) i čeka na analizu u nekom drugom radu.

MARION: Znaš li Feyda, ma kako nekad stvari izgledale teške i loše za mene, nekako na kraju sve izađe dobro po mene. Baš me zanima kako će biti ovaj puta.

S. N. Behrman *Biography*

*** **

F. D. ROOSEVELT: Anna, draga, većina naših blagoslova dolazi prerusena u teške muke.

Dore Schary *Izlazak sunca na Campobellu*

DRUGI DIO:

PRAVCI
AFIRMATIVNE DRAME



Bernard Slade: *U isto vrijeme, na starom mjestu*,
red. Želimir Orešković, Teatar u gostima, Zagreb, 1996.
Na slici: Rene Medvešek i Jasna Bilušić.

Tabela br. 5 AFIRMATIVNA AMERIČKA DRAMA: PRAVCI, TEME, DRAME (brojevi označavaju dekadu nastanka djela)

PRAVO NA ŽIVOT ili PRIHVAĆANJE SEBE	PRAVO NA SREĆU ili PRIHVAĆANJE DRUGOG	PRAVO NA SLOBODU ili PRIHVAĆANJE DRUŠTVA
junak otkriva što hoće, prihvaća sebe kakav je, pomirenje sa sobom, tolerancija prema sebi	junak zna što hoće, ali se bori da ga i drugi prihvate, pomirenje s drugima, tolerancija prema drugima	junak prihvaća svijet oko sebe kao najbolji mogući ili djeluje u tom smjeru, pomirenje sa svima
PRIHVAĆANJE ŽIVOTA	PRIHVAĆANJE ČLANOVA OBITELJI	USA IS THE BEST
a) prihvaćanje života (doslovno) b) prihvaćanje ljubavi c) prihvaćanje odgovornosti/promjene premalu ljubavi za sebe, lik odbija život, prihvaćanje života, odrastanje 50, 80 pobjeda vlastitih nedostataka, straha prihvaćanje vlastite obitelji, korijena 90	a) prihvaćanje različitog (premalu ljubavi prema rodu/svojoj koji su različiti) b) puštanje iz "zlatnog kaveza" (previše ljubavi za članove obitelji koji se puštaju da odu) c) očuvanje obitelji (borba za opstanak i sreću obitelji)	afirmacija ideje da je SAD najbolja afirmiraju se politički aspekti kroz vrijeme, rad 30, demokracija, sloboda 40–50, kasnije kroz komedije 60 (jer je vrijeme prihvaćanja sebe, ne društva), 70 subverzivne pa nema puno ovih tema, a 80 i 90 pravo na različitost i "ispravljanje krivica"
Zvijer na mjesecu, Devet Armenaca, Zlatno dijete 90 Preludij za poljubac, Zločini srca, Vozeći gospođicu Daisy, Dvoje na ljuljački, Nisam ja Rappaport, Javno školovanje, Biloxi Blues, Na Broadway 80 Geminijevi, Drugo poglavlje, Zlatni dečki 70 Zasviraj opet, Sam 60 Gost na vjenčanju, Deseti čovjek, Čaj i simpatija 50 Dom junaka, Vrelo srce, Sanjarka 40 Za vlas, Lincoln u Illinoisu, 30, Ulični prizor 20	Stisnuti zube 90 Lijepa šala, Socijalno osiguranje, Sjećanje na Brighton Beach 80, Obiteljski posao 70, Leptiri su slobodni 60, Džepni sat 50, Sjećam se mame 40 Život s ocem, Alisonina kuća, Čovjek koji je došao na večeru. Priča iz Philadelphije, Kraljevska obitelj 30 Tripud vjenčani 20	J. Guare: Šest stupnjeva razdvojenosti 90 A. R. Gurney: Savršen domjenak, S. Lauro: Komad moga srca 80 W. Allen: Ne pijte vodu 60 J. Patrick: Čajana na Okinavi 50 J. Gow&A. D'Usseau: A sutra svijet, L. Hellman: Straža na Rajni 40 S. Kingsley: Ljudi u bijelom 30 D. Belasco: Ruža s ranča 20

PRIHVAĆANJE SMRTI	PRIHVAĆANJE PARTNERA	POLITIKA
junak prihvaća smrt kao dio života, nastavljanje života nakon smrti a) prihvaćanje vlastite smrti b) prihvaćanje tuđe smrti	<i>boy-meets-girl</i> ili odabir pravog partnera a) bračne drame ili mjesto kraj drugog (definicija statusa muškarca/žene) c) ljubavničke drame ili potvrda braka	američki politički sistem kao najbolji, dobar političar kao afirmacija sistema – mit – pojedinci su krivi za sve (i zaslužni) pa se kroz prikazivanje dobrih pojedinaca ojačava vjera u sistem
Što je krivo na ovoj slici? Čelične magnolije 80 Kutija sjenki 70 Sve do kuće 60 Naš grad 30	Frankie i Johnny na mjeseci, Dvoje na ljuljački 80 Andeo na mom ramenu, U isto vrijeme, na starom mjestu 70 Vrijeme prilagodbe, Nikad nije kasno, Svake srijede, Bosonogi u parku, Neobičan par, Kaktusov cvijet, Napuhanko, Mary, Mary 60 Mjesec je plav, Bračni krevet, Tunel ljubavi, Sedam godina vjernosti, Ženidbeni posrednik, Zvono, knjiga i svijeća 50 Klaudija, Draga Ruth, Muška životinja, Jučer rođena, Sretan rođendan, Kornjačina pjesma 40 Kraj ljeta, Nije vrijeme za komediju, Stara djevojka 30 Drugi čovjek, Prva godina, Znali su što žele 20, Zašto se udati 10	L. Blessing: Kampirajući s Henryjem i Tomom 90 M. St. German: Šetnja po šumi 80 G. Vidal: Kum 60 L. Verneuil: Državni poslovi 50 H. Lindsay&R. Crouse: Stanje zajednice 40 M. Anderson: Obje vaše kuće 30
PRIHVAĆANJE NEDOSTATKA	PRIHVAĆANJE DRUGAČIJIH	POBJEDA PRAVDE
a) svijest o nedostatku b) želja za uključivanjem u "normalan" svijet c) borba za pobjedu nad nedostatkom	prihvaćanje onih koji nisu obitelj ili borba likova za afirmaciju vlastite "drugačijosti" u društvu – dominantna tema mijenja se kroz vrijeme	zadovoljenje pravde kroz otkrivanje i/ili kažnjavanje krivaca i zlih
Leptiri su slobodni (sljepoća) 60 Čudotvorka (gluhonijemost) 50 Izlazak sunca na Campobellu (paraliza) 50	a) nekonvencionalni – Nisam ja Rappaport 80, Zlatni dečki 70, Tisuću klaunova 60, Naš prijatelj Harvey, Zvono, knjiga i svijeća 40, Ne možeš to odnijeti sa sobom 30 Biografija 30 b) seksualna orijentacija – Ljubav! Hrabrost! Suosjećanje! 90, Trilogija slobode, Tako kako je 80, c) rasa – Da mi kažemo svoje 90, Vojnikova priča 80, Prvi dašak ljeta 70, Grožde na suncu, Množina od jednog 50	a) konkretna sudska (krimiči, sudski komadi) Nekoliko dobrih ljudi, Ekstremnosti 80, Dvanaest gnjevnih ljudi 50 Suđenje zbog Andersonvilla 40, Draga gospođa 30, Na sudu 20 b) nebeska – zli su moralno kažnjeni Suđenje pobuni na Caineu 80, High Tor 30 Kregova žena 20, Nebo pod svaku cijenu 20



PRAVO NA ŽIVOT ili PRIHVAĆANJE SEBE

Prvo po redu među neotuđivim pravima (*unalienable Rights*), u *Deklaraciji nezavisnosti* (*Declaration of Independence*) je pravo na život, što je logično, jer sam život je preduvjet za ostvarenje bilo kakvih drugih prava ili djelatnosti. U skladu s protestantskom etikom, koja je u temelju Američkog sna, pravo je uvijek i obaveza. Ako pravo znači da nešto čovjeku nitko drugi ne smije zanijekati, obaveza znači da to ni on sam ne smije zanijekati drugome. I upravo sam zato prvi pravac afirmativne drame nazvala "Pravo na život ili prihvaćanje sebe" jer je riječ o dramama koje govore o pravu i obavezi života. Afirmativni junak, kao što je rečeno u uvodu, mora uvijek prihvatiti zadanu poziciju i iz nje izvući maksimum. Afirmativni junak mora naučiti prihvatiti sebe onakvim kakav je, prihvatiti život s njegovim dobrim i lošim stranama.

"Pravo na život ili prihvaćanje sebe" ima tri vrlo konkretne faze prihvaćanja zadane pozicije. Ponajprije, junak mora doslovno prihvatiti sam život kao dar koji donosi odgovornost. Naime, dar se ne smije ni odbaciti niti krivo upotrijebiti. Drugo, mora prihvatiti i smrt, i to ne kao kraj života, nego početak nečega novog. Treće, junak mora prihvatiti svaki tjelesni oblik koji mu je "Božji naum" dao. Tako je u afirmativnim dramama "prava na život"

riječ o pomirenju junaka sa samim sobom pri čemu junak, kao što je rečeno, mora prihvatiti život, smrt i nedostatak. Iz toga proizlaze tri dominantne tematske cjeline (detaljnije obrađene u poglavljima koja slijede): “prihvaćanje života” (s podjelom na prihvaćanje života, ljubavi i odgovornosti), “prihvaćanje smrti” (vlastite i tuđe) i “prihvaćanje nedostatka”.



Neil Simon: *Zatočenik Druge avenije*, red. Relja Bašić, Teatar u gostima, Zagreb, 1993. Na slici: Ljubica Mikuličić, Pero Kvrgić, Ivo Kadić i Nevenka Stipaničić.



PRIHVAĆANJE ŽIVOTA

Analizirane drame:¹

1929. *Ulični prizor* (Street Scene) Elmer Rice – Pulitzer, 601 izv, BP
1937. *Naš grad* (Our Town) Thornton Wilder – Pulitzer, BP
1945. *Dom junaka* (Home of the Brave) Arthur Laurents – BP
1945. *Vrelo srce* (The Hasty Heart) John Patrick – BP
1950. *Gost na vjenčanju* (The Member of the Wedding) Carson McCullers – Pulitzer, 501 izv, BP
1951. *Čaj i simpatija* (Tea and Sympathy) Robert Anderson – 712 izv, BP
1959. *Deseti čovjek* (The Tenth Man) Paddy Chayefsky – 623 izv, BP
1965. *Neobičan par* (The Odd Couple) Neil Simon – Tony, 964 izv, BP
1969. *Zasviraj opet, Sam* (Play It Again, Sam) Woody Allen – BAP
1972. *Zlatni dečki* (The Sunshine Boys) Neil Simon – 538 izv.
1977. *Drugo poglavlje* (Chapter Two) Neil Simon – 857 izv, BP
1978. *Geminijevi* (Gemini) Albert Innaurato – 1.788 izv.

¹ Vidjeti "Abecedni popis afirmativnih drama".

1981. *Zločini srca* (Crimes of the Heart) Beth Henley – Pulitzer, 535 izv, BP
1982. *Javno školovanje* (Open Admissions) Shirley Lauro – Tony nominacija
1984. *Dvoje na ljuljački* (Two for the Seesaw) William Gibson – 750 izv.
1985. *Nisam ja Rappaport* (I'm Not Rappaport) Herb Gardner – 991 izv, BP
1986. *Vozeći gospodicu Daisy* (Driving Miss Daisy) Alfred Uhry – Pulitzer, 1.195 izv. off Broadway, BP
1986. *Frankie i Johnny na mjesecini* (Frankie & Johnny in the Clair de Lune) Terrence McNally – 535 izv. off Broadway
1988. *Preludij za poljubac* (Prelude to a Kiss) Craig Lucas – Pulitzer i Tony nominacije
1995. *Zvijer na mjesecu* (Beast on the Moon) Richard Kalinoski
1996. *Devet Armenaca* (Nine Armenians) Leslie Ayvazian
1996. *Zlatno dijete* (Golden Child) David Henry Hwang – nominacija za Tonyja

a) Prihvaćanje života (doslovno)

Iscrpnu analizu doslovnog prihvaćanja života u ovom ću radu provesti na dvije drame (*Preludij za poljubac* i *Dom junaka*) koje su paradigmatke po mom mišljenju jer im je osnovna tema doslovno odbijanje života.

Preludij za poljubac

Kad mladenku Ritu na vjenčanju u drami *Preludij za poljubac* poljubi nepoznati starac, dogodi se nešto neobično: *Čuje se potmula tutnjava čiji zvuk raste od početka njihova poljupca. Vjetar puše kroz grane drveća, lišće pada, nitko se ne miče osim Rite kojoj vjenčani buket pada na*



zemlju. Starac i Rita se razdvoje i vjetar i tutnjava utihnu. (Str. 31) Nakon tog poljupca ništa nije isto, jer njihove duše zamijene mjesta. Na početku se čini da se ta zamjena dogodila zbog starčeve želje za produljenjem života i da je riječ o, istina netipičnoj, krađi tijela. Na to nas navodi podatak da je starac neizlječivo bolestan i dobijanje tijela mlade žene doživljava kao drugu šansu koju želi iskoristiti pametnije nego prvu. Starac u tijelu mlade žene živi zdravo, punim plućima – ne puši, pije mineralnu vodu, jede zdravu hranu, čisti zube koncem i želi uživati u mladosti i snazi vlastitog tijela.

Upravo ga zbog toga Ritin muž Peter razotkrije. Naime, Rita je uživala u otrovima – cigaretama, pivu, mraku. Bojala se života i uvijek ga je gledala s one crne strane. Od djetinjstva nije mogla spavati, stalno se brinući zbog strahota koje se događaju na svijetu. Rita nije željela djeću jer se djeci mogu dogoditi grozne stvari:

RITA: Ležala bih u krevetu kasno noću i gledala svjetlo u sobi i odjednom vidjela kako sve nestaje u zasljepljujućem bljesku, u vatri, i ja sam jedina koja je ostala živa... ne mogu te gledati kako ovdje sjediš, a da ne zamislim kako... umireš... u plamenu...

PETER: Nije čudo da ne možeš spavati.

RITA: Svijet je jedno strašno mjesto. Suviše je nepouzdan. (Str. 17)²

Petera je ta nesigurnost, taj strah od života i privuкао Riti, upravo zbog toga ju je zavolio. Želio joj je pružiti sigurnost i zaštitu. Zato je nakon preseljenja duša ubrzo shvatio da je Rita koja ne puši i ne pije, ali pliva i uživa u životu bez grižnje savjesti zbog "jadne, gladne djece Jamajke" gdje su proveli medeni mjesec, zapravo netko drugi.

² Vidjeti "Napomenu o prijevodu i popisima".

Nakon što Peter shvati što se dogodilo i pronade pravu Ritu u tijelu starca (u lokalu gdje je Rita nekada radila kao konobarica) njih dvoje pokušaju prisiliti "Ritu s dušom starca" da vrati tijelo. No "Rita s dušom starca" to odbija do samog kraja, kada – dobrovoljno pristane. Suočavanje Rite i Starca s izmijenjenim dušama otkriva da za tako neobičan događaj seljenja duša nije bila dovoljna samo starčeva želja. Seljenje se moglo dogoditi jedino zato jer je i Ritina želja da pobjegne iz svog tijela u starčevo bila jednako jaka. Zašto je Starac poželio biti mlada djevojka odmah nam je svima jasno, a drama nam objašnjava i zašto je djevojka poželjela biti starac. Dijalog koji slijedi upravo to ilustrira, ali treba obratiti pažnju na to da su Rita i Starac zamijenili duše, tako da je Rita zapravo Starac i obratno:

RITA: Da. Skrenuo sam na prvom uglu, psi su se igrali. I što je to? *Vjenčanje*. Mladi ljudi započinju život. Popio sam malo šampanjca, nitko me nije dirao. Kome je stalo što ja radim? Želio sam do Boga da sam ja taj mladoženja koji započinje. Ili mladenka, zapravo. Vidi taj sjaj u očima.

STARAC: Šališ se. Bila sam izbezumljena od trena kad sam se probudila.

RITA: Ne, pomislio sam, kada bih mogao sjati svjetlom te djevojke, ne bih više nikada popio piće, pustio bih da mi jetra traje još jedno desetljeće, čuvao se sunca, jeo pravilno. Ovaj puta bih zube čistio koncem. (...)

STARAC: Sjećam se. To si bio ti. O, Bože, to su tvoje oči slale odsjaj. I poljubio si me i, pusti me da budem tamo, pusti me da se provučem do kraja ovog teškog dijela. Željela sam biti ti. Samo jednu sekundu u jednom danu, kako bi bilo biti, jednostavno biti. I –



RITA: Da.

STARAC: – ne bojati se.

(...)

STARAC: Kada bih mogla ući unutra.

(...)

STARAC: Moj bi čitav život bio iza mene.

(...)

STARAC: Taj miris.

(...)

STARAC: Muškarac.

(...)

STARAC: Poput oca. Starac... Koji nema što...

Zajedno.

STARAC/RITA: Što izgubiti. (Str. 76)

Iako se na prvi pogled čini da je Rita imala sve – mladost, ljepotu, zgodnog muškarca koji je voli i želi oženiti, drage roditelje – ona je imala i jedan veliki problem: plašila se života. Zato je željela izbjeći život, suočavanje sa životom. Željela je izbjeći odgovornost udaje, odgovornost odrastanja, odgovornost donošenja odluka. Željela je biti starac, željela je biti “kao otac” jer joj se činilo da ta kategorija ljudi uvijek zna rješenje, sve važne odluke su donesene i život je za njima. Onaj teži dio.

Tek kad je izgubila mogućnost života, Rita je shvatila veličinu gubitka. Poput Emily iz drame Th. Wildera *Naš grad*, koja je tek nakon života shvatila ljepotu malih stvari u vlastitom životu, i Rita je, tek nakon gubitka svojeg tijela shvatila da ga želi. Zato jer tijelo omogućuje život. Iskustvo života u raspadajućem tijelu starca izliječilo ju je od straha od života, pokazalo joj je vrijednost onoga što je imala. Odatle joj snaga, ne samo da pobijedi vlastiti strah od života, nego i da se za život bori. Ojačana tom borbom na kraju ima snage ponovo poželjeti živjeti i vra-

titi se u svoje tijelo. Tek sada može biti sretna i zahvalna na tijelu i životu. Činjenica da Rita uspijeva povratiti tijelo, kao i sreća koju osjeća pri tome, otkrivaju ovu dramu kao afirmativnu.

RITA: Moje tijelo. Moje tijelo.

(...)

RITA: Ovdje sam. I ne bojim se. (Str. 78)

Kao pravi afirmativni junak, Rita je naučila svoju lekciju, prihvatila svoju poziciju i dar života koji će odsad očito znati dobro iskoristiti.

Dominantna tema drame je Ritin strah od života, njezino neprihvatanje života na početku, njezin gubitak života (kada joj duša prijeđe u tijelo starog čovjeka), njezina borba za život i na kraju prihvaćanje života. Iako je u drami Rita dominantan junak, i Starac je važan. Njih su dvoje dvije strane iste želje i zato je prihvaćanje pozicije obje strane neophodno za ponovni prelazak duša na svoja mjesta. Drugi prelazak je bio moguć ne samo zato što je Rita naučila svoju lekciju, nego i zato jer je Starac prihvatio svoju poziciju – poziciju smrti jer boluje od raka pluća.

STARAC: Ne znam... Ideja vječnog života... To nije baš tako dobro... (Str. 77)

Svaki afirmativni junak mora odgovoriti na zadanu poziciju, a to uključuje i kraj života. Kao što ćemo vidjeti u idućem poglavlju "Prihvaćanje smrti", smrt je legitimni dio života i takvom se mora prihvatiti. Budući da je *Preludij za poljubac* drama o prihvaćanju života, nije detaljno razvijena tema starca i prihvaćanja smrti. Samo je postavljena kao opreka Ritine želje.

Afirmativna drama ne samo da vjeruje da je moguće prilagoditi se zadanoj poziciji nego:

PETER: (...) Oh, Rita. Nikada ne profućkati...
čudo drugog ljudskog bića.

RITA: Ti si čudo.



PETER: Ne, ti si.

RITA: Ne, ti si.

Nakon ovih posljednjih replika drame slijedi završni poljubac uz zvukove pjesme koja tvrdi da je ljubav *prelude to a kiss*. Upravo te zadnje replike potvrđuju tezu čitavog ovog poglavlja o prihvaćanju sebe – život se ne smije uludo potrošiti ni odbaciti, jer je sam po sebi čudo “Božjeg nauma” i to treba poštovati. Afirmativna drama vjeruje da je svaka pozicija koju dobijemo čudo, afirmativna drama vjeruje u “čudo svakog čovjeka”.

Pomagači i svijet afirmativne drame

Kao i svaki pravi afirmativni junak, Rita je okružena pomagačima, ljudima koji je vole. Ponajprije roditelji. Iako je uistinu ne poznaju (kao što će se vidjeti iz drame nakon zamjene duša) i uvijek im je bila “malo čudna”, oni je prihvaćaju i vole. Oni su toplina i sigurnost roditeljskog doma u koji se uvijek možeš vratiti ako ti je teško, o čemu će se više govoriti u poglavlju “Prihvaćanje obitelji”. No, najvažniji Ritin pomagač je Peter. Netko tko je dovoljno poznaje da prepozna pravi identitet i netko tko će se boriti s njom. Uz to, toliko ju je volio da ju je bio spreman prihvatiti čak i u liku starca.

Peter je u ovom slučaju mogao biti pomagač jer je jak i jer je samosvjestan, voli život i zna svoju poziciju. Unatoč lošem iskustvu iz djetinjstva Peter se ne boji života. No, Peter, kao ni bilo koji drugi pomagač, ne može donijeti odluku za Ritu. On joj može pomagati, svojom prisutnošću, razumijevanjem ili konkretno (pokušavajući naučiti “Ritu s dušom starca” u klopku), ali odluku mora donijeti Rita sama.

Obitelj koja ga voli i brine se o njemu ima i starac. Osim što ga stalno traže i pronalaze, kćerka s njim gleda *wrestlere* (američki hrvači u ringu) i zajedno se smiju. I Starčeva je kćerka iznenađena promjenom, iako je prih-

vaća. Njihova kuća nije bogata, nije u elitnom dijelu grada, ali je topao dom.

Poruka svijeta afirmativne drame je da uvijek postoji netko tko te voli i prihvaća, pa makar si i starac na samrti.

Novac nije problem. Iako Rita radi kao konobarica, njezino znanje i naobrazba prikazuju taj njezin posao kao izbor, a ne nužnost. Zatim se uda za Petera koji joj može omogućiti život bez rada. Čak i u priči o strašnom djetinjstvu u kojem Peter bježi od maćehe u Europu, Peter će ponijeti sa sobom tri tisuće dolara – novac ušteden od prodaje novina!

Zanimljivo je da je u drami Peter, koji je imao teško djetinjstvo (razvedeni roditelji, maćeha koja ga ne voli, bijeg od kuće u Europu...), izrastao u samosvojnog i odgovornog čovjeka, a Rita, koja je bila okružena nježnim i brižnim roditeljima, izrasla u neurotičnu osobu. Zato jer afirmativni junak nema pravo na "izgovor" za svoju situaciju (kao što je to imao gubitnik u subverzivnoj drami), nego svatko mora sam urediti svoj život. Zato se Riti ne priznaju traume iz djetinjstva kao "izgovor" za bijeg od života.

Druga šansa i izbor

Iako je zamjena duša prilično neuobičajen postupak komuniciranja (zato ju je pratila promjena prirode), drama tvrdi da je dovoljno samo željeti:

STARAC/RITA: (...) Sve što trebaš uraditi je zaželjeti. Dovoljno jako. (Str. 76)

Ako je dovoljno "samo jako željeti", onda afirmativni junak ima svoje pravo na drugu šansu i pravo na izbor. Kako odlaska iz tijela tako i povratka u njega. Afirmativni junaci imaju drugu šansu, mogućnost isprobavanja onoga što žele i što im se u jednom trenutku učini kao izlaz. Pa makar to bilo nešto tako neuobičajeno za svakodnevni život kao zamjena duša ili vraćanje iz mrtvih



(Emily iz drame *Naš grad* i Shirley iz *Što je krivo na ovoj slici?*). Nakon što su i Starac i Rita isprobali željene pozicije (ona starosti, on mladosti) napravili su – pravi izbor. Budući da su afirmativni junaci, nakon što su naučili lekciju i pravilno izabrali, dobili su mogućnost povratka. Za razliku od subverzivnih likova koji bi u analognoj situaciji ostali za kaznu do kraja života zarobljeni u krivom tijelu, nesretni i izgubljeni, žaleći za propuštenom šansom, a bez snage da nešto promijene.

Dom junaka

U *Domu junaka* mladi Židov Coney ostaje paraliziran i s amnezijom nakon sudjelovanja u akciji u II. svjetskom ratu u kojoj je poginuo njegov najbolji prijatelj Finch. Iako izvedena 1945. godine, drama se ne bavi herojstvom Amerikanaca (patriotizam i herojstvo je u podtekstu), nego je njezina prava tema otkrivanje uzroka Coneyeve bolesti. Uz pomoć liječnika, otkrit će se da Coney sebe kažnjava odbijanjem života jer se radovao kad je metak pogodio njegova prijatelja umjesto njega.

DOKTOR: (...) Mladić je preživio traumatski šok.

Sada ima paralizu. Amneziju. Fizičke manifestacije. (Str. 600)

Bez tjelesnih razloga Coney je paraliziran i pati od amnezije – očito odbija život u njegovim najdjelatnijim manifestacijama (kretanju i komuniciranju) i ima *melankolični, uplašeni izraz lica* (str. 600). On je potpuno zatvoren, a liječnik će ga uz pomoć droge (narcosynthesis) hipnotizirati i vratiti mu u sjećanje događaj koji je izazvao bolest. Izvidnica je otišla na japanski otok da snimi teren za skoru invaziju Amerikanaca. Tijekom te akcije poginuo je Finch, Coneyev najbolji prijatelj. Problem je u tome što je Coney mogao birati – spasiti ranjenog Fincha ili karte koje su došli nacrtati. I sam mu je Finch govorio da spasi karte zbog kojih su došli, a ne njega. Kad su

odlazili s otoka, ostavivši mrtvog i nepokopanog Fincha, Coney se slomio i više nije mogao hodati. Liječnički je tretman uspješno vratio sjećanje i izliječio ga od paralize (podsvjesno nije želio ostaviti prijatelja), ali ne do kraja. Coney je i dalje čovjek koji odbija život:

CONEY: Mislio sam da se osjećam – kako ste rekli: kriv jer sam ga ostavio. Ali onda – onda ste mi rekli što je Mingo rekao – što su svi rekli. Da sam napravio što sam morao. Morao sam ostaviti Fincha i vratiti karte.

DOKTOR: I sad znaš da je to u redu, zar ne? Znaš da je to ono što moraš raditi u ratu?

CONEY: Da, gospodine.

DOKTOR: Ali i dalje imaš taj osjećaj krivice.

CONEY: Da. (Str. 589)

Daljnijim istraživanjem otkriva se pravi uzrok bolesti i odbijanja života: krivnja koju Coney osjeća zato jer je osjetio sreću kad je pogođen Finch, a ne on. Liječnik ga uvjerava da to svatko osjeća, ali Coney to ne može prihvatiti.

CONEY: Da! Svakako! Ja razumijem ovdje gore! Ali ovdje. (*Pokazuje svoje srce.*) Duboko ovdje ne mogu. Ne mogu vjerovati da je to istina. Želio bih vjerovati, Doktore, zar to ne znate? Želio bih vjerovati da svaki vojnik kad vidi da mu pogiba prijatelj osjeća sreću. Želio bih vjerovati da nisam drugačiji, ali ja- ja- (...) (Str. 590)

Osjećaj krivnje u ovom slučaju pojačao je Coneyeve osjećaje izdvojenosti i osamljenosti. Coney je Židov i zbog toga se osjeća strancem, poput gubitnika. To je dodatni razlog njegova odbijanja života.

CONEY: (...) Trebao sam popiti batine nekoliko puta da bih naučio da smrdiš ako si Židov.



Nisi kao drugi momci. Ti si – sam. Ti si nešto strano, drugačije (...) (Str. 571)

Coney ima potrebu za uključenjem, za prihvaćanjem u zajednicu i upravo je Finch bio taj koji mu je taj osjećaj osamljenosti ublažavao. Zato je, kad je osjetio radost što mu je poginuo prijatelj, odbacio sebe, smatrajući se doista drugačijim od drugih, manje vrijednim. Kada na kraju drame Coneya otpuštaju kući, on nije izliječen, iako mu se vratilo sjećanje i normalno hoda. Nije mu izliječena duša, pa kada ga T. J, jedan od vojnika koji je s njim bio u akciji i stalno ga provocirao, opet provocira, on se ponovo slomi:

CONNEY (*tupo, opet gubi kontrolu*): Ja sam poput svih ostalih.

MINGO: Smiri se mali, sjedni.

CONNEY: Ja sam poput svih ostalih.

MINGO: Naravno, naravno. Sjedni. (Str. 594)

I Coney izgleda potpuno izgubljen, sve do posljednje scene u kojoj ga tješi Mingo. Mingo je u akciji izgubio ruku pa ih u zadnjoj sceni komada zajedno otpuštaju iz vojske. Tješeći Coneya, Mingo se otvara govoreći o svojim problemima. Coney je iznenađen da Mingo, koji je uvijek izgledao snažan i jak i uvijek na svom mjestu (na otoku je pomagao majoru da mu se ekipa ne raspadne, uvijek je bio pravedan, pošten i dobar) uopće ima problema, ali to Mingovo otvaranje donosi nešto iznimno važno za Coneya. Donosi Mingovo priznanje da se i on osjeća sretnim kad mu pogode prijatelja:

MINGO: Ne? Trebao si me vidjeti u bolnici. Kad sam se probudio i otkrio da je nema. Kad je bilo gusto i kad sam stajao do drugih momaka, vidio kako su pogođeni, mogao sam samo misliti kako sam sretan što sam ja još živ. Ali kad sam se probudio –

CONNEY: Čekaj malo – (...) Ponovi to.

(...)

CONEY: Kad si ih vidio, Mingo, kad si vidio da su pogodoeni, rekao si da si osjetio, osjetio da si – ...

MINGO: Oh, osjetio sam da sam sretan što sam još živ.

CONEY: Sretan da to nisi bio ti...

MINGO: Naravno. Sretan da to nisam bio ja.

CONEY: Tko ti je rekao da to kažeš?

MINGO: Tko mi je *rekao*?

CONEY: Da! Tko ti je rekao?

MINGO: Nitko mi nije rekao, mali. Ja sam vidio. Ja sam osjetio. Pa kako si se ti osjećao kad je Finch pogodoen?

CONEY (*gotovo rastući*): Upravo kao i ti, Mingo. Upravo kao i ti! *Upravo kao i ti!*

MINGO: Hej, pa što ti je?

CONEY: Bio sam lud... vičući kako sam drugačiji. (*Shvaća.*) Ja jesam drugačiji. K vragu, ti si drugačiji! Svatko je drugačiji – pa što? To je u redu, jer ispod toga mi smo – mi smo svi, do đavola, momci! Mi smo svi – O, Kriste! Ja to ne znam izreći, ali ima li to nekog smisla?

MINGO: Ima li! (Str. 596)

Katarza je uslijedila u trenutku prihvatanja sebe kao osobe poput drugih, a ujedno različite. Prihvatio je sebe, točno takvim kakav je – i isti i drugačiji – prihvatio je “Božji naum” koji ga je takvim stvorio. Ujedno je prihvatio i ostale odrednice “Božjeg nauma” – izbor tko će biti pogodoen. Ako se ta odluka prepusti nekome iznad čovjeka, onda čovjek nije kriv što se osjeća sretnim kada njegov listić nije izvučen. Ne samo da je Coney, kao pravi afirmativni junak, shvatio, nego to shvaćanje ima utjecaja na nastavak njegova života:

CONEY: I kako si ono rekao za svoju ruku? Ne dopustiti da je otišla nizašto. Pa, proklet bio ako dopustim da odem nizašto. (Str. 596)

Pomagači

Coney je, iako usred ratnog vihora, okružen pomagačima i pozitivno nastrojenim svijetom. Psihijatar će se boriti kroz čitavu dramu da dozna uzrok bolesti jednog običnog vojnika, neće misliti da simulira i da se želi izvući, nego ga uzima ozbiljno.

DOKTOR: Oprostite mi majore. Meni je žao vaših osjećaja. I vaših, kaplare. I vodnika Minga. I cijelog svijeta. Ali u ovom trenutku mene zanima samo jedan čovjek. Pacijent. Vojnik prve klase Peter Coen. (Str. 559)

Budući da smo na terenu afirmativne drame liječnik neće uložiti mnogo vremena i energije da pronade uzrok bolesti samo zato jer je dobar profesionalac, zainteresiran za svog pacijenta i način liječenja bolesti. Liječnik je Coneyu poput oca, zabrinut je za njega i nježan, kao što se vidi na početku drame kada svi likovi izađu iz bolesničke sobe te liječnik i onesviješteni Coney ostanu sami:

DOKTOR (*Njegovo se ponašanje promijeni. Nježan je i prijazan – otac tom dječaku*): Ne boji se sinko. Nemaš se čega bojati. Ničega na ovome svijetu. (Str. 601)

Osim što liječnik Coneyu posvećuje profesionalnu pažnju, kasnije ga zaposli kod sebe u uredu. Istina, ne može ga zadržati koliko želi (iako se kasnije i to pokaže kao dobro) i mora ga pustiti da ode prije kraja liječenja, ali činjenica je da je Coney dobio otpust iz vojske. Usto ga kod kuće očekuje isto tako dobra liječnička briga.

Ostali sudionici akcije dolaze ga posjetiti zabrinuti za njegovo zdravlje i život. I to ne samo Mingo, nego čak i

prgavi T.J. A kada Coney i Mingo odlaze kući, Major će im reći na rastanku:

MAJOR: Volio bih da znam što reći. Nas smo trojica bili zajedno tako dugo da mi je ovo kao, pa... kao opraštati se – s vlastitom obitelji. (Str. 593)

Tako su nepoznati ljudi postali obitelj kroz zajednički život. A čak i zli T.J., koji sve provocira i vrijeđa, ima svoju pomagačku svrhu – posredno će uzrokovati Coneyevo izlječenje.

Najveći Coneyev pomagač je Finch, koji će se zbog Coneya tući s T.J.-om (jer ga uvrijedio nazvavši ga Židovom). On mu je pravi prijatelj, s njim kuje zajedničke planove za budućnost i on mu, što je najvažnije, razbija onaj osjećaj da je stranac:

FINCH: Možda sam glup. Možda sam seljčina iz Arizone kao što kažeš. Ali nisam nikada susreo Židova dok nisam došao u vojsku. Ja čak nisam ni shvatio da si *ti* to dok netko nešto nije rekao.

CONEY: Mogu zamisliti što.

FINCH: Da. I onda sam ga maznuo. Jer nisam vidio razloga za uvrede. I nema nikakvog. OK. Ja sam budala, ali za mene – momak ti se sviđa ili ne. I to je sve. I to je sve čega će biti. I ti to znaš, zar ne? (*Čeka odgovor, ali ga nema. Korakne prema Mingu ali se onda okrene, dođe do Coneya i zagrli ga.*) K vragu, zar nismo prijatelji?

CONEY (*okrenuvši se sa smiješkom*): Ti staromodni glupane.

FINCH: Ti tvrdoglava budalo. (Str. 612)



Svijet drame

Svijet drame je baza u Pacifiku prepuna herojstva i patriotizma Amerikanaca. Četvorica vojnika i Major otišli su na otok da bi pregledali i snimili položaje. Ne samo da su to odlično izveli (izgubili su jednog čovjeka i jednu ruku), nego su kasnije otok zauzeli bez velikih gubitaka zahvaljujući kartama iako je na otoku bilo 15.000 Japanaca. Tako je Finchova žrtva imala smisao. U afirmativnim dramama sve što se događa ima smisao i svrhu.

Za akciju su odabrani najbolji vojnici i još im je dana mogućnost izbora. Istina, kako je to Mingo objasnio, kad ih je Major zajedno pozvao i pitao žele li ići, nije im ostavio velik izbor – tko će pred drugima priznati da je kukavica. No, to ne mijenja činjenicu da im je izbor ponuđen i to unutar vojske kao organizacije koja se temelji na subordinaciji. Oni će, kao pravi afirmativni junaci, napraviti pravi izbor:

CONEY: Ali major je rekao da smo mi četvorica najboljih. Da je to važno i da to dobiva rat.
(Str. 568)

Jedina naoko nepravedna odluka iz vanjskog svijeta, vojske, je činjenica da je Coney otpušten iz vojske prije završetka medicinskog tretmana iako se i to pokaže kao dobro. Naime, Coney se vezao za liječnika:

CONEY: Ne želim vas napustiti, Dok!

DOKTOR: Peter –

CONEY: Strah me je, Dok! (Str. 590)

Odlazak ispod liječnikova skuta zapravo je omogućio Coneyevo izlječenje. Coney je želio prihvatiti liječnikove riječi, ali je ipak mislio da mu ih liječnik govori samo da ga utješi. Tako se našao u procjepu – želio je da mu liječnik stalno govori da se ne treba osjećati krivim, ali nije vjerovao da je to istina. Tek ga je šok izlaska ispod liječnikova skuta, napad T.J.-a i Mingovo otvaranje spasilo i izliječilo.

U afirmativnoj drami svačiji život ima smisao. Iako izgubljen i bolestan, i Coney će biti nečije utočište. Mingo, koji je uvijek izgledao tako jak i samosvojan, na kraju se nema kamo vratiti jer:

MINGO: Ovdje sam u uniformi i zovu me junakom. Ali doma, u zemlji, stavi me u plavo odijelo i ja sam smrdljivi kripl! (Str. 595)

Kada se na kraju ponudi Coneyu kao partner umjesto Fincha s kojim je Coney namjeravao otvoriti bar, Coney ga prihvati. Tako Coney pomogne Mingu, koji je u ratu sve vrijeme bio snažan. Svaki je život u drami pronašao svoje mjesto jer, bez obzira na gubitke, život se mora prihvatiti.

Mingo je također afirmativan junak i prihvaća svoje mjesto u svijetu ne žaleći se i ne dopuštajući da ga ružni događaji unište. Budući da je izgubio ruku imao bi izgovor za odustajanje i osjećaj nesreće za cijeli život, ali on "neće dopustiti da mu ruka ode uzalud".

I smrt ima smisao. Nije se smjelo pomoći Finchu jer bi se tako ugrozili drugi, a Finchova je smrt omogućila da se otok zauzme vrlo lako s vrlo malo gubitaka.

b) Prihvaćanje ljubavi

Vrlo često ljubav je metafora života pa tako likovi koji odbijaju ljubav zapravo odbijaju život kao u *Vrelom srcu*, *Desetom čovjeku* ili *Geminijevima*, *Čaju i simpatiji* ili *Drugom poglavlju*, dramama koje će biti detaljnije analizirane u ovom poglavlju.

Deseti čovjek

Iznesenu tezu dokazuje drama o istjerivanju dibuka, *Deseti čovjek* Paddyja Chayefskog.



Dibuk je po židovskom vjerovanju duša pokojnika kojoj je uskraćeno kraljevstvo nebesko pa traži svoj mir opsjedajući živa tijela. Dok crkvenjak traži po Brooklynu desetog Židova za jutarnju molitvu, stari Foreman, aktivni član židovske zajednice te sinagoge, dovodi svoju shizofrenu unuku Evelyn koju roditelji namjeravaju smjestiti u sanatorij. Foreman tvrdi da je djevojku opsjeo dibuk neke žene koju je on u mladosti zaveo i ostavio pa je postala prostitutka. Nakon što napokon skupe deset ljudi za jutarnju molitvu, odluče izvršiti i obred istjerivanja dibuka. No, ne istjeraju dibuka iz djevojke nego iz jednog od slučajno dovedenih Židova za molitvu – Arthura Landaua.

Iako je sudbina shizofrene i opsjednute djevojke na prvi pogled strašna, ispostavi se da ona prihvaća i razumije svoju poziciju, čak razumije i pozicije drugih. Kao i u svim drugim afirmativnim dramama, junak nikada nema opravdanje ili uzrok svojoj propasti. Junak ima samo izazove. Zato junak koji ima najveći problem ili najstrašniju situaciju, što može izgledati kao opravdanje, nikada nije “najteži” slučaj u drami. Logika subverzivne drame u centar bi stavila bolesnu djevojku koja ima doista jako opravdanje da izgubi vjeru u život i odbaci Boga. Međutim, kao što Peter u *Preludiju za poljubac* izrasta u snažnog čovjeka unatoč teškom djetinjstvu, a Rita s dragim roditeljima postaje neurotična, tako ovdje djevojka nema problema s odbacivanjem života i Boga. Naprotiv, ona prihvaća život, ljubav, čak i o ludnici, kamo je roditelji namjeravaju otpraviti, govori kao o podnošljivom mjestu (“mogu primati posjete i nije tako strašno”). Iako joj je teško u pojedinim trenucima (DJEVOJKA: O, ne mogu podnijeti da sam luda, str. 133), zapravo je vrlo svjesna svega i prihvaća vlastitu poziciju shizofrene i opsjednute osobe.

U svojim lucidnim trenucima djevojka čak sanja kako će biti žena jednom dobrom rabiju. A kad se zaljubi u

Arthura, želi se udati za njega tvrdeći da dobro vodi kućanstvo i da s njom nije teško živjeti. To se potvrđuje u situaciji kada je dovoljno da joj Arthur kaže da njezina fikcija o snimanju filma nije istina pa da se ona vrati u normalno stanje.

Njezina želja da se uda za Arthura ne zvuči ludo jer nam je jasno da je ona, unatoč napadima ludila, zdrava. Za razliku od Arthura kojeg, unatoč prividnom stanju normalnosti, malo po malo razotkrivamo kao bolesnog – ne može prihvatiti ljubav, dakle ni život.

Arthur Landau je opisan kao *Zgodan, ali uznemiren mladić u tridesetima (...) obučen u skupu odjeću, ali malo zapušten kao da je tulumario zadnja dva dana.* (Str. 113) On je pravnik koji ima i pamet, i položaj, i novac, ali je izgubljen, bez ljubavi i bez životnog smisla. Taj je smisao tražio u braku, uspjehu, tuđim ženama, opijanju...:

ARTHUR: (...) Jednog jutra, buljio sam u ogledalo i jedva sam mogao prepoznati vlastiti lik. Život je u potpunosti besmislen. Ja sam imao sve što čovjek može imati u životu – ugled, moć, novac, ženu, djecu krasan dom tri bloka od Scarsdale Country Cluba, a jedino na što sam mogao misliti je da želim pobjeći odavde što brže mogu... (...) (Str. 134)

Arthur se boji života i odbija ga, i to ne samo metaforički, nego i doslovno – pokušavajući nekoliko puta samoubojstvo.

ARTHUR: (...) Toliko sam se puta pokušao ubiti da je to postalo obiteljska šala. (Str. 167)

Djevojka će ga svojom ljubavi prepoznati i definirati mu problem:

DJEVOJKA: (...) A ti si mistik, znaš li?

ARTHUR: Oh, jesam li?



DJEVOJKA: Da. Nisam nikada srela nekog tko želi saznati smisao života tako očajnički kao ti.
(...) (Str. 136)

Sve dok se ne otvori prema ljubavi, Arthur ne može spoznati niti smisao života. Kako bi spoznao život mora ga prvo prihvatiti, a kako bi ga prihvatio, mora se otvoriti ljubavi. Mora voljeti Boga, sebe, svijet... Arthur, naravno, ne vjeruje ni u što:

KABALIST (*Arthuru*): Je li istina, mladiću, da vi doista ne vjerujete ni u što?

ARTHUR: Ništa pod milim bogom.

KABALIST: Nema istine, nema ljepote, nema beskonačnosti, nema znanog, nema neznanog...

ARTHUR: Točno tako. (Str. 157)

(...)

ARTHUR: Gospodin Hirschman, dobar psihijatar, ali čak i neki loš, mogao bi ogoliti vaša vjerovanja u deset minuta. Vi o sebi mislite kao o Božjem čovjeku ali ja vas vidim kao čovjeka opsjednuta krivnjom koji je izmislio Boga da mu se krivnja može oprostiti. Vi ste izmisli sve to – krivnju, Boga, oprostaj, čitav svijet, dibuke, ljubav, strast, ispunjenje – čitavu tu fantastičnu zbrku – zato jer je za vas nepodnošljivo podnositi bol beznačajnosti. Ništa od toga ne postoji. Sve ste to izmislili. (Str. 158)

Budući da u afirmativnoj drami svatko ima svoje poslanje, i djevojka u drami, iako opsjednuta i shizofrenična, ima svoje. Ona je ljubav koju Arthur do tada nije sreo. Djevojka i Arthur se zaljube na prvi pogled, ali on se odbija vezati za nju i to ne zato jer je ona luda, nego zato jer se boji voljeti.

ARTHUR: Ja jednostavno ne vjerujem da itko voli ikoga. (...) (Str. 169)

I kad je djevojka u suzama zbog njegova odbijanja, jasno nam je da plače zbog njega, a ne zbog sebe same. Ona vidi da je on izgubljen i da za njega nema života ako ne prihvati ljubav. Isto tako zna da je upravo njihova veza ona sudbonosna ljubavna veza:

DJEVOJKA: Uvijek si spreman na bijeg Arthure.

Naročito u ovakvim trenucima kada želiš biti nježan. Znam da me voliš jer ja inače ne bih bila tako sretna uz tebe, ali izgleda da te sama ideja ljubavi užasava i stalno bježiš nekamo, udaljuješ se. Čini mi se, kad bih sad pružila ruku da ti dotaknem obraz, ti bi okrenuo glavu i na jedan tihi način zatvorio neka željezna vrata preda mnom. Ti u sebi imaš nekog vlastitog čudnog dibuka, jedno malo tužno stvorenje koje luta unutar tebe, zatvarajući sva mala vrata i govoreći "ti si mrtav, ti si mrtav". Ti mene voliš, Arthure. Ja to znam. (Str. 167)

(...)

DJEVOJKA (*na rubu suza*): Željela bih da nađeš smisao svog života u meni.

ARTHUR: Ali to je ludo. Kako možeš tražiti nešto tako nemoguće?

DJEVOJKA: Zato jer me voliš.

ARTHUR (*zaviče*): Ja ni ne znam što ti to znači ljubav (...) (Str. 170)

Nakon toga slijedi njegov strašan opis ljubavi kao obaveznih izlazaka, večera, petljanja sa zatvaračima i uzdisanja. A ona točno definira njegov problem:

DJEVOJKA: Ti si opsjednut.

(...)

DJEVOJKA: Opsjeo te je dibuk koji ti ne dopušta da voliš. (Str. 170)

Iako Arthur ne može prihvatiti svoju i njezinu ljubav, ostaje u sinagogi zbog ljubavi koju osjeća, istovremeno



neprekidno govoreći kako se žuri i mora ići. Arthur će ostati nazočan i obredu istjerivanja dibuka jer “nije mogao otići, a da ne zna što je s djevojkom”. Ta će mu zao kupljenost pomoći da se izliječi. Kada započne obred egzorcizma djevojka nepomično stoji u krugu, ali Arthur padne na pod u grčevima te svi shvaćamo da je djevojka bila u pravu i da je iz Arthura istjeran dibuk koji mu je sprečavao ljubav. Njegovo izlječenje potvrđuju replike neposredno nakon tog iskustva:

SCHLISSEL: Je li bilo bolno iskustvo, prijatelju?

ARTHUR: Ne znam. Osjećam se iznad boli (...)

Osjećam se kao da sam sveden na trenutak rođenja, kao da je svemir postao jedna velika glad. (...)

ALPER: Glad za čime?

ARTHUR (*šaptom*): Ne znam.

KABALIST: Za životom.

ARTHUR: Da, za životom. Želim živjeti. (*Otvori oči i počinje polako moliti.*) Bože mojih otaca, uzeo si mi razum i jasnoću. Daj mi sada želju da se probudim ujutro, strast za stvari u životu, užitak na poslu, razlog za tugu... (*Polako ustane, iz sebi nepoznatog razloga, i pogleda zgureno tijelo Djevojke.*) Daj mi sve te stvari u jednom – daj mi sposobnost ljubavi. (Str. 186)

Ova Arthurova replika je prava definicija prihvatanja života, a ona potvrđuje i da je sposobnost da se voli preduvjet života. Nakon što je to shvatio, nakon što se otvorio, Arthur odluči oženiti djevojku i iz nje istjerati dibuka. Naravno (ne zaboravimo, radi se o afirmativnoj drami koja poštuje građanske norme) on će to sve učiniti legalno, oženiti je s pristankom oca, dobiti starateljstvo nad njom i spasiti je ludnice. Nimalo jednostavan zadatak u New Yorku, ali replika “sekretarica će pripremiti neke papire” pokazuje da će Arthur, kao pravnik, sve to lakše riješiti.

Da je život jednak ljubavi, a oboje povezano s Bogom reći će nam zadnje replike komada:

SCHLISSEL (*duboko uzdahnuvši*): Što da čovjek kaže? Prije sat vremena nije vjerovao u Boga, sada istjeruje dibuke.

ALPER: On još uvijek ne vjeruje u Boga. Jednostavno želi voljeti. A kad malo stanete i promislite o tome, gospodo, ima li u tome kakve razlike? Pretpostavimo... (Str. 187)

Pomagači

Svijet ove drame je svijet u kojem su roditelji zabrinuti za svoje dijete, djed nježan i voli svoju unuku iako je poluluda. Pomagači su i Židovi koji inače zalaze u tu sinagogu. Iako se vrlo okrutno i duhovito šale, neki ne vjeruju u dibuke, a jedan je ateist, spremni su pomoći. Čak će i rabin, koji ne odobrava egzorcističke metode pristati pomoći. Istina, ima jedan Židov koji je uplašen otišao kad je shvatio da su ga pozvali na istjerivanje dibuka, ali to ne umanjuje dobrohotnost svijeta koji se prikazuje u drami.

Dobrota se u afirmativnoj drami ne smije naplaćivati, ali nije bez naplate. Naime, čovjek ne smije s dobrotom kalkulirati, ali će Bog uvijek pravedno prosuditi. Kabalist će kroz molitve za djevojku riješiti problem koji ga je čitav život mučio – imat će viziju u kojoj se pomiri s ocem. Arthur se, kao što je rečeno, izliječi upravo zato jer je želio pomoći djevojci.

Drama nam tvrdi da se u svijetu oko nas dibuk može istjerati, da se čovjek može osloboditi zlih duhova i bolesti. To što nije istjeran dibuk iz očekivane osobe ne umanjuje vrijednost čina. Ionako "Božji naum" određuje koga će odabrati, a Arthurov je slučaj bio hitniji. Ne samo da on nije bio svjestan svoje pozicije (za razliku od djevojke), nego je njegovo izlječenje omogućilo njihovu zajednič-



ku sreću i njezino buduće izlječenje. Da je ozdravila samo ona, njihov se brak ne bi ostvario.

To je svijet u kojem je za svakoga predviđeno mjesto i svrha: svijet u kojem je shizofrena djevojka uzrok izlječenju bogatog pravnika; svijet u kojem za svakoga postoji pomagač i partner; svijet u kojem se shizofrena djevojka može udati za čovjeka koji je voli. Isto tako, to je svijet u kojem je svako mjesto dobro za Božju objavu pa tako neugledna i siromašna sinagoga može biti mjesto čuda. Afirmativni svijet tvrdi da upravo zato jer za sve postoji svrha, a svako mjesto može biti sveto – ništa i nikoga ne treba prezirati. Prezir je u afirmativnoj drami velika mana junaka, a uzrok joj je nemogućnost otvaranja, kako će nam pokazati iduća drama.

Vrelo srce

Prihvatanje ljubavi za drugoga ne mora se uvijek konkretizirati kao ljubavnički odnos. Može biti riječ i o prijateljstvu, kao što je to primjer u drami *Vrelo srce*. Drama se zbiva u britanskoj bolnici na burmanskoj fronti u II. svjetskom ratu i ne govori direktno o ratu, nego o osobnom problemu mladoga Škota. Izvađen mu je jedan bubreg zbog šrapnela u njemu, a onda se otkrilo da mu je i onaj drugi neizlječivo bolestan. Budući da medicina još ne zna za presađivanje organa, predstoji mu najviše šest tjedana života. Pukovnik ga je kanio poslati kući, ali nije dobio dozvolu, pa ga smješta u bolesničku baraku s lakšim bolesnicima i zamoli ih da budu dobri prema došljaku. U baraci su Englez, Novozelandsanin, Australijanac, Amerikanac i jedan crnac iz lokalnog plemena koji na engleskom zna reći samo *blossom*. Za njih skrbi medicinska sestra, a funkcioniraju kao jedna obitelj, prava mala saveznička obitelj.

Naravno da se nikome ne može narediti da nekoga usreći, a i činjenica da će on umrijeti nije tako iznimna u

ratu gdje ljudi svakodnevno umiru, ali mladi Škot ima jedan drugi problem zbog kojeg se svi trude oko njega. Kao Židov Coney u *Domu junaka*, i Škot Lachie ima ranjenu i zatvorenu dušu i odbija život. Odbija ljubav. A budući je to najvažnija stvar u svijetu Američkog sna, svi će uprijeti napore da ga otvore i da mu se približe.

Od samog opisa junaka – *On je vitak dvadesetogodišnji mladić. Čini se manjim nego što bi vojnik trebao biti. Njegova razbarušena crvena kosa očito treba češalj. Ima plave oči, metalne i oštre poput bodeža. Njegov mladolik dobar izgled je nekako pomućen stalnim stiskom njegove vilice.* (Str. 524) – jasno nam je da je zatvoren. Čim progovori pokaže se kao prgav i težak za komunikaciju jer sve ponuđene iskaze ljubaznosti prezirno odbija, ne prima darove da ne bi bio dužan i teško sklapa prijateljstva. Kada mu predbace da je neprijazan unatoč njihovoj ljubaznosti, reći će im:

LACHIE: Trebali ste mi reći. Uštedio bih vam vrijeme i trud. Ja ne trebam prijatelje. Za mene ljudska životinja nema vrijednosti. (Str. 529)³

I tada jedan od ljudi u sobi, Tommy, komentira u čemu je problem. Ne u tome da će mladić umrijeti nego:

TOMMY: On nikog ne voli. On čak ni sebe ne voli. (Str. 529)

Unatoč tome, svi, na čelu sa sestrom, nastavljaju biti ljubazni, a za rođendan mu daruju kilt. Škot je član Kaledonijske regimente, ali nema kilt jer štedi novac za zemlju, jedinu investiciju u koju vjeruje. Nakon toga se Lachie otvori i smatra ih prijateljima, poziva ih na svoju zemlju da žive s njim i raduje se činjenici da će mu napokon netko pisati iako je prije toga objašnjavao kako su pisma koja se pišu vojnicima strašna rasipnost.

³ Lachie govori škotski ali za ovaj radni prijevod prevela sam njegov govor u normu hrvatskog standarda. Vidjeti "Napomenu o prijevodu i popisima".



Povodom odlaska jednog bolesnika (Yanka) svi se slikaju, a ponosan Škot u kiltu u sredini. No, tada mu pukovnik, "prema naređenju odozgo", saopći da je neizlječivo bolestan i da je dobio mogućnost odlaska kući. Lachie se razočara u sve i još više zatvori, vjerujući da je njihovo ponašanje bilo tek puko sažaljenje. Odluči otići kući i umrijeti sam. Slijedi dijalog u kojem Lachie otkriva uzrok zatvorenosti – strah od ranjavanja:

MARGARET (*briga u njezinu glasu*): Trebat ćeš nas, Lachie. Trebat ćeš nas.

LACHIE: Nikog ja ne trebam. Neću vam dopustiti da me opet povrijedite.

(...)

MARGARET: Željeli smo te poštediti nesreće što je više moguće. Je li to bila izdaja, Lachie?

LACHIE: Zar ste zaboravili da sam vojnik? Zar ne znate da sam se već suočavao sa smrću? (Str. 562)

Njegova ljutnja je logična, jer zašto vojnika štititi od spoznaje o smrti, ali upravo to dokazuje da ga oni nisu štitili od smrti i da ovo nije drama o umiranju. Ovo je drama o čovjeku koji je prezirao i život i svijet jer je bio zatvoren i nije dopustio život vlastitim osjećajima. Lachie za čitava života nije iskusio osjećaje, a bolesnici iz barake pružili su mu posljednju priliku da nauči voljeti i otvoriti se. On misli da su mu pružali prijateljstvo i ljubav samo zbog blize smrti jer i sam zna da ga nije lako voljeti. Nakon što, spremajući se za odlazak, Lachie baci Blossomu u lice dar koji mu daje, Amerikanac Yank, iznerviran njegovim ponašanjem kaže mu istinu u lice: da je uzrok njegovu zatvaranju i njegovu grubom ponašanju i preziru okoline – strah od života:

YANK: Hoću ti reći samo jedno prije nego odeš.

Ima u tebi nešto zlo što samo metak može iz-

liječiti. Čitav si život ljut jer stvari nisu bile lake pa si tako maltretirao sve oko sebe. Ne želiš naše prijateljstvo? Pa što, nisi ga platio. Nisi ga *zaslužio*. Dobio si ga *zabadava*. Pa što se onda nerviraš toliko? A sad isplata. Ljut si jer nisi znao kada ćeš umrijeti! Pa zar itko zna kada će umrijeti? Ne. Ali ti moraš znati. Ti si vrsta junaka koji se voli kladiti na sigurno. Ti ne znaš što je hrabrost. Ti se bojiš živjeti od samog dana rođenja. Pa što misliš da je život, klipane, ček s pokrićem? (Str. 563)

Iako je u prvom činu drame Lachie tvrdio: "Nikad nisam bio osamljen u životu" (Str. 529), kada se na kraju svi momci ponovo slikaju (on je uništio prve slike) bez njega, pakirajući stvari za odlazak – slomi se. Prvo im nudi da će ostati ako mu se ispričaju, a tad shvati da je pretjerao i da su ga doista isključili:

LACHIE: (...) (*Sjedne na krevet i pokrije lice rukama. Nakon trenutka borbe progovori.*): Ne želim umrijeti sam.

(...)

LACHIE: (...) Meni je ovo teško reći. Čitav sam život mrzio ono što nisam mogao imati. To mi je spašavalo ponos. Ali sad više nemam vremena za trošenje na ponos. (*Okrene im lice, i po prvi puta, skroman je.*) Želim ostati. Ako vas moram moliti da me primite nazad, tada vas molim. Mogu li opet dobiti svoj krevet? (Str. 264)

Tako je Škot kao afirmativni junak naučio svoju lekciju. Prihvatio je život, emocije ali i otvaranje. Otvaranje uključuje poniženje samo za ohole, zato jer otvaranje pokazuje naše slabosti. Ako se bojimo pokazati slabosti, zatvaramo se i ne možemo voljeti. Zato je Škot morao proći kroz iskustvo poniženja, poniženja u smislu pokazivanja i



prihvaćanja vlastite slabosti kao takve (kao dio "Božjeg nauma"). Njegov stav da mu ne trebaju ljudi nije ponos nego huljenje iz vlastite oholosti jer uključuje odbacivanje Boga, koji je tako uredio svijet. A sada prihvaća sve. Ponizivši se, pobijedio je. Budući da je afirmativni junak, ima pravo na drugu šansu i zato ga grupa ponovno prihvaća: neće umrijeti sam, naučio se otvarati i stekao prave prijatelje. Prihvatio je život kao dar (koji dobiva besplatno) i zahvalan je za njega, a komad završava ponovnim zajedničkim slikanjem sa Škotom u kiltu.

Ova drama nije u kategoriji prihvaćanja drugih, iako glavni junak Škot ne prihvaća prijatelje oko sebe, zato jer je uzrok njegova ne-prihvaćanja svijeta to što nije prihvatio samoga sebe. On ne voli sebe i nije otvoren prema ljubavi da bi bilo koga mogao prihvatiti.

Izbor i pomagači

I ova drama dokazuje da u afirmativnoj drami uvijek postoji mogućnost izbora, kao i pravi izbor. Kada Pukovnik dobije dozvolu za odlazak Škota, ponudit će Škotu dvije mogućnosti: da se vrati kući kao heroj ili ostane u baraci među prijateljima (iako u ratu uvijek manjka kreveta). Škot će na kraju ispravno izabrati – umjesto puke manifestacije herojstva, važnije je riješiti temeljne ljudske probleme, što je Škot mogao samo uz pomoć prijatelja.

Izraziti pomagači su svi likovi u drami. Iako smrt nije novost u ratu, sam će Pukovnik osobno doći u baraku i objasniti bolesnicima da se od njih očekuje da olakšaju Lachiejevu smrt.

PUKOVNIK (...) Učinite sve što je u vašoj moći da bude zadovoljan i – sretan. (Str. 521)

Svi vojnici pokušavaju biti prijateljski raspoloženi spram Škota iako svima visi smrt nad glavom (jedan je padobranac); čak i kad je on grub prema njima, oni mu

to nastoje ne zamjeriti. Iako će Yank, iznerviran, u jednom trenutku reći sestri "jeste li sigurni da će umrijeti, jer ću ga inače ja zadaviti", ipak svi trpe njegove hirove. Yank dobiva dopust, ali se nudi Lachieju da će ostati s njim u baraci ako to želi. Izrazito dobri prema njemu su ne samo muškarci u sobi, nego i sestra koja će ga dva puta poljubiti i pristati udati se za njega.

Slika svijeta prožeta je patriotizmom, smisao rata ne dovodi se u pitanje i njegove loše strane prikazuju se kao podnošljive i prihvatljive: smrt, bolnica, a vojska dobiva sasvim humano lice (brine se o bolesniku, omogućuje mu izbor...). Vojska i rat prikazuju se trenucima sreće i ljudskosti, kao odnos prema Škotu (ili Židovu u *Domu junaka*), kao dobra, nježna sestra ili Pukovnik koji skrbi za svojeg pacijenta i koji je, kako kaže sestra, ne samo dobar časnik, nego i odličan kirurg.

I u ovoj, kao i u drugim afirmativnim dramama, naoko loše stvari preobraze se u dobro. Škota će povrijediti istina o skoroj smrti koju mu Pukovnik priopći prema naređenju s vrha, ali će, upravo zahvaljujući tome, doživjeti pravu katarzu temeljenu na izrečenim i shvaćenim istinama. Činjenica da će uskoro umrijeti ništa ne mijenja. Naprotiv, blizina smrti je samo potaknula njegovo otvaranje (nije više imao vremena trošiti ga na ponos). Kao što ćemo vidjeti u idućem poglavlju, smrt je dio života i suočavanje s njom nije zastrašujuće ako je junak u životu pronašao smisao i naučio važne stvari.

Geminijevi

Junakovo odbijanje emocija i vlastitog tjelesnog izgleda osnovna je tema drame *Geminijevi*. U bučno talijansko dvorište, mladom Francisu dolaze prijatelji, brat i sestra Judith i Randy, mladi i bogati *wasповci*. Dolaze Francisu na rođendan jer je Judith zaljubljena u njega (spavali su



skupa), ali ih on oboje odbija. Na rođendanskoj proslavi razbaca kolač, izvrijeđa sve prisutne i ode, pa *was povci* odu na vlak za Boston. Francis se vrati kući i shvati da je pogriješio te u panici skuplja novac za vlak i sprema se otići za njima dok susjedi dovode nazad Judith i Randyja. Uz zagrljaj Judith i Francisa, svi troje odlaze na vlak.

Francis se ne želi vezati s Judith jer misli da je siromašan, ružan, debeo i nezanimljiv:

FRANCIS: Je li ti vidiš kako ja izgledam? Ja sam debeo!

(...)

FRANCIS: Za mene se nikada nije zanimala niti jedna privlačna osoba. (Str. 337)

Iz prezira prema samome sebi Francis odbija Judith i kada iscrpi sve argumente izjavi da sumnja da je homoseksualac i da mu se sviđa njen brat Randy. Sve su to izgovori odbijanja ljubavi i života. Francis odbija ljubav iz straha da ga ne povrijede jer nikako ne može vjerovati da je lijepa, bogata i pametna Judith doista zaljubljena u njega i da ga neće jednog dana jednostavno izvrijeđati i ostaviti. Boreći se za njega, Judith će točno reći u čemu je problem:

JUDITH: Znači da si uplašen. To objašnjava ove bedastoće o debljini i ružnoći i ovu iznenadnu homoseksualnu paniku. Bojiš se da će oni koje pustiš blizu sebi od tebe tražiti ono što im ne možeš dati. Strah te je poraza...

(...)

JUDITH: Ti se plašiš usuditi. Zato si obožavao osobu koja ti ne odgovara, koja možda čak ni ne zna da si zainteresiran. Ako se veza ne ostvari, znači da nikada nisi izašao na test i da ne možeš pasti. Velika noćna mora Onoga koji puno postiže. (...)

JUDITH: (...) Ti se bojiš veze. A sjećaš li se što je Dante rekao za one koji se boje veze. Nisu čak ni u paklu, nego su osuđeni da jure po predgrađima vječnosti. (Str. 343)

Svi njegovi izgovori otpadaju – Judith ga prihvaća iako je “debeo, ružan i siromašan”, a kad se Randy skida pokušavajući ga zavesti, shvati da nije homoseksualac. Kad na kraju drame prihvati emocije, on prihvaća rizik ljubavi i života, nakon što se oslobodio svih sumnja. Trenutak je bio presudan jer se radilo o dvadeset i prvom rođendanu, danu postizanja punoljetnosti u SAD i preuzimanja odgovornosti za vlastiti život.

Budući da je okolina prihvatila Francisa takvim kakav je, ovo je drama o prihvaćanju sebe. Francis mora prihvatiti sebe onakvim kakav je – debeo, siromašan i neugledan. Ali s potencijalima pameti, života i emocija. Samo se za te potencijale mora otvoriti i onda iskoristiti najbolje moguće.

Pomagači i svijet drame

Francisov otac nije na prvi pogled otac iz snova – siromašan, bučan Talijan koji ima “astmu, osip i lagani proljev” – ali topao i uvijek prisutan kada ga sin treba. Uz to što će pronaći novac za Francisov rođendan, on, što je najvažnije, svoga sina prihvaća:

FRAN: (...) Vidi, ako ikad dođe do nečega čega bi se konvencionalni ljudi, ne kao mi Talijani – nego drugi ljudi, mogli postidjeti, nemoj se nikada plašiti doći k meni. Bez obzira kako to teško bilo ja ću razumjeti, razumiješ?

FRANCIS: Ne razumijem. (*Naglo zagrlj svog oca.*) Ali razumijem, u redu (*Odjuri kroz vrata*). (Str. 368)

Svi su nečiji pomagači – u dvorištu će svi hraniti jedni druge (naročito ono dvoje mladih koji dolaze jer su ja-



ko mršavi), jedni drugima posuđuju stvari (gostima će donositi pulovere da se ne prehlade), posudit će i novac Francisu za kartu kad mu treba, pronaći će se rođaci koji rade u hitnoj službi da odvezu mlade na vlak...

Dvorište je poput velike obitelji (Geminijevi – otac Fran i sin Francis, očeva prijateljica Lucille i Weinberge- rovi – majka Bunny i sin). Iako su ljudi iz tog dvorišta malo ekscentrični, a povremeno se događaju i strašne stvari (Bunny se hoće ubiti), sve je nekako toplo i ljudski, a kad dođe do prave nevolje, svi pomažu. Kad se Bunny popne na krov prijeteći da će se ubiti, svi se uzbude, iako ona to često radi, a side jer “što niste rekli da je zabava večeras”... Svi su problemi rješivi, sve se pozicije prihvaćaju, istina, uz puno buke i dovikivanja, ali to je stvar temperamenta.

Dvorište u kojem Francis živi siromašno je, neka vrst geta – njihov je status u Italiji analogan statusu crnaca, *niggers-a* (str. 330) u SAD i ne razumiju školski talijanski koji Judith studira, ali iz njega ima izlaza. Francis, zahvaljujući stipendiji (*USA is the best*) može studirati na Harvardu isto kao i *wasповci*, Lucillin sin je na Yaleu, a treći sin susjede Bunny je debeli padavičar, ali – genijalac. Za svakoga postoji mogućnost izbora – i obrazovanja i emocija. Fran i Lucille objašnjavaju kako su zajedno jer nisu imali puno izbora (ona udovica, njega je ostavila žena), ali kada se Bunny ponudi Franu, podsjećajući ga na njihovu vezu, očito je da je Lucille Franov izbor.

U svijetu afirmativne drame sve se pozicije pokazuju jednako kompliciranima za prihvaćanje i niti jedna nije opravdanje za promašaj ili krivi izbor. Ako su logični problemi mladića koji navršava dvadeset i jednu godinu u siromašnom talijanskom dvorištu, afirmativna drama će nam pokazati da ni pozicija pripadnika WASP-klase nije lagana, kao što se vidi iz lika Judith i Randyja.

Judith se osjeća jednako kao i Francis, iako je u životno posve oprečnoj situaciji. Ona je lijepa, pametna, bogata, ugledna. Međutim, ljepota nimalo ne olakšava pronalaženje emocionalne sreće pa Judith smeta kad joj svi govore da je lijepa:

LUCILLE: Zašto tebe zanima Francis, kad si ti tako lijepa?

JUDITH: Ako to čujem još jednom polit ću si lice kiselinom. (Str. 364)

Problem je u emocionalnom odrastanju i prihvaćanju života, a to je za sve jednako traumatično:

JUDITH: (...) Mi smo oboje zapravo slični, znaš. Nijedno od nas ne zna uspostaviti kontakt s ljudima. Mi se oboje puno ludiramo, ali većinu vremena to je sve što imamo. (Str. 366)

Uz to, problemi su i na nižim razinama identični. Dok je Francis nesretan što je debeo i odbija svoje tijelo, mršavi *wasповci* žele biti deblji:

RANDY: Izgledam groteskno. Pogledaj moja prsa. (*Podigne košulju.*) Izgledam kao novorođena patka. (...) (Str.. 335)

Randy također odbija svoje tijelo i želi ga promijeniti, sve do destruktivnosti – uzimati će razne preparate za ojačavanje mišića, a od jednog se razboli i smršavi pet kila.

Iskušanja su dobra jer olakšavaju, ubrzavaju izbor. Kad je Francisu ponuđeno ostvarenje homoseksualne veze, on shvaća da nije homoseksualac. A Judith je vidjela koliko joj je do Francisu stalo tek kad ju je odbio. Budući da nitko ne može i ne smije odlučiti umjesto afirmativnog junaka, Francis je odlučio da želi Judith nakon što je ona odustala. I dobio je pravo na drugu šansu.



Čaj i simpatija

Drama *Geminijevi* neka je vrsta odjeka jedne starije drame u kojoj je junak također morao prihvatiti sebe kroz sumnju u vlastitu homoseksualnost. Glavni lik je Tom Lee, učenik u privatnoj školi, koji se ne uklapa u muške standarde svoje okoline. Ne bavi se sportom, nego svira gitaru, nosi dužu kosu, a kad ga pronadu da se kupao gol s učiteljem tjelesnog, svi ga proglase "pervertitom".

Iako u ovoj drami junaka ne prihvaća ni okolina, osnovna tema drame je junakovo prihvaćanje sebe sama. On je sâm počeo sumnjati u sebe, naročito nakon neuspjelog pokušaja seksualne inicijacije s jednom debelom i ružnom djevojkom kojoj su ga odveli prijatelji. Uzaludno se pokušavao prilagoditi okolini koja je bučna, nepristojna i gruba, a uistinu je trebao prihvatiti vlastitost, činjenicu da je drugačiji. I to ne homoseksualac u ovom slučaju, nego osoba s drugačijim osjećajem i potrebama.

Kako bi ostvarila pravo na individualnost, sama osoba mora prihvatiti sebe pa je zato prihvaćanje vlastite pozicije osnova za kasnije drame u kojima se oni "drugačiji" bore da ih okolina prihvati, što je jedna od dominantnih tema drugog pravca afirmativne drame – "Pravo na sreću ili prihvaćanje drugog".

Dječakov jedini, ali vrlo djelotvoran pomagač, je Laura Reynolds, žena predstojnika škole. Ona se također osjeća drugačijom od okoline i između njih se razvija nježno prijateljstvo. Budući da je u drami riječ o inicijaciji dječaka, komad završava kada ona uđe u njegovu sobu i počne otkopčavati dugmad na bluzi, omogućujući tako dječaku da kroz seksualnu inicijaciju shvati da je "normalan". Njih dvoje se razumiju jer su slični.

Osjećaj lika da je drugačiji od okoline je karakterističan za gubitnike i ova drama bi mogla biti subverzivna –

da nema kraja u kojem je očito da i ovaj mladić može pronaći svoje mjesto unutar društva. Komad se temelji na ideji prava na različitost, a da nije subverzivan shvatio je i redatelj Elia Kazan. Nakon režije tragedije u Millerovoj *Smrti trgovačkog putnika*, on je ovu režiju *Čaja i simpatije* doživio kao odmor *shvaćajući da je komad intimističko djelo koje zahtijeva lagani dodir*.⁴

Drugo poglavlje

U *Drugom poglavlju* pisac George izgubi ženu i nakon toga odbija život. Komediya započinje Georgeovim povratkom iz inozemstva. Na put je krenuo da se utješi, ali je samo još više patio jer je bio ljut na ženu "što nije tamo s njim". Tražeći gospođu iz biblioteke koja mu treba pomoći oko nekog istraživanja, zabunom nazove razvedenu glumicu Jennie, jer mu je brat posvuda ostavio brojeve raznih slobodnih žena. Oboje se zaljube, čak se i vrlo brzo ožene, ali on ne može prihvatiti vlastito pravo na život i ljubav.

GEORGE: Želio bih da mogu sad doći do tebe, zagrliti te i reći "U redu, završili smo loš dio. Što je za večeru?" Ali ja sam zakočen, Jennie... Zakočen sam negdje u vlastitoj glavi i to me izluđuje. (...) (Str. 729)

Njegova zakočenost je strah od prihvaćanja ljubavi i života. On je već jednom imao život s drugom ženom i sada se ne usudi otvoriti ljubavi i prihvatiti je. Ta zakočenost ide tako daleko da ugrožava ovaj novi brak. Žive u njegovu stanu prepunom fotografija bivše žene i George nije u stanju razgovarati o njoj jer ga suviše boli. No, to boli drugu ženu, ma kako tolerantna bila, stoga se ona pokušava prilagoditi, ali nikako ne uspijeva:

⁴ realizing the play was an intimate piece which required a light touch. – *It's a Hit*, str. 123.



GEORGE: (...) Prestani biti tako prokleta puna razumijevanja, hoćeš li? To mi strašno ide na živce.

JENNIE: Pa što onda želiš od mene? Gorčinu? Ljutnju? Bijes? Hoćeš li da budem točno onakva kakva je bila Barbara? E, ja nisam Barbara. I prokleta bila budem li živjela *njezin* život samo da bih imala *svoj* život s tobom. To je sada *naš* život, George, I što prije to prihvatimo, prije će ovaj brak početi funkcionirati.

GEORGE: Ne, ti nisi Barbara. To je očito.

JENNIE (*slomljeno*): O, Isuse, George. Ako si me želio povrijediti, nisi morao ići tako daleko.

GEORGE: Oprosti, ali ti mi daješ toliko prostora da budem okrutan. Ne znam gdje se postaviti.

JENNIE: Do sada nisam mislila da je to *mana*.

GEORGE: Mislim da je to jedna od onih malih prilagodbi koje moraš učiniti. Ali ne brini, ti ćeš ih učiniti.

JENNIE: I to mi zamjeraš.

GEORGE: Sve ti zamjeram!

JENNIE (*uznemirena*): Zašto, George, zašto?

GEORGE: Zato jer te noćas ne želim usrećiti! Ne da mi se super zabavljati. Nisam želio "strašno dobro" bračno putovanje! Ako želiš sreću, Jennie, nađi si nogometaša. Zamjeram ti sve ono što želiš od našeg braka, a što sam ja već imao. I što me tjeraš da idem duboko u sebe da bih ti to dao. Zamjeram ti što sam na L ili M a moram ići opet do A! I što je najvažnije, zamjeram ti što ne mogu pred tobom reći... koliko mi Barbara nedostaje. (...) (Str. 714)

Tek u času kad shvati da može izgubiti i ovu drugu ženu on prihvati pravo na "drugo poglavlje" i o svom iskustvu napiše knjigu.

GEORGE: Sjedio sam tamo pijući svoje piće, kad sam se odjednom sjetio pitanja koje mi je dr. Ornstein rekao da si postavim kad god imam problema. Pitanje je "Čega se najviše plašiš da će se dogoditi *ako*?"

JENNIE: Slušam.

GEORGE: Tako sam si rekao "George, čega se najviše plašiš da će se dogoditi ako se vratiš u New York, k Jennie... i započneš svoj život ispočetka?" I odgovor je bio tako jednostavan... Bio bih sretan! Gledao sam sreću u lice, Jennie – i prihvatio sam je! (Str. 373)

Sada će njih dvoje započeti novi život u novom "njihovu" stanu jer su oba stara stana bila opterećena sjećanjima na bivše.

Pomagači i svijet drame

U prikazanom svijetu drame uvijek postoji netko tko brine za junaka u nevolji. Svatko u nevolji ima pomagača. Georgeu je to brat, a Jennie prijateljica. Oboje se trude da pomognu – prvo će uporno pokušavati tjerati dvoje tugujućih na sastanke s raznim osobama suprotnog spola. I doista, njihov se susret i dogodi zahvaljujući bratu koji je ostavio Jennien broj na papiriću pa George slučajno nazove, ali i prijateljici koja je Jennie govorila o poznatom piscu tako da ona odmah ne poklopi slušalicu nego se počne razgovarati s njim. Kad se pak njih dvoje zaljube i žele oženiti, prijatelji će ih upozoravati da ne žure. Brat će, na primjer, "testirati" novu izabranicu, razgovarati s njom da vidi koliko je ozbiljna jer ne želi da mu brat proživi još jedno traumatično iskustvo. A kad mladi



brak upadne u krizu, prijatelji će pomoći jer su uvidjeli da je to doista prava ljubav.

Pomagači su iskreni, Leo se jako trudi zabaviti brata nakon njegova povratka i stalno smišlja i nudi mu nove mogućnosti – od plesa u subotu, preko večere u njegovoj obitelji do karata za košarku. Ali George treba malo vremena:

LEO: Ne znam što da ti učinim... osjećam se tako proketo bespomoćan. (Str. 640)

Ne žele pomoći samo bliski rođaci i bliski prijatelji, nego će se svi truditi da iskažu neku toplu riječ u teškom trenutku gubitka voljene žene – George ima brojna pisma sućuti nepoznatih ljudi koji su poznavali i voljeli njegovu ženu, a javio mu se čak i neki rođak koji je toliko star da se potpisao sa “ujna Henry” iako je zapravo “ujak”.

I sama Jennie je Georgeov pomagač jer osim što je zaljubljena u njega, ona ga razumije i čeka i pokušava mu pomoći u njegovoj tuzi i njegovu strahu prihvatanja novog života.

JENNIE: Ja se ne žurim. Dovoljno mi je koliko mi daješ sada. Znam da će ostalo doći. (Str. 713)

Toga je svjestan i George:

GEORGE: Moja je sreća da sam naletio na ženu s najviše razumijevanja na svijetu. (Str. 728)

Ni u ovoj drami novac nije problem – pisac si je mogao priuštiti put u Europu da se utješi, glumica je tražena i stalno radi, oboje imaju lijepe stanove u New Yorku, a i prijateljica i brat su dobrostojeći.

c) Prihvatanje odgovornosti/promjene

Prihvatanje života ne podrazumijeva samo prihvatanje života u njegovoj doslovnosti ili metafori ljubavi, nego

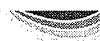
i svaku moguću poziciju koju nam je "Božji naum" namislilo. To se zajedničkim nazivnikom može nazvati – prihvatanjem odgovornosti. Afirmativne drame iz ove skupine prikazuju odbijanje odgovornosti ili pokazuju situaciju odrastanja, odnosno izbore koji stoje pred likom u tom procesu. Odgovornost uvijek zahtijeva od junaka prihvatanje neke promjene – promjene situacije oko njega i u njemu ili oko obitelji i u obitelji. Sposobnost prilagodbe na promjenu situacije pokazuje stupanj odgovornosti i zrelosti lika.

Prihvatanje života kroz odrastanje često je prikazano kao prihvatanje odgovornosti u mladim ljudima na početku života (*Gost na vjenčanju, Sanjarka, Ulični prizor*). Ali odgovornost nije samo jedan trenutak odluke u mladosti, ona nas prati cijeli život i čovjek mora neprekidno odgovarati na izazove koje mu život postavlja i prihvatiti svaku novu poziciju koju mu život nosi. Na primjer – razvod (*Neobičan par*) ili starost (*Vozeći gospođicu Daisy, Zlatni dečki, Nisam ja Rappaport*). Prihvatanje odgovornosti može biti i pobjeđivanje vlastitih nedostataka (*Dvoje na ljuljački*) ili strahova (*Zasviraj opet, Sam*) u sebi. Svaki strah je odbijanje, zatvaranje i zato ga afirmativni junak mora pobijediti.

Prisjetimo se da je upravo prihvatanje promjene, prilagodba novom vremenu ili novoj vlastitoj poziciji nešto što gubitnici nikako nisu mogli ostvariti.

Thornton Wilder

Thornton Wilder je, kao što je rečeno u uvodu, začetnik afirmativne drame, jer je upravo njegova drama *Naš grad* u svom iznošenju temeljnih vjerovanja paradigmska za čitav smjer kojem je utvrdila glavne tematske odrednice. Naravno da Wilder nije izmislio afirmativnu sliku mita nego ju je prikazao, slično kao što je O'Neill taj isti mit prikazao iz subverzivne vizure.



Da je prihvaćanje života temeljna odrednica Američkog sna vidljivo je i u Wilderovim dramama – prikazu dviju idiličnih obitelji u *Našem gradu* Budući da drama *Naš grad* ne obrađuje samo prihvaćanje života, nego ima i afirmaciju prihvaćanja smrti analiza će uslijediti u idućem poglavlju. Veličina Wildera i je u tome što se usudio afirmativnom dramom obraditi smrt, tešku temu za kojom afirmativni autori rjeđe posizu.

Ulični prizor

Uz Wildera, temeljni pisac tridesetih i početaka afirmativne drame je i Elmer Rice koji je za svoju dramu *Ulični prizor* dobio Pulitzera jer i ta drama izriče temeljni *credo* afirmativne drame. Iako događaji koje prikazuje – život stanara zgrade u siromašnom kvartu, dvostruko ubojstvo preljubnice i ljubavnika – ne izgledaju baš kao opis dvorišta iz snova, Rice ipak ne prikazuje gubitnike u smislu subverzivne drame – kao ljude koji su izgubili mogućnost komuniciranja sa sobom i okolinom, svijetom i Bogom, već upravo kroz izrazito tešku situaciju potvrđuje osnovne vrijednosti Američkog sna.

Ponajprije, većina ljudi se bori za bolje sutra (Židovi ulazu u školovanje, svi ostali rade...). Iako ima i “negativnih primjera” (prostitutka iz zgrade ili primitivni taksi vozač), oni više djeluju kao opomena kamo čovjek može dospjeti ako ne pazi na svoje postupke, za razliku od subverzivne drame gdje su “negativni” primjeri uvijek dokaz bezizlaznosti.

Iako susjede ogovaraju na stepeništu, a muškarci se, ponekad i vrlo oštro, svađaju oko političkih nazora, ljudi su ipak dobri jedni prema drugima. U kriznim situacijama svi se ujedine i pomažu (pri rođenju i smrti svi nude pomoć i hranu), ali ima i sitnih ljubaznosti – kada Talijan na povratku s posla donosi sladoled za sve u dvorištu. U dvorištu vlada filozofija olakšavanja i prihvaćanja stvari,

čak i onih najgorih, jer svi događaji imaju neku ljudsku dimenziju. Osnovna teza je deistička, treba upoznati sebe pa će biti manje problema. U prikazanoj zgradi svijet nije lagano mjesto za život, ali nije tako neprijateljsko mjesto kao u subverzivnoj drami. Izlaz postoji čak i za obitelj koja nema prihoda – prima socijalnu pomoć (toliko da može ići u kino), a kad ih deložiraju iz stana ne ide na ulicu, nego će joj socijalna služba naći nužni smještaj. Dakle, svijet oko nas ipak ima prijateljsko lice, ne samo u susjedima koji žele pomoći, nego i u državi koja se brine i o onim najsiromašnijima.

Dominantna je linija prihvaćanja sebe i to upravo kroz prihvaćanje života, odnosno prihvaćanje odrastanja i odgovornosti mlade djevojke Rose Maurrant koja je ostala sama nakon što je otac ubio majku (i njezina ljubavnika) te zbog toga odveden u zatvor. Drama ne prikazuje njezino odbijanje odgovornosti nego splet životnih okolnosti koji je postavlja pred različite izbore, a ona odabire prave – unatoč životnim klopkama odupire se iskušenjima. Odbija udaju za siromašnog susjeda Židova koji pred sobom ima još godine školovanja, ili poziciju ljubavnice i karijeru na Broadwayu koju joj šef nudi. Ona donosi ispravnu odluku o odlasku na selo i preuzimanju odgovornosti za odgoj i odrastanje svog mlađeg brata. Time odabire odrastanje i preuzimanje životne odgovornosti.

Dok kroz druge likove i njihov suživot, Rice pokazuje tezu o toleranciji, upoznavanju i razumijevanju, Rose je glasnogovornik viših filozofskih istina – temeljnih vjerovanja Američkog sna. Ono što je Emily u *Našem gradu* shvatila nakon smrti – ljepotu malih stvari u životu – Rose spoznaje već za života pa je ništa u tome ne može pokolebati (ni strašni događaji, ni siromaštvo, ni problemi koji stoje pred njom) kao što nam pokazuje u razgovoru s mladim pesimističnim Židovom s kojim je vežu uzajamne simpatije:



SAM: Život nije vrijedan toga!

ROSE (*stavljajući mu ruku na rame*): O, ne znam, Sam. I ja se ponekad osjetim jedna ili obeshrabrena. I ja nekad osjećam da, kao, čemu sve to. Kao sinoć. Jedva da sam oka sklopila zbog vrućine i zbog razmišljanja o – ma, o raznim stvarima. I kad sam se ujutro probudila, osjećala sam se tako jedno. A onda sam odjednom odlučila prošetati do ureda. I kada sam došla u park sve je izgledalo tako čisto i svježije da sam osjetila, pa... možda i nije sve tako loše... (...) (Str. 147)

U Wilderovim i Riceovim dramama s početka uspona afirmativne drame Bog je često eksplicitno prisutan⁵ pa i Rose govori o Bogu. Kao ni Arthur Landau iz drame *Deseti čovjek*, ni Sam ne vjeruje u Boga, a Rose mu pokušava objasniti njegovo postojanje kroz ljepotu života, ljepotu malih stvari koje su dostatan razlog za sreću. Upravo je to uživanje u malim stvarima života ona najljepša komunikacija s Bogom. Srećom koju čovjek osjeća zbog života zahvaljuje Bogu za život i svijet koji nam je dao. Kad Sam kaže da su mu roditelji bili kremirani, Rose ga pita nisu li vjerovali u Boga:

SAM: Što podrazumijevaš pod time: Bog?

ROSE (*zbunjena*): Pa – znaš što mislim. Ono što svi misle – Bog. Netko tko nas voli i brine o nama kada smo u nevolji.

SAM (*sjedeći na prozorskoj dasci*): To je samo praznovjerje – laž koju ljudi govore sebi jer im je realnost isuviše strašna da se s njom suoče.

⁵ U kasnijim dramama mora biti neki dodatni razlog za spominjanje Božjeg imena – kao događaj u crkvi ili egzorcizam ili nešto tome slično...

ROSE: Ali Same, zar ne misliš da je bolje vjerovati u nešto što te čini malo sretnijim, nego ne vjerovati ni u što i biti nesretan čitavo vrijeme.

SAM: Sreća ne postoji. To je iluzija kao i sve ostalo.

ROSE: Pa koji je onda smisao života?

SAM: Da, koji je smisao?

ROSE: Oh, ti ne bi tako smio govoriti Same – netko tko je dobio toliko pameti i talenta. Znam da stvari nisu uvijek onakve kakve bih želio da jesu. Ali nisu takve za sve. Nisu ni za mene.

SAM: Pa zašto onda ne izađemo iz toga zajedno? (...)

ROSE: Bože Sam, ne misliš valjda da se ubijemo.

SAM: Je li tvoj život tebi tako dragocjen da se držiš za njega?

ROSE: Pa da. Mislim da jest.

SAM: Zašto? Zašto? Što nam to u životu može ublažiti bol od života?

ROSE: Ima puno toga. Samo to da si živ – dišeš i hodaš okolo. Samo to da možeš vidjeti lica ljudi koje voliš i čuti njihov smijeh. I vidjeti lijepe stvari u izlozima. I hrvanje s mlađim bratom. I – oh, ne znam – slušaš dobru glazbu. Ples. O, ne, nikako ne želim umrijeti. (Str. 166)

To je bit afirmativne drame, ljubav prema životu kakav bio da bio, jer uvijek ima lijepih malih stvari koje vrijede i zbog kojih treba živjeti, samo ih ne smijemo zaboraviti. Kao što ne smijemo zaboraviti ni to da je Bog onaj koji nas voli i skrbi za nas i koji nas samom svojom idejom postojanja čini smirenijima i punima povjerenja u život. Bog je kao Samova sestra koja se odrekla svog života da bi kao učiteljica školovala brata ne bi li on po-



stao odvjetnik i imao život bolji od njezinoga, ali pri tome ne traži nikakvu naplatu ili zahvalnost. Kao što kroz *covenant*, savez, Bog traži od čovjeka samo da poštuje dar (život) i radi na tom daru, tako i Samova sestra traži od brata samo to da ne odbaci taj dar. Samova sestra ne očekuje zahvalnost, nego istrajnost brata na putu. Sestra ne želi da se Sam prerano oženi jer bi to značilo da neće moći završiti studij i da je čitava njezina žrtva uzaludna.

Svi u drami imaju izrazit osjećaj pravde, čak i otac nakon ubojstva zna da je učinio zlo, ali taj je *ethos* najjači upravo u Rose jer ona djeluje i kontrolira svoje postupke prema tom unutarnjem glasu. Tako, kada joj šef nudi da mu postane ljubavnica i objašnjava da to nije ništa loše jer mu žene često nema...

ROSE (*niječno tresući glavom i idući prema trijemu*): Mislim da ne bih željela da stvari tako izgledaju.

EASTER: Zašto, nema ničeg lošeg u tome.

ROSE: Možda nema. Ali ja to tako osjećam, mislim. (Str. 141)

Ulični prizor otvorit će još jednu veliku i važnu temu – ljubavi, o kojoj će se više govoriti u poglavlju o pravcu “Pravo na sreću ili prihvaćanje drugog”, temi “Prihvaćanje partnera”.

Rose odluči na kraju otići s bratom izvan New Yorka jer je čula da su ljudi tamo “puno bolji i prijateljskiji” i da nema “toliko strašne žurbe”. (Str. 167) Tako preuzima odgovornost za brata na sebe, a drama nas, budući da je afirmativna, uvjerava da je to odlično rješenje. Rose je to rješenje predlagala i ranije, samo je otac nije htio poslušati.

Iako je ostala bez oca i majke, samohrana starateljica malog brata, Rose je tješiteljica i pomagač mladom Židovu koji očajan tvrdi da je njezin odlazak i njezino odbijanje braka s njim kraj njegova svijeta:

ROSE: Ne, nije Sam! Kad bi samo malo više vjerovao u sebe, stvari ne bi izgledale tako strašne. Jer kad si jednom siguran u sebe, stvari koje ti se događaju više nisu tako važne. Kako ja to vidim, nije toliko važno ono što radiš nego ono što jesi. (*Toplo.*) Jako si mi drag, Sam. I imam toliko povjerenja u tebe. (Str. 189)

Osim dobrohotnog svijeta, potvrđivanja temeljnih vrijednosti Američkog sna, postojanja tješitelja i smisla koji nosi svaki lik, *Ulični prizor* ima i tezu o nepostojanju nasljednoga grijeha. Njezina majka je varala muža, ali Rose neće krenuti tim putem (iako zlobne starice iz dvorišta ogovaranjem to predviđaju), već će odlučno odbiti šefa i njegove naoko primamljive, ali nemoralne ponude. Otac se kaje zbog nesreće koju je skrivio (tvrdeći da on nije ubojica, nego je "izgubio glavu zbog pića") i dok ga policajci odvođe moli kćer da pazi na brata:

MAURRANT: Čuvaj Willieja, Rose. Ne daj da odraste i postane ubojica kao njegov otac.

ROSE: Učinit ću sve što mogu za njega, tata.

MAURRANT: Dobra si ti djevojka. Uvijek si bila dobra djevojka. (Str. 186)

U oproštajnom zagrljaju rasplakat će se i otac i kćerka, a policajci će ih razdvojiti "nježno" kako u didaskalijama piše.

Dok je u *Smrti trgovačkog putnika* očevo prokletstvo uništilo sinove, ovdje se sugerira da svatko ima pravo na svoj vlastiti život, jer je svatko dobio ugovor od Boga na vlastito ime.

Gost na vjenčanju

Frankie Adams, dvanaesetogodišnja djevojčica u drami *Gost na vjenčanju*, teško podnosi činjenicu da joj se brat ženi i odlazi iz kuće. Uporno želi otići s mladencima i planira to putovanje govoreći svom prijatelju vršnjaku:



FRANKIE: Nakon vjenčanja idem s njima u Winter Hill. Odlazim s njima nakon vjenčanja.

JOHN HENRY: Ti to ozbiljno?

FRANKIE: Šššš, upravo sam nešto shvatila. Problem sa mnom bio je u tome što sam dugo vremena bila samo "ja" osoba. Svi ostali ljudi kažu "mi". (...) Ako nemaš taj "mi" osjećaš se preusamljeno. Do ovog poslijepodneva ja nisam imala taj "mi", ali sada, nakon što sam vidjela Janice i Jarvisa odjednom sam nešto shvatila. (...) Znam da su mladenka i moj brat moji "mi". I tako ja idem s njima, ujedinjena vjenčanjem. (...) Toliko ih oboje volim i mi pripadamo zajedno. (Str. 187)

Kad shvati da oni žele otići bez nje i živjeti sami, duboko je povrijeđena. Čak napravi scenu na vjenčanju (moraju je izvlačiti iz automobila), a nakon što mladenci odu, otme pištolj i odjuri s njim prijeteci da će se ubiti. No, te noći u bijegu, pokisla i uplašena, shvati da svatko živi svoj život i da su samo muž, žena i djeca temelj obitelji. Prihvati život takav kakav je, s obitelji koju ima, i seli s ocem u novu kuću. Na kraju drame ipak pronađe svoje "mi", prikladno njezinu dobu, prijateljicu. Život ide dalje, a junak je prihvatio svoju poziciju.

Zločini srca

Još jedna iz porodice drama s tragičnim događajima, ali afirmativna po svojoj ideji, je i *Zločini srca*. Iako drame najčešće imaju po jednu dominantnu temu, ova drama pokazuje sva tri odbijanja i prihvaćanja – i ljubavi, i odrastanja, i života – kroz živote tri sestre u južnjačkoj obitelji. Najmlađa sestra Babe prihvati život (odbacuje smrt kao rješenje svojih problema), Meg sebe samu (odrastanje i odgovornost), a Lenny ljubav koju je do tada od-

bacivala (jer ne može imati djece). Zapravo sve tri odabiru život, samo kroz različite aspekte.

Drama započinje scenom povratka Babe kući – uvjetno je puštena iz zatvora. Babe, ljepotica, pucala je na svog muža, jednog od najmoćnijih ljudi grada i ranila ga. Razlog je to što ga je prestala voljeti, jer ju je maltretirao i jer ju je zatekao s ljubavnikom (crnim mladićem). A Lenny (koja živi u toj kući gdje su sestre rasle) upravo na početku drame sama pali rođendanske svijeće na krekerima. Ona je odbacivala sve muškarce jer je djed poticao njezin kompleks zbog “stisnutog jajnika” govoreći joj da je niti jedan muškarac neće željeti zato što ne može imati djecu. Djed je u bolnici na samrti. Kao “rođendanski poklon”, Lenny saznaje da je njezina konja ubio grom, a mi (publika) da im se majka ubila objesivši i sebe i mačku (pa su o tome pisale sve novine u zemlji). Dolazi i Meg, sestra koja je otišla u veliki grad željna karijere i zbog toga upropastila mladića Doca. Karijeru nije napravila, već radi kao pomoćna radna snaga i ima površne veze ne usuđujući se vezati i otvoriti emocijama. U posjete im često dolazi sestrična koja ih sve prezire i koja im pakosno nabraja njihove mane. Situacija je, uglavnom, prilično crna.

Ali to nije subverzivna drama jer, ma kako bila crna, situacija koja otvara dramu razrješava se na afirmativan način i s potvrdom temeljnih vrijednosti Američkog sna.

Iako se sestre nekada ljute jedna na drugu, Lenny i Meg će pružati podršku Babe u njezinoj teškoj situaciji. Čak će i Meg doći kući zbog toga što joj je Lenny poslala telegram “Babe te treba”, iako prije nije htjela doći za Božić unatoč tome što joj je djed poslao novac za kartu. Meg će ponuditi Babe razgovor kad se ova vrati iz zatvora. Razgovor je važan jer olakšava dušu, ali i omogućuje komunikaciju, zbližava ljude. Afirmativni junak uvijek ima nekog s kim može razgovarati jer on, za razliku od



subverzivnog ili apsurdnog antijunaka u sličnoj situaciji, ostvaruje komunikaciju:

MEG: Ali Babe, moraš s nekime porazgovarati o tome. Jednostavno moraš.

BABE: Zašto?

MEG: Jer je to ljudska potreba. Govoriti o vlastitim životima. To je važna ljudska potreba.

BABE Oh, pa, ja doista osjećam potrebu za razgovorom s nekim. Doista.

MEG: Onda razgovaraj sa mnom, molim te. (Str. 531)

Ne samo da će razgovarati, nego će Meg i odobriti Babein postupak:

MEG: Dobro si to učinila. Prokleta si dobro to učinila. (Str. 532)

Babe nema pomagače samo u sestrama nego i u odvjetniku koji je brani, jer je on pamti:

BARNETTE: Pa, ona... mi je jednom prodala kolač na sajmu. I jako mi je draga. (Str. 531)

Barnette želi braniti i obraniti Babe ne samo zato jer joj je očito emocionalno sklon, ili zato što je Babein muž doista bio nepodnošljiv, nego i zbog jednog privatnog razloga. Babein muž uništio je Barnetteova oca. Zbog toga što je pomagač, Barnette će biti nagrađen. Na kraju otkrije optužujuće dokaze protiv muža i to im otvara mogućnost spašavanja Babe uz pomoć nagodbe, odnosno povlačenjem optužbe. Ta situacija nudi oslobođenje za Babe, ali ne i zadovoljštinu za odvjetnika jer neće biti ni suđenja ni javnog raskrinkavanja njegova neprijatelja. No, odvjetnik će ipak predložiti Babe tu varijantu i priznati joj da javno suđenje ne odgovara ni njoj jer postoje fotografije nje i crnog mladića koje ne bi doprinijele njezinu oslobađanju na suđenju u južnjačkom gradu gdje Babe živi.

Ipak, odvjetnik je na dobitku, ali ne onome koji je na početku smatrao dobitkom. Nagrađen je ne po svojoj, ljudskoj, nego po Božjoj mjeri. Radio je u korist klijenta zanemarujući svoj interes i time prestao biti ovisnik o mržnji i osveti. On i dalje ne voli Babeina muža, ali afirmativna drama zna da je čovjek kojeg vode mržnja i osveta izgubljen čovjek pa se zato Barnetteovo odustajanje od *vendette* u ovoj afirmativnoj drami smatra vrlinom.

BABE: Dakle odustao si od svoje vendette?

BARNETTE: Na neki način. Za sada. Čini mi se, pa, da ne bi trebalo pustiti da naše živote vode takve stvari, poput osobnih osveta. (*Značajno gledajući Babe.*) Neke druge stvari mogu biti važne. (Str. 545)

Njegov dobitak je u emocijama koje se naznačuju u didaskaliji pod "značajnim gledanjem" jer afirmativna drama ne dopušta nedoličnu vezu klijenta i odvjetnika. Mladi imaju za romansu dovoljno vremena kasnije, kad se sve smiri. Da je Barnette afirmativni junak ne dokazuje samo ta njegova odluka, nego i njegov život koji nije propao nakon očeve propasti. On je mlad i perspektivan, a diplomirao je prvi u Law School, što je očit dokaz da ne nosi nasljednu krivnju očeva.

Ima još nekih situacija u kojima bi subverzivna drama uništila djecu zbog grehova, sebičnosti ili naprosto zle sudbine očeva, a *Zločini srca* će nam pokazati upravo razrješenje tih situacija koje su likovima nametale krivnju ili ih ograničavale.

Djed je poticao Lennyin kompleks i zakočio je u njezinu ljubavnom životu insistirajući na njezinoj neplodnosti, vjerojatno iz vrlo sebične želje da ona ostane uza nj i dalje brine o njemu. Lenny se doista brinula o njemu, a za svoju samoću ne optužuje starca, niti mu se sveti. Drama je pokazuje upravo u pobjeđivanju njezinog kompleksa. Naime, afirmativna drama ne dozvoljava prebacivanje



krivnje za neuspjeh na drugoga, drugi su samo povod, drugi su samo izazov da se problem riješi. Prebacivanje krivnje ne rješava problem, nego ga još više komplicira osjećajima mržnje i osvete, kao što nam pokazuje subverzivna drama. Afirmativna pak traži od junaka da se suoči s problemom i pobijedi ga.

Meg ima osjećaj krivnje jer je ostavila mladića, Doca, iako mu je obećala da će se udati za njega ako ostane s njom u kući za vrijeme tornada. Njemu je pala greda na nogu zbog čega šepa i svi ga žale misleći da je nesretan i da pati za Meg. No, upravo ovaj dolazak kući Meg kao pomagača (došla je zbog Babe, a ne zbog sebe) omogućit će joj oslobođenje od te krivnje. Doc želi izaći s Meg i oni odu na vožnju njegovim kamionom sve do jutra, ali noć nije bila ljubavnička već prosvjetiteljska. Ispostavi se da je on sretan sa svojom ženom i dvoje djece i da ne želi otići s Meg. Tako on oslobodi Meg krivnje za svoj život, jer afirmativna drama vjeruje da je svatko odgovoran za sebe. Ona se baš zbog tog neispunjenog obećanja čitav život bojala emocija koje, ako im se prepustimo, donose odgovornost i vezivanje za drugoga.

MEG: Oh, Lenny, poslušaj me sada. Sve je u redu s Docom. Mislim, ništa se nije dogodilo. Zapravo, mnogo se toga dogodilo, ali nije ničeg bilo. Ne zbog mene. Ja sam se uplašila. (*Razmazujući ljepilo na petu*) Mislim. Bila sam vani i mislila. Što ću mu reći kada me bude molio da pobjegnem s njim? Hoće li mi se smilovati njegova žena i dvoje polu-jenki klinaca? Mislim, mogu li žrtvovati njihovu sreću za moju? Da! O, da! Mogu! Ali... nije me pitao. Zašto nisam nesretna? Zašto nisam ogorčena? Trebala bih se osjećati poniženom! Razorenom! Možda će mi ti osjećaji doći – ne znam. Ali do sada je bilo tako... jednostavno zabav-

no. Sretna sam. Shvatila sam da mi može biti stalo do nekoga. Da mogu željeti nekoga. I pjevala sam! Pjevala sam cijelu noć! Pjevala sam drveću. (Str. 542)

Shvativši da može voljeti, Meg je doživjela prosvjetljenje, objavu, što joj je omogućila situacija koja ju je razriješila krivnje. I ne samo to: odlučila je reći djedu istinu o svojoj karijeri i prestati se pretvarati da je uspjela. Odluka za istinu i ljubav odluka je prihvaćanja odgovornosti i odrastanja.

No, i Megina dotadašnja bešćutnost i sebičnost imala je svoju svrhu. Upravo će Meg, bacivši Lenny u lice kako je glupo odbila jedinog dečka s kojim se je zbližila zbog svojeg kompleksa "stisnutog jajnika", uvrijediti Lenny i potaknuti je na akciju. I zato Lenny odlazi na kat telefonirati jedinom dečku kojeg je imala, puna snage za borbu. A tu su joj snagu dali događaji proživljeni upravo u ta dva dana koja prikazuje drama:

LENNY: Osjećam se hrabro, svim srcem. Pravo je vrijeme. Nema više okolišanja. (Str. 546)

Njezin je muškarac još uvijek pamti i želi se vidjeti s njom, a uopće ga ne zanimaju djeca, što njezin problem "stisnutog jajnika" u potpunosti poništava. Dakle, nakon što su Lenny i Meg razriješile svoje probleme, ostaje da Babe razriješi svoj. Ponajprije to pokušava razriješiti na majčin način, bježeći od problema u smrt. Budući da nemaju dovoljno jako uže pokušava ugurati glavu u pećnicu ne bi li se ubila plinom. Ali dolazi Meg s velikom rođendanskom tortom za Lenny i izvlači je iz pećnice. Osim što je Meg opet pomagač jer se bori za Babe, ovaj trenutak suočavanja sa smrću bio je presudan za Babe jer je u njoj pobijedila volja za životom. Shvativši neke važne stvari dok joj je glava bila u pećnici, Babe je prihvatila život:



BABE: Meg-

MEG: Da.

BABE: Znam zašto je to uradila.

MEG: Što? Zašto je što tko uradio?

BABE (*radosno*): Mama. Znam zašto je objesila mačku zajedno sa sobom.

MEG: Znaš?

BABE (*spoznavajući*): Zato jer se bojala umrijeti sasvim sama. (Str. 546)

Odgovor na pitanje zašto se Babe htjela ubiti:

BABE: Ne znam Meg. Imala sam loš dan. Stvarno loš dan; te slike, pa Barnette odustaje od svoje osvete; pa Willie Jay odlazi na sjever; i – i Zackery me nazvao. (*Dršćući od užasa.*) Rekao je da će me dati proglasiti ludom i poslati u ludnicu Whitfield. (Str. 547)

Meg je tješi da je Zackery, suprug, ne može zatvoriti u ludnicu, nego blefira, a kad je pokušava nagovoriti na život nudi joj ono što smatra najvažnijim u životu:

MEG: Ali Babe, mi se moramo naučiti kako preživjeti te stvarno loše dane. Inače to već postaje ozbiljan problem u obitelji. (*Stanka.*) Hajde, sada. Vidi, ovdje je Lennyin kolač. Mislim, pa zar ne želiš biti ovdje da joj daš kolač i gledaš kako puše u svijeće.

BABE (*shvaćajući koliko želi biti ovdje*): Da, želim, želim. Jer ona uvijek voli zaželjeti rođendansku želju nad tim svjećicama. (Str. 547)

Opet su, gotovo pola stoljeća nakon Wildera i Ricea, bliski ljudi i naoko male stvari ono što nas održava u životu i što život čini vrijednim. Babe ne mora ponoviti majčinu sudbinu (nema krivnje očeva) i neće jer je shvatila:

BABE: (...) Ja nisam poput mame. Ja nisam tako sama.

MEG: Ne, nisi. (Str. 547)

Upravo razrješenje početne situacije na kraju drame – označava dramu kao afirmativnu. Likovi tijekom drame spoznaju svoj problem i razriješe ga: Lenny je odlučila prihvatiti ljubav, Meg je prihvatila odrastanje i odgovornost za svoje postupke i emocije, Babe se odlučila za život. Za razliku od subverzivnih likova koji, i kad spoznaju, ne mogu ništa promijeniti u svom životu, spoznaja u ovoj drami utječe na promjenu života. Ne kaže se što će se dogoditi s Meg, ali možemo pretpostaviti da će sada s istinom, kojoj se više ne boji gledati u oči, moći započeti sasvim drugi život. Babe je već sama spoznaja želje za životom spriječila u samoubojstvu (a tu je i naznaka romanse s mladim odvjetnikom budućnosti), dok je Lenny doista krenula u akciju. A prije nego li je smogla snage nazvati svog bivšeg dečka, otjerala je iz kuće onu pakosnu sestričnu.

Naravno, afirmativna drama ima i pomoć sudbine i situacije koje pogoduju junaku. Doc nije pun mržnje prema Meg, nego sretno živi sa ženom i dvoje djece, a Babei muž ne može ništa (iako je pucala na njega). Lennyin dečko se nije oženio i zaboravio je u međuvremenu, nego je sretan što ga je nazvala, jedva čeka da se ponovo vide i uopće ne želi imati djecu. Djedova skora smrt oslobađa Lenny i pretvara je iz sluškinje u gospodaricu kuće. Tako da čak i vijest o uginuću staroga konja s početka drame na kraju izgleda kao pozitivan simbol – kao raskid sa starim životom.

Zato je važno Lennyino rođendansko puhanje svjećica na kraju. Ako je na početku drame na svoj rođendan tužno puhala svijeće na krekerima koji su se mrvili, sada ima najveću tortu u slastičarnici na kojoj piše – “Sretan rođendan Lenny, dan poslije” i dvije sestre uza se. Kroz cijelu dramu nam se objašnjava kako Lenny jako voli te rođendanske želje i kako se ostvare samo ako su dovoljno duboke. A ova je bila:



LENNY: Pa, mislim da to nije bila određena želja. To, to je bila neka vrst vizije koja mi je pala na pamet.

BABE: Vizija? Kakva to vizija?

LENNY: Ne znam točno. Bilo je nešto s nama trima kako se smijemo i osmjeujemo zajedno.

BABE: A kad je to bilo? Nedavno ili davno?

LENNY: Nisam sigurna; ali nije bilo zauvijek i nije bilo baš stalno. Jednostavno jedan trenutak i mi smo se smijale. (Str. 548)

Ova njezina vizija je očito dovoljno dubok osjećaj koji će osigurati ostvarenje želje. Sve afirmativne drame ističu dom kao jedno od ključnih mjesta. I zaista, to je mjesto gdje je čovjek zaštićen i može biti sretan, gdje ga prihvaćaju i vole. Zato je zadnja slika opisana u didaskalijama zapravo pohvala tog mjesta: *Sestre se ukoče za trenutak smijući se i hvatajući kolač. Svjetlo se promijeni i uokviri ih magično, zlatno svjetlucanje; čuje se glazba saksofona. Svjetla se polako gase, a saksofon nastavlja svirati.* (Str. 548)

Vozeći gospođicu Daisy

Iako je u *prihvaćanju života* dominantna faza prihvaćanja ljubavi i odrastanja, život nosi različite faze koje se moraju prihvatiti. *Vozeći gospođicu Daisy* Alfreda Uhryja pokazuje prihvaćanje starosti kao životne pozicije kroz dvadeset i pet godina (od 1948. do 1973) života Gdice. Daisy. Pogrešnim rukovanjem stara gospođa uništi auto pa joj sin unajmi crnog vozača Hokea u strahu da ne izazove pravu nesreću. Ona se tome protivi i vozač šest dana sjedi u kući ne radeći ništa, a ona ide u grad autobusom. Nakon što ga ipak prihvati, postanu prijatelji. Zapravo, taj crni vozač je njezin jedini prijatelj. I kad Gdica. Daisy ode u starački dom on je posjećuje.

Iako se čini da se u drami ništa važno ne događa (Gđica. Daisy i vozač nekamo idu, dolazi sin u posjet...) osim upošljavanja vozača, kupovine novih automobila i odlaska u starački dom, prikazane su tri vrlo važne životne stvari koje Gđica. Daisy mora razriješiti prije smrti. Ponajprije mora prihvatiti činjenicu da je stara i da ne može više funkcionirati na isti način kao prije. Teškom mukom, uz pomoć sina i vozača, ona ipak pristane na to da je netko vozi i da se brine o njoj.

Potom, mora se otvoriti prema ljudima i pronaći toplinu u sebi. Ona je na početku čangrizava, neprekidno prigovara i misli da je svi potkradaju, ali se s vremenom otvori. I dalje gundā ali postaje puno toplija – kad otkrije da vozač ne zna čitati, daruje mu čitanku za Božić iako ona, kao Židovka, ne slavi Božić (i nekoliko mu puta napominje da to nije božićni dar); brine se da li njezin sin plaća i nakon što je ona u domu (iako će odmah nakon što dobije potvrđan odgovor, ali ne i sumu, reći da je preplaćen, da je to pljačka). Treće, mora prihvatiti i to da je bogata. Živi u velikoj kući, svako malo kupuju novi auto (dok starome ne padne cijena), a i sin joj je također vrlo bogat i uspješan. Gđica. Daisy mora prihvatiti vozača i neke druge povlastice bogatih jer mora prihvatiti svoju poziciju bogate osobe. Iako novac nije nikada problem u afirmativnim dramama, često se pokazuje da je i bogatstvo tek jedna od pozicija koja se mora prihvatiti. Da je to također kompliciran zadatak kao i svaki drugi pokazuju njezine reakcije na vozača koji ju je čekao u autu ispred sinagoge:

DAISY: Miriam i Beulah i oni, mogla sam vidjeti
što su mislili kad sam izlazila iz crkve.

HOKE: A što to?

DAISY: Da se pretvaram da sam bogata.

HOKE: Vi jeste bogati, Gđice. Daisy!



DAISY: Ne, nisam. I nitko mi to ne može nabiti na nos. Kad smo živjeli u ulici Forsyth imali smo meso samo jednom tjedno. (...) (Str. 16)

I dalje nastavlja o siromašnom životu u djetinjstvu kao uvijek kad joj netko kaže da je bogata. No, taj njezin strah od pokazivanja bogatstva nije samo čangrizavost stare žene, nego i neka vrst poštovanja, strahopoštovanja prema bogatstvu kao prema daru koji se mora zaslužiti i zadržati skromnošću, a može izgubiti ohološću.

Pomagači Gđice. Daisy su i crni vozač i sin. Vozač je iznimno poštena, blaga i pouzdana osoba što svojom blagošću i strpljivošću može otvoriti i najtvrđa vrata. On neće iskoristiti priliku da staricu opljačka ili maltretira, nego će joj biti prijatelj i pomoć, a i sin će se brinuti za majku unatoč vlastitim obavezama i brigama. Oni će obojica za staru gospođu raditi što je najbolje i strpljivo čekati da ona prihvati to najbolje (kao samog vozača).

Sin će se, unatoč brojnim poslovima, uvijek odazvati na majčin poziv (majka sumnja da je vozač ukrao jednu konzervu lososa) pa makar se bunio zbog toga:

BOOLIE: Vrlo pametno, mama. Natjerala si me da propustim doručak i zakasnim na sastanak u banci zbog konzerve lososa od trideset i tri centa. (*Ugura ruku i džep i izvuče nekoliko novčanica.*) Evo! Hoćeš trideset i tri centa? Evo ti dolar. (Str. 18)

U svijetu ove drame mladi Židov neće vozača baciti na ulicu kad mu više ne trebaju njegove usluge, nego će mu do kraja života slati čekove kao neku vrstu zahvale zbog važnosti tog neobrazovanog Crnca u staričinu životu.

Vozač Hoke je jednu godinu bio bez posla, a drama počinje dobivanjem novog posla (dakle krajem njegove nezaposlenosti). Drama prikazuje svijet u kojem crnog vozača ne preziru zato što je crn, nego se za njega bore

jer je dobar. Iako je vozač nepismen, njegova unuka predaje na fakultetu. On zarađuje toliko da može kupiti auto od Gdice. Daisy, a svojom dobrotom i poštenjem je zaradio mirovinu i osigurao starost. Iako je u ovoj drami dominantna tema "Prihvatanje odgovornosti" unutar pravca "Pravo na život", ovo je očit primjer prikaza svijeta koji drama afirmira unutar teme "*USA is the best*", dakle prikaz američkog društva kao najboljeg od svih svijetova.

Dvoje na ljuljački

Dvoje na ljuljački govori o dvoje ljubavnika – Jerry, osamljen, počne telefonirati djevojci Gittel koju je upoznao na nekoj zabavi. Nakon što je imao sve u životu (ženu koja mu je omogućila školovanje, bogatog punca koji mu je dao posao) sada se našao na dnu – upravo je pred razvodom, žena mu je pred drugom udajom i došao je u New York da ponovo počne ispočetka. Gittel je neostvarena plesačica s čirom na želucu i mnogim ljubavnim vezama, ali nesposobna za otvaranje i iskreno davanje. Zbliže se, a kad joj pukne čir, on se brine o njoj. Njemu je potrebno da se brine za nekoga i da ima motivaciju za borbu i stvaranje – zato pomaže Gittel, kupi joj studio za ples (na kojem ona ništa ne zarađuje) i spremaju se na zajednički život... Međutim, cijelo vrijeme razgovara sa ženom, zabrinut je za nju. Kad Gittel otkrije dokument o razvodu koji joj je on zatajio, shvati i sama da nešto nije u redu s njihovom vezom i uslijedi veliki rasplet. Jerry se vraća ženi koju zapravo voli, ojačan. Stekao je samopouzdanje, naučio je postaviti se prema drugima, biti samostalan, pobijedio strah od neizvjesnosti i rizika. Živjet će sa ženom daleko od punca, isključivo od vlastita rada (u međuvremenu je položio pravosudni ispit i radio kao pravnik te izučio zanat za samostalnu praksu). Tu njegovu promjenu radosno prihvaća žena koja ga voli i pristaje živjeti s njim, bez obzira gdje i s koliko novaca.



Jerry je trebao nekoga za koga će skrbiti, tko će ga na taj način motivirati na borbu sa životom. Gittel mu je pomogla da izađe na pravosudni ispit jer je kraj nje, neobrazovane i ne baš suviše inteligentne, stekao samopouzdanje.

JERRY: Pokušat ću. Nazad u rat. Moji su uvjeti visoki, neću raditi za Lucijana, neću živjeti u Omahi, i živjet ćemo od onoga što ja zaradim. Započinjem vrlo skromno, stol, telefon i olovka. I ono što mi je u glavi.

GITTEL: To je puno. (Str. 271)

Gittel je također nagrađena jer je naučila voljeti. Iako je ova ljubav za nju završila loše, naučila je otvoriti se, ali i postaviti prave kriterije. To znači da je jača za budućnost. Prestala je biti "rođena žrtva", prestala je biti samo dobra za iskorištavanje.

GITTEL: Činiš pravu stvar, Jerry. Mislim, ja također ne želim nikakvu milostinju. To nije usluga.

JERRY: Ako išta znam, onda znam da je to tako.

GITTEL: I više im se neću tako izručivati na milost i nemilost. Od sada želim nekoga tko će se brinuti za mene i tko je moj. Ti si me to naučio. Ne netko poput Sama i Jakea, oni se ne mogu brinuti ni za pile. Mislim, stvari mi sada izgledaju drugačije, Jerry, ti si mi jako pomogao.

JERRY: Jesam li doista? Bože, kad bih samo mogao vjerovati da je svatko od nas pomogao nekako, pomogao malo –

GITTEL: Ti si meni puno pomogao, Jerry, to je prva veza iz koje sam izašla bogatija. (Str. 272)

Iako ovo naoko nije *happy end* za Gittel (a i Jerry je tužan na odlasku jer su se oboje vezali) ipak je to pravi

izbor. Budući da je ovo drama o prihvatanju sebe, a ne drugoga, oboje su profitirali. Činjenica da su se na kraju oboje odvažili reći "volim te" to također dokazuje. Naučili su prihvaćati osjećaje i otvarati se, a sada moraju napraviti pravi izbor. On se mora vratiti ženi i pobijediti punca, ona pronaći pravog, slobodnog muškaraca koji će je voljeti i brinuti se za nju.

Pomagači su bili jedno drugome. I sad, kada on odlazi, osim što joj objašnjava gdje će biti i obećava da će joj javiti broj telefona čim se smjesti, upućuje je na ime koje joj može pomoći u slučaju neke hitne potrebe. Budući se radi o afirmativnoj drami svi imaju pravo na drugu šansu – i žena i Jerry, a i Gittel će je vjerojatno dobiti jer je sada nešto naučila.

Promjene kroz vrijeme

U ovoj širokoj paleti drama pokazalo se da afirmativna drama kao pravac postoji od samih početaka suvremene američke drame do danas. To potvrđuje tezu da su osnovni pravci i tematske odrednice konstantne. Naravno da vrijeme utječe na pravac, ali tako da se kroz vrijeme mijenja pristup i dominacija pojedinih tema kojima se izražava osnovno vjerovanje.

Kada je u tridesetim pravac započinjao s Thorntonom Wilderom i Elmerom Riceom, drame su pokušavale biti programatske (Wilder) i uspostaviti široki raspon ljudske djelatnosti kroz temeljna vjerovanja o životu i smrti. Iako su te drame izražavale postojeći stav o svijetu, ipak su upravo zbog njega bile napadane i stalno sukobljene s autorima koji su tvrdili da je potrebno pisati istinu (misleći pritom subverzivnu sliku svijeta) ili boriti se za bolji svijet (misleći pritom na političke, uglavnom marksistički orijentirane drame). Ti su napadi bili upereni naročito na



Th. Wildera, a napadači nisu uviđali da je on učinio i jedno i drugo – vjerujući u smisao ljudskog života, njegovu povezanost s Bogom i mogućnost usavršavanja čovjeka, Wilder je upravo o tome i pisao. Da je njegov osjećaj doista bio izraz mnogih, a ne samo osobni, dokazuje i njegova recepcija izvan kritičarskih krugova. Osim što je dobio dva Pulitzerza za dramu, zadržao se na repertoarima do dana današnjega.

Četrdesete su doživjele II. svjetski rat pa su drame morale uključiti i te strašne događaje u svoj afirmativni svijet. To, naravno, nije lako – i u vjeri je najteže objasniti ljudima da moraju prihvatiti patnju kao Božje milosrđe – ali su afirmativne drame našle vrlo interesantan ključ i za taj problem. One su govorile s aspekta obrane života. Dominantna tema nije nikada žrtvovanje života – najbliže žrtvovanju života je došla drama *Straža na Rajni*, ali ni tamo nema pravog žrtvovanja. Iako se muž vraća u Njemačku boriti protiv Hitlera i svi misle da će poginuti, ipak postoji i mogućnost da se spasi. Inače, kada se u ratnim dramama govori o smrti, ona se prihvaća kao nužna na dobrobit svih drugih i nije osnovni problem u drami (*Dom junaka*)... Za vrijeme rata osnovna preokupacija afirmativne drame bila je pažnja da se život ne utroši uludo. Tako se, unatoč vremenu koje je nužno uključivalo smrt, afirmativna drama bavila prihvaćanjem života. I to je samo naoko paradoksalno jer je to potvrda osnovnih načela afirmativne drame koja traži prihvaćanje pozicije (što uključuje smrt) i istovremeno prava na život.

Ratne afirmativne drame ne prikazuju rat izravno, nego kroz liječenje vojnika. Te se drame usred rata bave prihvaćanjem života potvrđujući ga kao osnovnu vrijednost. Kako bi pomirili suprotnost života i smrti, rat i vojaska prikazuju se kroz individualizirano, ljudsko lice – lice nadređenih koji se brinu o podređenima, suradnika koji su dobri, stručnjaka svog posla, dobrih ljudi koji mogu

ublažiti probleme i nepravde. To ne znači da su afirmativne drame anti-ratne. Naprotiv, one afirmiraju američko sudjelovanje u ratu, ali je patriotizam i herojstvo u podtekstu, a ne dominantna tema. Ljudsko lice rata koje su prikazivale afirmativne drame, činilo je i rat bliskim, tek jednom od ljudskih djelatnosti. Čini se paradoksalnim, ali upravo je taj pristup afirmativne drame skladno djelovao s propagandom koja je pozivala u rat (dakle na junačko umiranje) jer je afirmativna drama tvrdila da život ima smisao i da je veliki mehanizam koji nas vodi pravedan i brine se o svakom, pa i najmanjem, vojniku i o svakoj, pa i najmanjoj, njenoj potrebi.

Pedesete su u središte postavile odrastanje i početke prihvaćanja drugačijih (*Gost na vjenčanju*, *Čaj i simpatija*). Drame pedesetih donose neku vrst buđenja individualnosti koja je otvorila put individualističkoj pobuni protiv konvencija u šezdesetima. U slučaju pedesetih radilo se o sumnjama na "nenormalnost" pri čemu su se sumnje pokazivale lažnima, ali se ipak pokazivalo da ni "nenormalnost" nije strašna. Iako junak nije bio "nenormalan" nego samo malo drugačiji od "normalnih", samo pokazivanje pomaka od uobičajenog djelovalo je revolucionarno. Pedesete su lagano omekšavale tvrde granice puritanskog shvaćanja života i društva, pomicala granice "normalnosti" i otvarale prostor šezdesetima.

Šezdesete su te granice "normalnosti" ponašanja u društvu jako olabavile (promiskuitet, lake droge...), a dominantna tema prihvaćanja sebe bila je povezana s temom prihvaćanja drugoga. Zato nema toliko tema doslovnog prihvaćanja života koliko prevladavaju teme pobjeđivanja strahova/mana što priječe puninu života (*Zasviraj opet, Sam*; *Jedina igra u gradu*) pa je tako to i vrijeme u kojima se pišu drame o "prihvaćanju nedostatka" (*Čudotvorka*, *Leptiri su slobodni*). Naravno da prihvaćanje vlastitih mana znači prihvaćanje sebe i vlastite nesavršenosti.



Junak prihvaća sebe takvog kakav jest da bi mogao prihvatiti drugog i ostvariti sreću.

Sedamdesetih su dominirale subverzivne teme, tako da je vrlo rijetka uspješna afirmativna drama (čak i u temama prihvaćanja partnera i obitelji koje su dominantne u američkoj drami). *Geminijevi* su jedna od tih rijetkih sa svojim prikazom odrastanja. Dvorište u kojem žive bučni Talijani na neki način je kasniji odraz *Uličnog prizora*. Iako je prikaz života drugačiji u odnosu na tridesete jer donosi nove probleme kojih prije nije bilo u tolikoj mjeri (npr. droga, promiskuitet, homoseksualizam), ipak i ta drama zagovara temeljne vrijednosti Američkog sna – prihvaćanje života, sebe onakvog kakav jesi i pravo na borbu za bolji život.

Osamdesete se vraćaju svim dominantnim afirmativnim temama (pobjeđivanje strahova i mana, prihvaćanje života, odbijanje ljubavi i otvaranja...) ponovno ih subjektivno osvjetljavajući kroz proživljavanje lika. Beth Henley je i dobila Pulitzera upravo zato što je kroz svoje tri sestre pokazala prihvaćanje i života i ljubavi i odgovornosti. Povratak vjere u individualizam i uspjeh (*yuppie* generacije) prisilio je afirmativnu dramu da se opet okrene širokoj paleti tema prihvaćanja života.

Osamdesetih je na sceni bila važna i tema rase i to dominantno u pravcu "Prihvaćanja drugih", temi "Prihvaćanje drugačijih" (vidjeti tabelu br. 4), dakle, borbe junaka da ga prihvati okolina, ali je i ovom pravcu "Prihvaćanja sebe", naročito u temi "Prihvaćanja odgovornosti/promjene" bilo zanimljivih drama. Jedna od njih je *Javno školovanje*, inspirirano mogućnošću besplatnog školovanja na njujorškom CUNY-ju koje je uvedeno 1970. No, osnovna tema djela je borba mladog Crnca Calvina za obrazovanjem. Iako mu je država, kao siromašnom Crncu, omogućila školovanje (*USA is the best*), on mora promijeniti sebe da bi uspio u životu. U ovom konkretnom



slučaju mora naučiti pravilno izgovarati riječ "pitati". Naime, Crnci govore *axing* umjesto *asking* a Calvin insistira na krivom izgovoru smatrajući ga vlastitim identitetom dok na kraju ne shvati da mora prihvatiti promjenu.

Devedesete

Iako se ovaj rad bavi dramom od O'Neill-a do osamdesetih, ovdje bih voljela samo naznačiti što se upravo s ovom temom događa u devedesetima jer mi se čini da devedesete uvode nov i interesantan aspekt teme. Devedesete se u ovom segmentu afirmativne drame prihvaćanja života bave prihvaćanjem korijena, tvrdeći da čovjek na isti način na koji mora prihvatiti život, oblik i poziciju, mora prihvatiti i korijene i pronaći put do pomirenja s njima. Zato ne čudi da su hitovi devedesetih *Zvijer na mjesecu* Richarda Kalinoskog, *Devet Armenaca* Leslie Ayvazian i *Zlatno dijete* D. H. Hwanga.

Sve tri drame problematiziraju prihvaćanje života kroz pomirenje s prošlosti i kroz pronalaženje i definiranje pomirenja s korijenima obitelji u tematskoj trijadi život/prošlost/obitelj, bez obzira da li lik doslovno odbija život (kao Aram iz *Zvijeri na mjesecu*), riskira ga (kao kćerka iz *Devet Armenaca*) ili ga naprosto ne razumije (kao junak u *Zlatnom djetetu*). To je tematski trend devedesetih koje, nakon individualističkih osamdesetih, vrlo logično postavljaju tezu da je čovjek uza svoju individualnu neponovljivost ipak splet utjecaja okoline i prošlosti.

Zlatno dijete je najveći uspjeh od ove tri drame; napisana 1996, postala je veliki hit 1998. kada se uspješna produkcija iz Public Theatrea seli na Broadway, gdje je drama nominirana za Tonyja. U drami Amerikanac kineskog podrijetla pokušava pronaći vlastiti identitet, ali ga bez prihvaćanja prošlosti ne može naći. Pomaže mu baka



koja priča o njihovu životu u Kini i prelasku svoga oca na moderan život – iako je imao tri žene, prešao je na kršćanstvo, uveo novi način oblačenja. To je donijelo i dobre (ukinuo je neke grozne običaje kao podvezivanje nogu u djevojčica zbog “estetskih” razloga ne bi li im tako stopala ostala što manja) i loše posljedice (od njegove tri žene najstarija nije mogla prihvatiti promjene pa se povukla u opijumsku ovisnost, najmlađa koju je volio umrla je na porodu, a jedina koja ga je slijedila prihvaćajući promjene bila je ona koju nije volio). Baka je spona starog Istoka i moderne Amerike kojoj glavni junak pripada a preko nje, kroz njezinu toleranciju, razumijevanje i toplinu, pomirit će se Istok i Zapad u junaku. To će reći sam autor D. H. Hwang u intervjuu *American Theatre*: *Ne znam je li išta od onog što sam napisao istina. Ali mi omogućuje osjećaj povezanosti s mojim precima i pokušaj da razumijem njihovu motivaciju, pa se osjećam spremniji razumjeti generaciju koja dolazi.*⁶

Druge dvije spomenute drame bave se sudbinom Armenaca koji kroz povijest neprestano stradavaju od Turska. Pri tome u *Devet Armenaca* svoj odnos s korijenima raščišćavaju suvremeni američki Armenci (potreseni novim progonima i stradavanjima Armenaca u Armeniji). Kćerka odlazi u Armeniju, koja je ponovo u ratnim sukobima, da shvati tko je ona. Čitava obitelj se brine, a ona jedva preživi (jer ne zna jezik i nije navikla na ratne uvjete u kojima Armenci žive). Kad se ipak sretno vrati još uvijek nerazriješena odnosa prema vlastitom identitetu i korijenima (jer shvati da ne pripada tom svijetu današnjih Armenaca unatoč korijenima), ključ njezina problema opet je u – baki. Baka joj pjeva armenske pjesme i

⁶ *I don't know if anything I've written is true. But it allows me to feel that I have a connection to my ancestors, and to try to understand their motivations, so that I feel more able to deal with next generation.* – “American Theatre”, April 98, str. 18.



ona napokon prihvati da je Armenka (prihvati strašnu sudbinu koju su njezini sunarodnjaci proživjeli i dalje proživljavaju u svojoj domovini), ali i to da je njezin život vezan uz SAD i da je zapravo Amerikanka. Prihvati da njezin lagodan život nije izdaja, nego njezina sudbina koja joj je dodijeljena i koju mora prihvatiti.

Druga drama s armenskom temom, *Zvijer na mjesecu*, govori o prošlosti – i prošlom pokolju, a i likovi su iz prošlosti. Aram, Armenac iz Amerike s početka stoljeća, naruči ženu poštom iz Armenije zato jer želi imati djecu ne bi li tako novim životima popunio praznine na obiteljskoj fotografiji – ubijene članove obitelji. Žena Seta mu je nerotkinja, a on mora prihvatiti ne samo prošlost Armenaca koja ga opterećuje nego i činjenicu da ne može imati djece. Na kraju komada, Aram se otvori, otpusti teret prošlosti Armenaca (više se ne smatrajući odgovornim za sudbinu i povijest čitavog naroda) i prihvati život takav kakav je, sa ženom koja ga voli. Ujedno stekne i obitelj prihvativši dječaka bez roditelja kao svojeg.

Sve ove tri drame problematiziraju prihvaćanje vlastite pozicije unutar SAD, ali uz sagledavanje i prihvaćanje korijena. Riječ je o prihvaćanju promjena – onih društvenih, ali na osobnom planu. Te drame govore o čovjekovu pronalaženju svoga mjesta unutar civilizacijskih promjena koje utječu na njegove nacionalne korijene. Zato ne čudi da je D. H. Hwang na pitanje glavne glumice o čemu je ponajprije ovaj komad, bez razmišljanja odgovorio jednom riječi: *Promjeni*.⁷ Promjena nužno uključuje izdaju starog, pa ne čude napadi kineske zajednice da ih je izdao svojim prikazom kineskih korijena i tradicije.

Te drame ne zagovaraju samo prihvaćanje promjene nego i odustajanje od mržnje i osvete. Kao što je i odvjetnik Barnette odustao od svoje osvete i mržnje prema

⁷ *Change* – “American Theatre”, April 98, str. 17.



jednom čovjeku (*Zločini srca*), u ovim se dramama traži od likova da odustanu od mržnje prema jednom narodu koji je povrijedio narod njihovih predaka. Turci su uništavali Armence, Zapad je uništavao kulturu Kineza, ali nas afirmativne drame uče da su osveta i mržnja štetni jer znače neprihvatanje “Božjeg nauma” koji ponekad zahtijeva i takve strašne stvari kao što su pokolj Armence ili zanemarivanje vjere predaka. Zapravo, afirmativne drame u temelju nose vjerovanje da nanošenje zla nije opravdanje za drugo naneseo zlo – kako sebi, tako i drugima. “Osveta je moja i ja ću je vratiti”, kaže se u Svetom pismu, a to kao svoj stav potvrđuje afirmativna drama. Nije na čovjeku da se osvećuje, to treba ostaviti “Božjem planu”.

Zato je Seta, Aramova žena u drami *Zvijer na mjesecu* nerotkinja. Njemu za kaznu, jer on ne živi punim životom već prolazi svijetom kao “kamen zgrčen u svoju mržnju i želju za osvetom”. Ne živi u sadašnjosti nego u prošlosti, u pokolju koji je preživio. I on zapravo odbija život.

SETA: Ti imaš najveću žalost i ne znaš što to zapravo jest – ti si kao kamen – svaki dan u tišini – ti imaš najveću tugu od svih Armence, da postoji takmičenje ti bi pobijedio – i ne kažeš ništa. (Str. 68)

Budući da je riječ o afirmativnoj drami, Aram se na kraju otvori i ispriča strašnu sudbinu svoje obitelji i svoje preživljavanje. To mu otvaranje pomogne da se oslobodi osjećaja krivnje što je živ i tog tereta da upravo ON mora popuniti sva prazna mjesta na obiteljskoj fotografiji i biti odgovoran za nastavak života čitave armenske nacije. Otvaranje znači prihvaćanje “Božjeg nauma” ma kakav on bio (čak i kad uključuje pokolje i žene nerotkinje) jer uključuje prepuštanje tereta Bogu. Upravo to prepuštanje može čovjeku otvoriti prostor za život. I Aram iz *Zvijeri*

na mjesecu i kćerka iz *Devet Armenaca* moraju prihvatiti činjenicu da oni ne moraju otkupiti grijeha svijeta, odnosno muku jednog naroda, a junak u drami *Zlatno dijete* da on nije kriv za propast stare religije kulta predaka.

Zaključak

U dramama o prihvaćanju života lik ima premalo ljubavi za sebe i odbija život. Život se može odbijati doslovno, ali je odbijanje života vrlo često metaforički prikazano kroz odbijanje ljubavi, odbijanje odgovornosti ili odbijanje promjene. Odbijanje ljubavi prema samome sebi, Bogu (vjera) i drugima, negira osnovu života, uvjeravaju nas afirmativne drame, jer polazište bilo kakvog ostvarivanja života jest mogućnost ljubavi. Ljubav je prihvaćanje, ljubav je povjerenje, ljubav je otvaranje. Početak je u ljubavi prema sebi jer ona omogućuje sve ostale ljubavi i prihvaćanja. Samo prihvaćajući sebe prihvaćamo "Božji naum", dakle Boga, tako da je ljubav prema samome sebi uvjet vjere. Tek nakon prihvaćanja sebe možemo prihvatiti i druge kakvima god da ih je "Božji naum" stvorio.

Prihvaćanje odgovornosti, pak, osnovni je uvjet odrastanja, dakle ozbiljnog i samostalnog ulaska u život. To je otvaranje prema "Božjem naumu" u vlastitom životu, prema ostvarivanju onoga što nam je zadaća u životu.

Afirmativni junak na početku drame odbija sebe u cjelini, svoje mogućnosti, svoje sposobnosti, svoje tijelo (i to "normalno" tijelo, jer će tijelo s izrazitim nedostatkom biti posebno obrađeno u poglavlju "Prihvaćanje nedostatka"), kako bi to tijekom drame naučio prihvatiti. Zadaća afirmativnog junaka je prihvatiti život i prihvatiti sebe, ono što je dobio. Sebe takvim kakav je, život takvim kakav mu je dan. To znači prihvaćanje pozicije, ali ne u društvu (to će biti dominantno u temama pravca "Pravo



na sreću ili prihvaćanju drugih”), nego u odnosu na “Božji naum”. Mora prihvatiti činjenicu da čovjek mora živjeti na zemlji nesavršen i ranjiv. Mora pobijediti strah od života (što se vrlo često metaforički pokazuje i kao strah od ljubavi) jer strah od života je najčešći motiv odbijanja života. Osim što mora prihvatiti ono što je dobio kao dar, mora prihvatiti i to da svatko ima svoju funkciju na svijetu i da zadanu funkciju mora izvršiti na najbolji način. Prihvaćanje te ideje otvara mogućnost i za prihvaćanje odgovornosti i odrastanja junaka.

Budući da smo na terenu afirmativne drame, onda se sve ono što je junak dobio (njegove karakteristike, okolnosti) smatra upotrebljivim i potencijalno dobrim. Junak nema opravdanje za poraz u negativnim uvjetima života (teško djetinjstvo, roditelji, itd...) ili u vlastitim nedostacima (kukavičluk, nesposobnost) kao u subverzivnoj drami. U afirmativnoj drami svatko je odgovoran za svoj život, a sve što nam se događa iskušenja su koja treba prevladati i pobijediti. Iskušenja se doživljavaju kao pozitivna jer ubrzavaju mogućnost odluke, a ne uništavaju čovjeka. Jačina iskušenja ne opravdava pad kao u subverzivnoj drami. Jačina iskušenja samo znači da su potencijali junaka veći i da može podnijeti sva ta iskušenja. Stoga svaki pravi afirmativni junak mora biti zahvalan Bogu/sudbini na jačini iskušenja.

Junak u temi “prihvaćanja života” prolazi kroz tri faze odbijanja i prihvaćanja – doslovno odbijanje života (*Pre-ludij za poljubac* ili *Dom junaka*), zatim odbijanje ljubavi koja je zapravo metafora života i vjere (*Deseti čovjek*, *Geminijevi*) i odbijanje odgovornosti odnosno odrastanja (*Ulični prizor*). U većini drama najčešće je dominantna jedna tema iako ih se može preplesti i više (*Zločini srca*), ali uvijek afirmativni junak na kraju prihvati sve što je na početku odbijao. I tako njegovo odbijanje nije mana ili uzrok njegove propasti kao u subverzivnih junaka, nego

ga taj put iskušenja ojača iskustvom i obogati znanjem. Na putu afirmativnih junaka i stranputice su vrline ako se na kraju pronađe pravi put.

U nekim dramama nije prikazano odbijanje vlastite pozicije nego se govori o prihvatanju i o mogućnostima izbora koje život nudi. Afirmativni junak će napraviti najbolji mogući izbor čime najčešće prihvaća ili odgovornost i odrastanje (Rose iz *Uličnog prizora*) ili neku promjenu u životu kao što je razvod (*Neobičan par*) ili starost (*Zlatni dečki*, *Vozeći gospođicu Daisy*).

Kao i u svim ostalim afirmativnim dramama junaci uvijek imaju pomagače, svijet je dobrohotan, a dobrota i poštenje su nagrađeni.



PRIHVAĆANJE SMRTI

Drame:

1938. *Naš grad* (Our Town), Thornton Wilder – Pulitzer, 336 izv, BP
1960. *Sve do kuće* (All the Way Home) Ted Mosel – Pulitzer, 333 izv, BP
1977. *Kutija sjenki* (The Shadow Box) Michael Cristofer – Pulitzer, Tony, 315 izv. BP
1988. *Čelične magnolije* (Steel Magnolias) Robert Harling – 1.126 izv. Off Broadway, BP
1988. *Što je krivo na ovoj slici?* (What's Wrong With This Picture?) Donald Margulies

U subverzivnoj drami smrt je negacija života, dokaz njegove promašenosti ili poraza. U iznimno "optimističnim slučajevima" smrt se dopuštala junaku kao iskupljenje vlastita gubitništva.

U afirmativnoj drami smrt nikad nije odbacivanje života, ona je, naprotiv, afirmacija života, ma kako to paradoksalno zvučalo. Kao što je rečeno na početku, afirmativni junaci trebaju prihvatiti svoju poziciju u svijetu. Smrt je sastavni dio svakog života pa je junaci kao takvu moraju prihvatiti – bilo da se radi o odlasku voljene osobe ili samoga sebe. Naravno da to nije lako i da je čovjeku suočavanje s vlastitom smrtnosti jedan od najtežih problema, ali afirmativni junaci to moraju naučiti. Kao što je već rečeno, jedna od njihovih osnovnih karakteristika jest sposobnost učenja.

Ta ideja se provlači kroz mnoge afirmativne drame (kao što će se poslije vidjeti), ali postoje drame kojima je osnovna tema upravo prihvaćanju smrti, kao što su *Naš grad* Thorntona Wildera iz tridesetih, *Sve do kuće* Teda Mosela iz šezdesetih, *Kutija sjenki* Michaela Cristofera iz sedamdesetih te *Čelične magnolije* Roberta Harlinga i *Što je krivo na ovoj slici?* Donalda Marguliesa iz osamdesetih?

a) *Prihvaćanje vlastite smrti*

Naš grad

Naš grad, prvi dramski Pulitzer Th. Wildera, otvara temu prihvaćanja vlastite smrti. Zbiva se u idiličnoj prošlosti 1901, u idiličnom gradiću Grover's Cornersu. Gradić je miran, svi se poznaju, kuće se ne zaključavaju jer nema lopova i najgori problem im je Simon Stimson, prilično bezopasni pijanac. Ljudi nemaju velikih ambicija, ali ni velikih nevolja. Kroz radnju nas vodi lik "Redatelj" koji će predstavljajući grad odmah reći:

REDATELJ: Fini grad, znate što mislim. Iz nje-
ga nije potekao nitko jako poznat, koliko mi
znamo. (Str. 7)

Radnja ima tri čina, a prvi se događa u proljeće (svibanj), zove se "Dnevni život" (*Daily Life*) i označava rađanje života. Upoznajemo dvije obitelji – liječnikovu (Gibbovi) i urednika novina (Webbovi). Obitelji su idilične i tipične: otac s društveno korisnim poslom, majka kućanica koja se brine za muža i kuću i po dvoje djece različita spola u pubertetu. Život se i doslovno rađa jer se liječnik na početku komada u zoru vraća nakon poroda – Poljakinja je rodila blizance, što je glavna novost toga dana. Drugi čin događa se tri godine nakon prvoga, naslovljen je "Ljubav i brak" (*Love and Marriage*) te označava zre-



lost, kako prirode (vrijeme radnje – ljeta), tako i ljudi, jer prikazuje vjenčanje, ali ne samo kao ljubav dvoje ljudi nego i kao prihvaćanje odrastanja i obaveza.

Žene se Emily Webb (kći novinara) i George Gibbs (sin liječnika), dobra djeca svojih roditelja, susjedi koji se već dugo simpatiziraju, obitelji koje se poštuju... sve je u najboljem redu. Relativno se bezbolno prolazi i kroz tipično frustrirajuće situacije – odvajanje majke od sina i oca od kćeri. Iako je svekrva ljubomorna i misli da je sin premlad za ženidbu, a otac mladenke nesretan što mu kći odlazi – odrasli će svoje probleme zaboraviti u trenutku kad zatrebaju djeci. Naime, iako se mladenci vole, oboje se uplaše vjenčanja jer ono znači odrastanje, preuzimanje obaveza za koje im se čini da nisu spremni. U tom im času pomažu odrasli, podrškom, razumijevanjem, dodirrom, kao pred izlazak Emily na vjenčanje:

EMILY: Nikad se nisam osjećala tako sama, u čitavom svom životu. A George tamo prijeako izgleda tako...! Mrzim ga. Željela bih da sam mrtva. Tata. Tata!

G. WEBB (*napusti svoje mjesto u klupi i dođe do nje zabrinuto*): Emily, Emily, Nemoj se sad nervirati...

EMILY: Ali tata, ne želim se udati...

G. WEBB: Šššš, Emily. Sve je u redu.

EMILY: Zašto ne mogu ostati još malo kakva sam sada. Hajdemo odavde...

G. WEBB: Ne, ne, Emily. Sada se smiri i malo razmisli.

Nakon toga G. Webb zagrli kćer, pozove Georgea i preda mu mladenku tako da mladi i prije svečanog zavjeta izreknu svoje riječi ljubavi i želje da ostanu zajedno "uvijek i zauvijek". Naime, nije forma ono što čini brak, nego sadržaj, poručuje Wilder.

Naravno, uz podršku odraslih i to ne samo roditelja koji su uz njih nego i čitave zajednice koja je na vjenčanju (pa čak i predaka jer je svaki pojedinac karika u životnom lancu), mladi će sretno prihvatiti svoje mjesto u društvu, bez velikih trauma. George će se zbog ljubavi odreći sportske karijere i fakulteta – ne treba mu za vođenje farme, a i ne želi ići u grad studirati i upoznavati nove ljude (GEORGE: (...)) Vjerujem da novi ljudi nisu ništa bolji od starih, str. 43) Emily je bila najinteligentnija djevojka na školi, ali njezino odricanje od karijere se ni ne spominje.

Da je ovo ipak drama u kojoj je dominantna tema prihvaćanje smrti pokazuje nam treći čin koji se tako i zove i zbiva se devet godina nakon drugoga, u kišni dan kasnog ljeta. Treći čin je iskakanje iz dotadašnje matrice prepoznatljivih klišeja. Wilder je zakoračio u područje onostranog, ali ne da nas uplaši, nego da nam ga približi.

Na sceni su poredani obični stolci koji “glume” grobove. To je u skladu sa čitavom scenografijom koja dočarava realno okruženje uz pomoć scenografskih detalja, ali je važno jer je smrt prikazana bliskom i udobnom – kao i život. Nema mračnog, vlažnog groba sa crvima i kad “Redatelj” na početku trećeg čina idilično opisuje groblje na brijegu iznad grada, publici se sugerira zaključak da je taj naš mali grad jednako dobro mjesto za život kao i za smrt. Ako je život prijatan, ni smrt ne može biti neprijatna.

Dok mrtvi sjede na stolcima i gledaju u publiku, dolazi Emilyin sprovod a zatim i ona sama. Naravno, ona sjeda na stolac, među mrtve, a oni je prihvaćaju na isti način kao što su je ljudi prihvaćali u životu. Kao što za afirmativne junake postoje pomagači u životu, tako Emily i u smrti ima dobrohotne savjetnike koji joj pokušavaju olakšati prijelaz. Među mrtvima su sva lica poznata, a jedno je i blisko jer tu je i Gđa. Gibbs, svekrva koja joj nastoji pomoći da se snađe u smrti. No, afirmativna dra-



ma vjeruje da čovjek sve mora sam iskusiti pa Emily neće odmah povjerovati mrtvima da se ne treba baviti onim što je prošlo, kako kaže Gđa. Gibbs:

GĐA. GIBBS: (...) Kad budeš ovdje malo duže, shvatit ćeš da je naš život u tome da zaboravimo to sve i mislimo samo na ono što je ispred, budemo spremni na ono ispred. (Str. 58).

Emily se ne želi pomiriti sa smrću koja je došla prebrzo, nenadano. Ona želi, ako već ne može dalje živjeti, barem još jednom proživjeti onaj život koji je upravo napustila jer joj se čini da ga nije dovoljno intenzivno, dovoljno osviješteno, živjela. Unatoč tome što je mrtvi odgovaraju od toga, ona insistira i "Redatelj" joj omogućiti da se uključi u prizor iz svojeg života. Odabere svoj četrnaesti rođendan, ali ne izdrži odigrati prizor do kraja. Iako se taj dan ništa važno ne događa po mjerilima živih ljudi, tek iz perspektivne mrtve osobe shvati kako je zapravo sve što se u životu događa važno, sve je vrijedno. Tek tada shvati važnost malih stvari, važnost svakog trenutka u životu koji ne znamo cijeniti nego samo jurimo dalje ne znajući što nas čeka. Nakon smrti, više se ništa ne može promijeniti, Emily može samo odigrati ulogu sebe. Znajući da će brat uskoro umrijeti od upale crijeva, ona na porodu, da će roditelji ostarjeti sami, a ova sretna obitelj više neće postojati, ne može izdržati gledati sliku svoje obitelji. Pokuša ih upozoriti iako riječi koje upućuje majci ne pogađaju cilj:

EMILY: (...) Ali na trenutak mi smo sretni. Pogledajmo jedni druge. (Str. 62)

Tada shvati što su joj mrtvi objašnjavali (zašto je bolno gledati na svoj život kad znaš što će se dogoditi) i traži "Redatelja" da je vrati u grob:

EMILY (*glasno Redatelju*): Ne mogu. Ne mogu dalje. Ide tako brzo. Nemamo vremena pogle-

dati jedni druge. (*Slomi se jecajući. Svjetla se gase na lijevoj polovici scene. Gđa. Webb nestane.*) Ne shvaćam. Dakle, sve je to prolazilo, a mi nismo primijetili. Povedite me nazad, na brijeg, u moj grob. Ali prije. Čekajte. Samo još jedan pogled.

Zbogom. Zbogom, svijete. Zbogom Grover's Cornersu.... majko i oče. Sat koji kuca, majčini suncokreti. Hrana i kava. Nove ispeglane haljine i vruće kupke... spavanje i buđenje. O zemljo, ti si previše lijepa a da bi te itko mogao shvatiti. (Str. 62)

Bolno je što neznanje o iznimnosti svakog trenutaka koji živimo živima priječi uživanje u životu. Potresenoj Emily mjesni pijanac (koji je također umro) objasni da živjeti znači hodati "u oblaku neznanja" što će Gđa. Gibbs zaniijekati

GĐA. GIBBS: Simone Stimson, to nije cijela istina i ti to znaš. (Str. 63)

Ipak, neće nam otkriti tajnu. No, mi koji smo pažljivo pratili komad shvatili smo da je važnost života, osim u tim malim stvarima koje smo skloni prezirati, i u pripremi za onostrano. Na kraju George dolazi na Emilyn grob i pada na koljena, a mrtvi to različito komentiraju:

ŽENA MEĐU MRTVIMA: Zaboga. Kakvo je to ponašanje!

GĐA. SOAMES: Trebao bi biti kod kuće.

EMILY: Majko Gibbs?

GĐA. GIBBS: Da, Emily?

EMILY: Oni ne razumiju, zar ne?

GĐA. GIBBS: Ne draga. Oni ne razumiju.

I tako završava komad. Dok mrtvi sjede na svojim stolicama, "Redatelj" nam još opiše što se događa u gradu, a iz opisa je jasno da život ide dalje. Spustila se noć,



zvijezde su na nebu, priroda nastavlja svoj put, svjetla se gase, živi žive, mrtvi su na groblju i sve je na svom mjestu. Posljednja rečenica je:

REDATELJ : Hmmm... jedanaest sati u Grover's
Cornersu. I vi se dobro odmorite. Laku noć.
(Str. 64)

Tako su i gledatelji uključeni u životni lanac koji im je upravo prikazan na sceni, s nadom se da smo mi možda razumjeli.

Zagovarajući prihvaćanje smrti, Wilder zagovara temeljne vrijednosti afirmativne drame: prihvaćanje vrijednosti života s dobrim i lošim stranama, s radostima i tugama, sa svim onim naoko nevažnim i dosadnim sitnicama ili nevažnim stvarima, pronalaženje ljepote i smisla u svakom trenutku.

Još jedna temeljna postavka afirmativnog vjerovanja je izrečena – svaki je pojedinac dio životnog lanca. A lanac se nastavlja i nakon smrti pa zato prigovor C. W. Bigsbyja⁸ da je u drami loše to što su likovi poslije smrti “jednako provincijalni” kao i prije pokazuje nerazumijevanje osnovne Wilderove poruke.

U afirmativnoj drami nitko nije sam (i na vjenčanju i na sprovodu okupili su se mještani, ali i duhovi predaka) i svaki je životni ciklus dio općeg ljudskog ciklusa, a on je dio prirodnog ciklusa, a on pak dio Božjeg nauma. Zato je u drami Jane Crofut bez problema dobila pismo od svog svećenika upućeno na adresu:

Jane Crofut,
Crofutova farma,
Grover's Corners,
Sutton Country,

⁸ Retorika komada je retorika njegovih likova i zato se mrtvi ukazuju jednako provincijalni kao i živi. – *The play's rethoric is that of its characters, which is why the dead appear as provincial as the living.* C. W. Bigsby *A Critical Introduction...* vol 1, str. 264.

New Hampshire,
 Sjedinjene Američke Države,
 Kontinent Sjeverna Amerika,
 Zapadna Hemisfera,
 Zemlja,
 Solarni Sistem,
 Svemir,
 Božji naum.

Ako je svatko dio "Božjeg nauma" (*Mind od God*) onda smo u njemu svi povezani. Zato može "Redatelj" biti za svoju scenu isto što i Bog za svoju Zemlju.

Drama je upozorenje da ne treba trošiti vrijeme na prošlost nego se pripremati za ono što je pred nama. Dakle, kao što se život ne smije potrošiti bez svijesti o životu samom, tako se ni smrt ne smije uludo propustiti žalovanjem za životom. Svoju poziciju treba uvijek prihvaćati, čak i nakon smrti. To se ne mijenja. Afirmativni junak uvijek mora mudro izabrati – Emily je izabrala smirenje u grobu.

Što je krivo na ovoj slici?

Nakon pedeset godina taj je temeljni osjećaj ostao nepromijenjen. Nalazimo ga u komediji koja prikazuje sredinu sasvim suprotnu od malog provincijskog gradića – urbane Židove srednje klase iz Brooklyna. Donald Margulies objavio ju je 1988. pod nazivom *Što je krivo na ovoj slici?*

Komedija se otvara završetkom *šive*. Šiva je židovski obredni period žalovanja nakon sprovoda koji traje tjedan dana, za to vrijeme ožalošćeni se ne briju, pokrivaju ogledala, pale svijeću za pokojnika i dolaze im prijatelji koji donose hranu i darove. Po službenom završetku *šive* očekuje se od ožalošćenih uključenje u zajednicu. Predugo žalovanje je grijeh jer je to odbacivanje života i Božjeg nauma. Umrla je Shirley iza koje je ostao suprug



Mort i sin Artie. Tješe ih Mortova majka Bella i sestra Ceila. Tu je i senilni Mortov otac Sid, bivši taksist koji je imao srčani udar i koji uglavnom drijema. Ceila posprema po stanu i pokušava nadoknaditi Shirley koja je bila uzorna domaćica, a Bella ispraća goste i govori ožalošćenima kako moraju doći k sebi ("otputujte na Havaje"). Kad napokon svi odu i oni ostanu sami netko zvoni – Shirley se vratila. Drugi dan dolaze opet rođaci da ih obidu...

Shirley je bila idealna žena Američkog sna, uvijek dotjerana, odlična domaćica, izvrsna kuharica, iznimno uredne kuće, nježna majka i živahna supruga. Stalno je nešto preuređivala (Artie kaže da je jednom mislio da je promašio stan jer ga je cijelog preuredila dok je on bio u školi). Kako Artie kaže, bila je "nemirna" (*restless*) pa je ni smrt nije mogla smiriti. Vratila se jer je umrla u pola zalogaja (na svečanom otvorenju novog kineskog restorana), u pola života, u pola preuređivanja stana, osjećajući da ništa nije završila. Zato, kad joj kažu da je umrla, ne može povjerovati:

SHIRLEY: To ne može biti. Ja sam usred renoviranja stana! Namještaj je napokon stigao i to nakon što su toliko puta obećali da će doći, a nisu se pojavili i prokleta bila ako to ne završim. (Str. 34)

Nakon što ipak shvati da je mrtva, svoj povratak smatra drugom prilikom života koju ne želi propustiti. Zato na kraju prvog čina, kreće u pospremanje. Budući da ne može spavati, napokon pospremi kuću da sva blista. Kad je kasnije rodbina uvjerava da ne može ostati u kući, ona se opravdava kućnim poslovima:

SHIRLEY (*uzbuđeno*): Želim napraviti sve ono za što nikada nisam imala vremena. Staviti novi papir na police i fugirati pločice oko kade. (Str. 61)

No, iako je kuća i održavanje kuće važan aspekt ženskog života (o kojem više u budućoj knjizi o ženi u afirmativnoj drami), prioriteti ženske brige imaju svoj zadani redoslijed: dijete, muž, kuća. Tako se Shirley, kao pravi afirmativni junak, vratila zbog te tri stvari, tim redosljedom. Sam autor je u pogovoru napisao da se Shirley vratila da dovede svoju "kuću" u red i "dovrši svoju ulogu kao žena i majka" (Str. 72). Ponajprije je došla vidjeti je li sin doista "sazrio":

SHIRLEY: Osjećala sam da će se to dogoditi.

ARTIE: Jesi li?

SHIRLEY: Izgledao si mi zreo. Spreman. Nisam te željela zadržavati. Znala sam da nas želiš maknuti s puta. (Str. 46)

Riječ je o Artievoj seksualnoj inicijaciji. Roditelji su te kobne večeri otišli iz kuće, ne zato da jedu u novom restoranu, kako je rečeno mužu, nego zato da bi Artie mogao dovesti djevojku u stan. Osim što mu je fizički otvorila prostor za seksualnu inicijaciju, brižna majka će se vratiti iz mrtvih da ispita je li uspio, zadovoljna što jest. Ujedno će ga osloboditi krivnje. Otac poludi kad shvati da "tvoja je majka jela posljednju večeru dok si ti ševio neku curu" (Str. 47), a i sam Artie se osjeća krivim:

ARTIE: (...) Želio sam da odete i ostavite me sama, ali ne zauvijek.

SHIRLEY: Naravno da nisi...

(...)

ARTIE: Ti si umrla zbog mojeg grijeha.

(...)

SHIRLEY: Naravno da nisam... Te dvije stvari nemaju ništa zajedničko, zar to ne razumiješ?

ARTIE: Ma da, ali i ne... Mislim, da, u pravu si, mama, ali ne znam...

SHIRLEY: Nisam nikada mogla podnijeti da znam da te nešto boli. Da te sad nešto buba,



ja bih to poljubila. Mi smo započeli smijući se! Ja s trbuhom do zuba, smijući se kao luda žena u vlaku za Brighton. Upravo sam došla od doktora, nakon tri spontana, sve će biti u redu. Stajala sam u tom prepunom vagonu, sva radosna. Ti si se ritnuo, ja sam se nasmijala. I tako sve do kuće u Brooklynu. I nitko mi se nije ustao. (*Pauza.*) Ti zaboravljaš najbolji dio. Dala sam ti dar. Ništa gadno, ništa podlo... Dala sam ti dar. (Str. 48)

Dakle, ne samo da kao pravi afirmativni junak Shirley veže rođenje djeteta uz nešto lijepo (uz prvo pomicanje u trbuhu i smijeh koji je to pratio, a ne uz bolove i muku kako bi to učinio subverzivni junak), nego je njoj normalno da ga poljupcem oslobađa boli, bez obzira na njegove godine i izgled. I ako je normalno da ona utješi svoje dijete kada ga boli, onda nije ništa strašno, ni to što je umrla, jer je izašla zato što je njezino dijete trebalo prazan stan. Došla mu je reći da ne zaboravi da je njegov život dar, radostan dar i da se zbog tog dara ne smije osjećati krivim.

To što je život lijep ne znači da nema obaveza koje se moraju poštivati. Upravo zato Artie mora prihvatiti život, ne samo kao dar, nego i kao odrastanje. Ono znači odlazak ispod roditeljskih skuta i razrješenje svih trauma. Ako je Shirley došla oprostiti svima i Artie mora oprostiti majci. On, naime, ima traumu iz djetinjstva. Kad su plivali u oceanu, majka bi otišla daleko i glumila da se davi, što je njega užasavalo. Sad se vratila iz mrtvih dokazujući da će se uvijek vratiti kad mu doista treba, ali s druge strane i da on mora prihvatiti njezin odlazak bez uobičajenih trauma koje su pratile igru "davljenja". Ako i zvuči paradoksalno, nije važno, ionako afirmativni junaci moraju paradokse izmiriti u sebi (kao što je i Američki san morao izmiriti "savez" s "Jobovim principom"). I uspijevaju.

Tek kad majka na kraju komada napokon izađe kroz vrata vraćajući se vlastitom odlukom na groblje, Artie počne plakati. Do tada nije mogao plakati (što mu je otac zamjerao) jer nije prihvatio njezinu smrt. Stalno je pričao tu zgodu s oceanom očekujući da se ona vrati i doživljavajući majčinu smrt kao neku njezinu okrutnu igru. Nakon njezina definitivnog odlaska i on može prihvatiti njezinu smrt, ali i svoj život.

Suprug Mort teško podnosi ženinu smrt i zapravo odbija život bez nje. Želi zadržati sve njezine stvari i uznemiri se kad sestra hoće uzeti ženinu jaknu, a zatim nagovara sina da obuče majčinu haljinu ne bi li imao barem privid da je tu. I upravo ta scena najbolje pokazuje razliku afirmativne i subverzivne drame. Kad Artie sjedi s Mortom u maminoj haljini, Shirley zvoni na vratima, ide ovakav dijalog:

MORT: Otvori.

ARTIE: Otvori ti.

MORT: Ja sam u gaćama

ARTIE: Pa što, ja sam u haljini. (*Zvono*)

MORT: Ti si bliže. (Str. 28)

Njihova rasprava oko toga tko će otvoriti vrata proizlazi iz njihove vlastite tuge jer nijedan ne želi pustiti u kuću vanjski svijet, svijet koji ih tjera da prestanu žaliti. Unatoč tome ova je scena topla i duhovita, iako bi slična situacija (otac koji tjera sina da nosi haljine mrtve majke) u subverzivnoj drami bila gorka i strašna groteska.

Kad se Shirley vrati, Mort je pokušava zadržati na sve načine, odbija činjenicu da je to jedna nenormalna situacija i jedino mu je važno da je ona tu.

Vlastitu majku i sestru, koje odbiju prihvatiti takvu situaciju i nagovaraju Shirley da se vrati kamo i pripada – otjera. Mort ne želi prihvatiti život bez one koju voli, a osjeća se prevarenim što je otišla tako brzo, tako nenada-



no i tako glupo. Ženin povratak doživljava kao drugu priliku, kao mogućnost da prožive sve ono za što nikada nisu imali vremena. Kupuje kartu za Havaje kamo su oduvijek željeli ići. No, Shirley nema volje za Havajima kao ni za seksom jer se ne "osjeća seksi, čudno zar ne?". Mort prihvaća zajednički život u bilo kojoj varijanti. Samo da je ona kraj njega. Shvativši da ona ne može funkcionirati izvan kuće, zaključat će vrata i ne želi više ići raditi ne bi li produžio život s njom. Kad i Artie izjavi da to nije prirodno, Mort je spreman otjerati i njega. Ali tada Shirley uvidi da čitava situacija doista nije u redu:

SHIRLEY: Mort, mali pati... (Str. 65)

(...)

SHIRLEY: (...) Moram otići. Zadržavam stvari.
Za vas obojicu. (Str. 66)

Shirley je zadržavala potreba da se brine o sinu, ali u trenutku kada joj Artie dopušta da ode, shvaća da je završila svoj posao. Uz to, bol djeteta i odgovornost prema djetetu vrlo su snažne motivacije za afirmativne junake. I žive i mrtve. Ako je Artijeva bol pomogla Shirley da shvatiti da mora otići, pomogla je i Mortu da shvati kako mora ostati. Kad Mort u želji da spriječi njezin odlazak uhvati Shirley i nosi je po sobi, Artie ga pokušava zaustaviti:

ARTIE: Tata, pusti je (*Bijesno ih pokušava rastaviti.*) Ne želim i tebe izgubiti.

MORT (*Artiju, nježno*): Mene? Ja sam ovdje.

Od tog trena Morta umiri činjenica da treba sinu (a uvijek je mislio da mu otac ne treba i bio pomalo ljubomoran na ženu koja se uvijek bolje slagala sa sinom od njega) te i on prihvati ženinu smrt iako se još malo pokušava cjenkati. Prihvaćanje ženine smrti za Morta je ujedno i prihvaćanje vlastita života.

MORT: Što ću ja raditi, Shirley?

SHIRLEY: Naučit ćeš nove stvari.

MORT: Ne mogu.

SHIRLEY: Morat ćeš.

MORT: Ali što ako ne želim?

SHIRLEY: Tu ti ne mogu pomoći, Morty. Ili hoćeš ili nećeš. Nitko te ne može prisiliti. (*Pauza.*)

MORT: Zaista odlaziš, Shirley?

SHIRLEY: Da. (Str. 67.)

Iako afirmativni likovi imaju pomagače, teza je da svatko mora svoju odluku donijeti sam i da nitko ne može ništa proživjeti ni za koga drugog, a naročito ne može za drugoga donijeti odluku. Tako Shirley mora sama donijeti odluku o povratku na groblje, a Mort da će pokušati živjeti. Afirmativnim junacima se pomaže savjetima, podrškom i ljubavi, a ta im pomoć puno znači (za razliku od subverzivnih junaka koje okolina samo razara). Bliski ljudi oko junaka su pomagači ne zato što donose odluke umjesto nekoga drugog (to rade subverzivni junaci i uvijek je destruktivno po onoga umjesto koga je odluka donesena), nego zato da pruže ohrabrenje toplom riječju i blizinom. Unatoč tome što je majka Bella glasna i ponekad cinična ("da je češće kuhala možda bi bila živa", rekla je za snahu), a sestra Ceila neorganizirana i pomalo lakoma, njihova je prisutnost ipak blagotvorna i pomaže lakšem prebolijevanju tragedije. Osim rodbine, junaci imaju pomagače i u prijateljima koji su im došli za šivu.

Čak će i senilni Mortov otac Sid izaći iz svoje senilnosti u dva važna trenutka. Jednom da utješi Artija pričom kako mu je majka umrla kad je već imao četrdeset i neku godinu i bio slab za tu bol pa je Artiju baš dobro što mu je umrla majka kad je dovoljno jak da je preboli. Drugi važan lucidan trenutak je kada Sid vidi Shirley: iako ne shvaća da je mrtva, shvaća da joj treba reći nešto važno o čemu je dugo šutio jer ga je mučilo. Prisjeti se rođendanske zabave koju mu je ona organizirala. Afirmira-



tivni junaci mogu u isto vrijeme iznijeti i lijepo sjećanje na jednu zabavu, na Shirleyin smijeh i plesnu vještinu i dobiti oprost (jer je na toj zabavi Sid pokušavao zavoditi vlastitu snahu). Shirley se toga niti ne sjeća, pa ga u ponovno otplesanom valceru "razrješava grijeha" zbog kojeg je njemu dvadeset godina bilo neugodno. Kada Sid izlazi iz stana može je mirno poljubiti u čelo i reći (sad već svjestan da je Shirley mrtva) – "Vidimo se uskoro" (Str. 63). Sada, kada su pomireni, i on s radošću čeka odlazak. Tako nam i Margulies pokazuje da je pojedinac dio onog Wilderova lanca jer će djed uskoro susresti Shirley i ona neće biti sama tamo gore na Nebu.

b) Prihvaćanje smrti drugih

U dramama koje govore o prihvaćanju smrti drugoga, junak umire iznenada i o njegovom se doživljaju smrti ne govori, ili je s tom činjenicom pomiren i prihvaća je bez problema. Problem je u onima koji ostaju i koji moraju prihvatiti život bez voljene osobe.

Sve do kuće

Unatoč suzdržanosti kritike, Ted Mosel je za dramu *Sve do kuće* dobio Pulitzera u sezoni 1960/61. Riječ je o dramatizaciji autobiografskog romana *Smrt u obitelji* (*A Death in the Family*) Jamesa Ageea koji se zbiva 1915. godine.

Prvi čin upoznaje nas s obitelji Follet: otac Jay, majka Mary, šestogodišnji sin Rufus i dijete koje se očekuje. Obitelj je puna ljubavi (pjevaju zajedno sinu uspavanke), unatoč razlikama. Mary je religiozna i konzervativna (ne želi reći sinu Rufusu gdje je zapravo beba koja će uskoro doći, ne da mu da nosi kapu...), a Jay je otvoreniji, prirodniji i nije religiozan. Njihov je temeljni osjećaj svijeta

različit (ona vjeruje da je čovjek usmjeren Bogu, a on k drugom čovjeku), no oboje se nježno vole (ona će ustati i spremi mu kavu za put, on prije odlaska stavi Mary ja-stuk na krevet da je čuva, kao što je njemu majka stavljala). Oboje žarko žele premostiti jaz koji dijeli dva ljudska bića: ona zbog toga moli, on se pokušava promijeniti (prihvatio je posao kod njezina oca i postao pravnik, ne pije, smirio se...).

U I. činu Folletovi (Jayeva rodbina) odlaze u posjet prabaki u planinu. Te večeri ocu pozli i pozovu Jaya da dođe. Drugi dan, u II. činu, dolaze Lynchovi (Maryina rodbina) jer je Mary rođendan, a uvečer joj jave da je Jay poginuo. Nakon dva dana, u III. činu dolaze i Folletovi na sprovod.

Obje obitelji (i Folletovi sa muževljeve i Lynchovi sa ženine strane) su tople i u njima vlada ljubav: parovi su vezani (Maryina majka ne čuje, ali misli isto kao otac), mladi poštuju starije, supružnici se vole, unatoč disonantnim tonovima.

Ralph, Jayev brat, najveći je kamen smutnje – spominje Božje ime uzalud, stalno nekoga gnjavi (Jaya da ponovo proba piće jer mu idu na živce "oni liječeni", malog Rufusa jer je "imao nezgodu"), pije da izbriše miris formaldehina koji ga, kao pogrebnika, stalno prati i ljubomoran je (na ženu, ali i na Jaya kojega svi više vole). Ralph će se ljutiti kada Mary pozove drugog pogrebnika da pokopa Jaya (zato jer je htjela da bude pokopan na bližem groblju), ili zato što je na sprovodu bio svećenik. Tu je i problem samog Jaya koji je prije Rufusova rođenja prilično pio i puno izlazio.

No, svi se disonantni tonovi mogu prebroditi jer smo u domeni afirmativne drame – Ralph će se ispričati Rufusu što ga zadirkuje pa će mu Mary oprostiti, a Jay se bio odrekao i pića i lutanja nakon Rufusova rođenja, zaposlio kod Maryina oca i naučio pravo! Ta se neslaganja



ne potenciraju (Ralphova žena izaziva, ali se ne zna vara li ga doista) i u čitavom djelu prevladava linija života. Naočito paradoksalno, ali upravo zbog Jayeve smrti.

Smrt muža je neka vrst oslobađanja. Ne zato što su se svi obradovali oslobađanju od njega, nego zato jer ih je to prisililo da riješe neke svoje probleme. Mary je voljela muža i jako joj teško pada njegova smrt, tako da će čak u jednom trenutku huliti na Boga, ali muževljeva smrt je Maryina velika kušnja, što će joj objasniti tetka Hannah:

HANNAH: Tvoja vjera nije nikada bila doista iskušavana. Bog ti je davao lagane zadatke. Sada je dao malo teži. (Str. 300)

Odabir Jaya je očiti "Božji naum" jer nikada se ne zna tko je na redu. U prvom činu svi su mislili da idu zadnji put vidjeti pra-prabaku koja već "duhom odlazi", kada je na kraju prvog čina pozlilo Jayevu ocu svi su mislili da će umrijeti, ali on će nakon sprovoda svog sina tužno reći :

JOHN HENRY: Eno tamo baka sjedi na onoj planini već stotinu i tri godine. A evo i mene s moja dva infarkta. A ipak je uzeo Jaya. (Str. 306)

Iako je Bog ponekad okrutan jer uzima mladoj majci muža, on je tu ipak poput roditelja. U jednom trenutku Jay govori kako su istu pjesmu koju on pjeva Rufusu, njemu pjevali njegovi roditelji, a njima njihovi i tako do Adama kojemu nitko nije pjevao. Na to Mary kaže:

MARY: Bog je. (Str. 291)

Odatle vjera da afirmativni junaci nisu nikada sami i da imaju pravo na pomagače. Osim Boga, tu su uvijek i rođaci kao afirmacija obitelji. Sve će se nesuglasice prebroditi: u času smrti i u trenucima kada trebaju jednom od članova, svi članovi obitelji postaju pomagači. I toga su svjesni i junaci i pomagači. Kada Catherine kaže svojoj uplakanoj kćeri:

CATHERINE: Hajde, hajde, Mary. Mi smo svi ovdje.

MARY (*prestala je plakati*): Hvala nebesima na tome, mama. (Str. 302)

Obitelj će biti uz nju kad plače, ali će je ostaviti samu kad joj treba samoća. Kad se Mary u očaju odluči opiti iako je protivnik pića, gluha majka koja ne zna što Mary pije, kaže:

CATHERINE (*iznenada vrlo veselo, gotovo brljajući*): Majka je uvijek govorila da u stresu treba piti kiselo mlijeko. (Str. 303)

Na to svi prasnu u smijeh koji razbije Maryinu užasnu napetost, a nakon njega će Mary osjetiti Jayevu prisutnost u kući kao dokaz prihvaćanja njegove smrti. No, Mary ne mora prihvatiti samo Jayevu smrt. Ona mora prihvatiti činjenicu da ne može sve kontrolirati – kako Boga zbog izbora, tako Jaya zbog života, ali ni Rufusa. I to joj objašnjava tetka Hannah u času kad očajna Mary odbija ići na sprovod:

MARY: Zar misliš da će se on smiriti time što ćete ga spustiti u zemlju? Ja to ne mogu gledati. Kako *može* kada je bio *izgubljen* na sam dan smrti?

HANNAH: Ti ne znaš je li bio *izgubljen* ili pijan ili *što* je već bio.

MARY (*nakon trenutka*): Ne. To je upravo ono što ne znam.

HANNAH: I to ne možeš podnijeti. (Str. 308)

I kad Mary ispriča kako se muž udaljavao od nje lutajući Market Squareom, pjevajući tužne pjesme, zažali što mu nije dopustila da ima taj svoj prostor u koji ona nije pripadala, to više što je on uvijek pronalazio svoj put kući. I tada shvati:

MARY: (...) Moram pustiti Jaya *da ima* ono što ja ne znam. (Str. 308)



Osjećajući Jayev duh koji hoda po kući jer se oprašta od Rufusa i od nje, prihvaća Jayevu smrt u nježnom opraštanju od čovjeka kojeg voli:

MARY: Budi s nama dok god možeš, dragi, moj najdraži. To je zbogom. (Str. 310)

Mary nije prihvatila samo Jayevu smrt (i zato može podnijeti da njegov portret koji je naslikao Maryin brat stoji na zidu) nego i Rufusovo odrastanje. Na kraju odlučila da mu više neće lagati o "bebama koje su na nebu", i dopusti mu da postavlja pitanja o svemu što ne razumije.

Sin Rufus otvara i zatvara dramu. Na početku mu se rugaju zbog crnačkog imena, a svi ga (majka, dečki u ulici) tretiraju kao malo dijete. Tijekom drame, upravo zbog očeve smrti, postaje odrastao. Osim što mu majka više ne laže i dopušta da postavlja pitanja, prihvate ga i dječaci u ulici (kojima su roditelji rekli da budu dobri s njim jer je sada siroče), a i važan je jer mu je ime otisnuto u novinama. Bez obzira na razloge, za njega je ta situacija oslobođanje i prihvaćanje u društvo onih kojima teži. Da je odrastanje i odgovornost, pokazuju zadnje majčine replike u kojima objašnjava Rufusu gdje je "beba" i traži od njega da joj pomogne oko djeteta kad dođe jer je sad već odrastao.

Ideja čitavog komada je afirmacija života i obitelji, a drama pokazuje da treba prihvatiti život, čak i ono najgoru u njemu – smrt bližnjega kao dio Božjeg plana. Na kraju Mary, uz pomoć obitelji koja joj je potpora, pronade snage da prihvati smrt voljenog muža. Kao pravi afirmativni junak ona se promijenila, prihvatila Božje odredbe, prihvatila život. Nije odbacila ono što je dobila kao dar (dvoje djece, obitelj) zbog onoga što je izgubila (muž).

U svim dramama o prihvaćanju smrti insistira se na tome da je pojedinac dio životnog lanca. Rufus je dobio ime po pradjedu (iako mu se djeca u ulici rugaju da je

crnačko) i peta je generacija obitelji Follet. Pra-prabaka je za njegovo rođenje (kao prvog pra-praunuka) poslala razglednicu s tekstom. "Ponovo sam rođena. Voli vas Pra-prabaka". (Str. 289) Kad su Folletovi došli toj starici u posjet, nije nikoga prepoznala, ali je Rufusa stegnula u zagrljaj. Čak je i u omaglici izgubljene svijesti osjetila produžetak lanca. Nakon Jayeve smrti rodit će se njegovo i Maryino dijete, što nije prikazano kao čudo ili teret, nego kao prirodan nastavak linije života. Upravo zato će Lynchevi komentirati kako to nije prvo postumno dijete u obitelji, da bi se ukazalo na prirodnost situacije. Sve situacije koje nam Bog određuje treba prihvatiti. I, u afirmativnoj se drami, prihvaćaju.

Čelične magnolije

Drama *Čelične magnolije* Roberta Harlinga imala je u sezoni 1986–87 preko tisuću izvedbi na off-Broadwayu, a nastala je iz autobiografske priče samog autora kojem je sestra umrla zbog insuficijencije bubrega nedugo nakon poroda. Kritičari su tajnu njezina uspjeha otkrili u rečenici "Smijanje kroz suze je moja najomiljenija emocija", koju izgovara Truvy, vlasnica frizerskog salona. I doista, iako je riječ o smrti mlade djevojke, to je drama topline i emocije začinjena duhovitim situacijama.

Mjesto zbivanja je kozmetički i frizerski salon u malom mjestu gdje se svi poznaju, i gdje se četiri puta sastaje šest ženskih likova. Dominantna fabularna linija vezana je uz gradsku ljepoticu Shelby. U prvom činu u prvoj slici ona dolazi s majkom u salon na frizuru za vjenčanje, a u drugoj dolazi kući na prvi Božić nakon vjenčanja. U drugom činu u prvoj slici dolazi na svoj trideseti rođendan, i to pred operaciju. Naime, zbog bolesti bubrega liječnik joj je zabranio da rodi, ali je to ona ipak odlučila učiniti. Nakon poroda pokušavaju je spasiti dijalizom i presađivanjem bubrega koji joj je majka darovala, ali ne



uspiju i ona umire. Tako se žene četvrti put susreću nedugo nakon njezine smrti.

Miran i fin gradić je, kao i *Naš grad*, svijet dobrih ljudi – dobra ljepotica Shelby se dobro i bogato udala, šefica Truvy “i kad ne razumije, voli” (Str. 48). Kad Shelby dođe, uvijek izgleda kao da se ništa ne događa jer je sve po starom, ali život ide dalje i nosi lijepe i ružne događaje. Prema pravilu Američkog sna i afirmativne drame, niti jedna se nesreća ne smije doživjeti kao prava tragedija, onako kako to subverzivna doživljava – kao nepopravljiv i nepodnošljiv događaj koji će junaku razoriti život.

To dokazuje osnovna fabularna linija umiranja mlade žene, ali i sporedna linija s Annelle koja dolazi u grad. Iako nepoznatu osobu, vlasnica salona odmah će je uzeti za pomoćnicu i tako joj dati financijsku neovisnost. Ispostavi se da je vrijedna i dobra, ali joj je muž propalica. Zahvaljujući ekonomskoj samostalnosti, razvede se od muža. Upravo na Shellynu vjenčanju upozna drugoga, uda se i postane jako religiozna. Subverzivna drama bi iz tako postavljenih početnih odnosa napravila nepopravljivu situaciju, a Annelle se smirila i bivši se muž više ni ne spominje.

Nema doista zlih, čak i jedna zla susjeda, Ouiser, koja se neprekidno svađa sa svima zbog sitnica, na kraju pokaže ljudsko lice. Osim što joj ostale žene “namjeste” dečka (dakle, ima osjećaje) nakon Shelbyne smrti – moli se za njezinu dušu (dakle, ima vjeru).

Kao i u drugim afirmativnim dramama, i ovdje likovi imaju pomagače. Majka pruža potporu Shelby, od banalnih stvari poput odluke oko dužine kose, do savjeta da ne rađa. No, iako majka zna da je za Shelby opasno roditi, ona će joj tek savjetovati da to ne čini. Neće je maltretirati zbog odluke jer svaki afirmativni junak ima pravo na svoju odluku. Pomagači savjetuju i tu su ako netko

želi razgovarati. A Shelbynoj majci treba razgovor, naročito nakon kćerine smrti.

Salon je pravo mjesto, okupljalište pomagača, žene su u njemu kao obitelj. U salonu se zajedno raduju i zajedno plaču. (TRUVY: Moja politika je da u mom salonu nitko ne plače sam, str. 45). Smrt mlade žene je potresna i svi plaču, ali majka zna da nije sama i u čitavoj sceni ima neke svete sućuti.

Shelby je rodila unatoč upozorenjima liječnika pa je njezina smrt neka vrsta vlastitog izbora. Ali njezina odluka ipak nije grijeh odbacivanja života, nego odabir novog života koji će zamijeniti njezin. Budući da je ovo drama o prihvaćanju smrti bližnjih, a ne junakove vlastite smrti, Shelbyna se odluka ne razvija nego je naglasak na patnji Shelbyne majke zbog te smrti. Ona zna da se za život treba boriti (majka je dala vlastiti bubreg), ali treba i prihvatiti sudbinu. Život ide dalje, smrt je nešto sasvim obično i ljudski, što treba prihvatiti i treba nastaviti živjeti. Zato ona mora prihvatiti život bez kćeri i apsurdni Božji izbor koji pada baš na mladu i lijepu majku malog djeteta, sretnu suprugu, dobru ženu, a ne nekog starog, ružnog i zlog.

Iako, kao pravi afirmativni junak, majka sve to zna i pokušava prihvatiti život, nije joj lako. Kao i u *Sve do kuće* postoji trenutak pobune glavnog junaka – majka se u jednom trenutku slomi i obuzeta gnjevom (“zašto baš Shelby?”) ima potrebu nekoga udariti. Ostale joj žene odmah ponude neka udari staru Ouiser koja im svima ide na živce, “a to joj je jedinstvena šansa”. Zatim joj gradonačelnikova žena kaže da sada gradonačelnik na nebu sigurno pokazuje Shelby bejzbol igralište koje je toliko želio izgraditi za života. I ta tješnja izazovu smijeh koji pomaže majci da se oslobodi nakupljene napetosti i – smiri.



Na kraju se svi izmire, a smrt (kao i Jayeva) djeluje katarzično. Majka prihvati život i to čak na nekom višem stupnju (šefica salona joj ponudi da radi kod nje jer pomoćnica Annelle ide na porođajski), pomire se čak Ousier i Clairee koje se nisu voljele, a Annelle malo popusti u svom religioznom zanosu i u želji da razonodi Shelbyinu majku – pokušava biti duhovita. Njezina trudnoća i novi život što će doći nastavlja liniju života, to više što Annelle obeća da će prvoj kćeri koju rodi dati ime Shelby.

Kutija sjenki

Objekti ove teme (prihvatanje vlastite i tuđe smrti) isprepletene su u *Kutiji sjenki* Michaela Cristofera, drami koja je u sezoni 1976–77. dobila ne samo Pulitzera, nego i Tonyja.

U tri kućice u nekom nedefiniranom prostoru smještene su tri neizlječiva bolesnika kojima dolaze njihovi bližnji i pomažu im umrijeti. U prvoj kućici je Jim, WASP kojem dolazi njegova obitelj. Žena ne može prihvatiti ni samu ideju da joj suprug umire i zato uopće ne želi ući u tu kućicu, nego razgovara s mužem stojeći na trijemu. U razgovoru se otkrivaju neka njihova neslaganja (kako su stjecali pa izgubili, Jimov san o farmi koji žena nije nikada dijelila). Sin ne zna što se zbiva, stalno ugađa gitaru i pokušava nešto svirati, ali ga njih dvoje ne slušaju.

U drugoj kućici umire intelektualac Brian s kojim živi Mark (bivša muška prostitutka). Iznenada dođe bivša žena Beverly sa šampanjcem. Beverly je ostavila muža jer je bila previše zaigrana i željna života pa nije mogla izdržati pored suviše ozbiljnog i jako intelektualnog Briana. Budući da ga i dalje voli, došla je jer želi da Brian “ode” uz zabavu, ples i šampanjac. Brian se razveseli i razgali, ali mu pozli pa joj Mark objasni da Brianu treba miran život i Beverly ode.

Dok junaci u prve dvije kućice umiru relativno bezbolno, u trećoj kućici je Felicity koja nema pola tijela i trpi strašne bolove. Njeguje je kćerka Agnes koja piše pisma majci u ime umrle sestre Claire. Unatoč velikim mukama, Felicity je pobunjenik i neprekidno prigovara i prosvjeduje.

Osim bližnjih, koji su umirućima pomagači u smrti (da ne moraju umirati sami) i osim liječnika, umirući imaju i "razgovore s ispitivačima". Iako sve izgleda kao neka vrst eksperimenta (BRIAN: Cijenim to što ovdje pokušavate napraviti i uživam što sam pokusni kunić, str. 22) i situacija je ponekad pomalo neugodna (jer umirući najčešće ne vide ispitivače), očito je da su i ispitivači na strani bolesnika. Kako kaže Felicity, oni ih pripravljaaju na smrt kroz razgovor. Ispitivači, promatrači smrti, razgovaraju i s bližnjima nastojeći im objasniti i pomoći.

GLAS ISPITIVAČA: Što više znamo, lakše nam je shvatiti kako se osjećate. (Str. 35)

Svi se u drami boje smrti, i umirući i njihovi bližnji, pri čemu različito reagiraju. Joe misli da se nije dovoljno borio, Felicity drži na životu želja da vidi kćerku Claire, a Brian hoće sve izživjeti, da ništa ne ostane.

BRIAN: (...) Vidite, jedini način da se pobijedi ta stvar je da se ništa ne ostavi iza. Ne želim ostaviti apsolutno ništa iza. Ne želim ostaviti ništa neizrečeno, nenapravljeno, niti riječ, niti misao. Želim sve upotrijebiti. Sve to. Pa ne tražim previše. (Str. 42)

On je zato napisao četiri autobiografije (BRIAN: Upravo sada postoji velika potražnja za umirućim ljudima. str. 40), nekoliko romana, poema, naučio bridž, šah, borilačke vještine, voziti auto i iskusio homoseksualnu vezu... i sve racionalizira:



MARK: Dajte mu deset minuta i nekoliko tisuća riječi i uvjerit će vas da je umiranje najbolja stvar koja mu se dogodila. (Str. 67)

Ipak:

BRIAN: (...) Uplašen sam nasmrtn. (Str. 42)

Dok se umirući bore s činjenicom prihvatanja svoje smrti, bližnji se bore s idejom prihvatanja tuđe smrti. Bore se s grijehom nade. Nada da naš bližnji neće umrijeti u svijetu afirmativne drame je grijeh jer, kao što smo vidjeli, oni koji ostaju ne smiju sprečavati umiruće da odu i moraju prihvatiti svoj život bez njih. Nada je loša ako znači želju da se izbjegne sudbinu i zadane pozicije.

Felicityina nada da će Claire doći i da će je još jednom vidjeti je najočitiji primjer krivog nadanja. Ta je nada sprečava da umre unatoč velikim bolovima i unatoč činjenici da je već morala umrijeti (jer ničeg nema u njoj, sve su joj zamijenili). Ta nada ne šteti samo njoj, njego koči i život njezine žive kćerke Agnes. Na to joj ukazuju ispitivači:

GLAS ISPITIVAČA: To je ono što mi zovemo "sklopiti pogodbu". Ona je odlučila da neće umrijeti dok Claire ne dođe. (Str. 62)

Dajući time do znanja Agnes da ne radi dobro kad produžuje lažnu nadu majci o skorom dolasku sestre (Agnes piše pisma u kojima se dolazak stalno odgađa).

Čak se i Mark, koji izgleda tako nadmoćan bučnoj, pijanoj i razvratnoj Beverly, razotkrije kao ranjiv jer:

BEVERLY (*nježno*): Nada, dragi. To imaš. Težak slučaj nade. Misliš da se to neće dogoditi. Misliš da ćeš pronaći neki izlaz. (...) Molim te, dragi, dužan si mu samo jednu uslugu. Nemoj ga povrijediti svojom nadom. (...) (Str. 75)

Dok Joe osjeća da nije proživio život, da se nije dovoljno borio, žena mu Maggie ne želi prihvatiti istinu o



njegovoj skoroj smrti. Čini joj se da dobro izgleda i htjela bi kući, on ne mora ništa raditi, neka samo sjedi u naslonjaču, a ona će ujutro ustajati i praviti mu društvo (što prije nije radila) i mogu otići živjeti na farmu (koju nikada nije htjela)... Maggie misli da ono čemu ona negira postojanje ne postoji, možda doista ne postoji. To je grijeh nepriznavanja. Ali, upravo kroz njezine napore da zagniječe istinu, Joe istinu prihvaća:

JOE: Pogledaj me. Hoćeš da se dogodi čudo? To hoćeš? Hajde. Učini ga. Čekam. Učini da se dogodi čudo.

MAGGIE: Ne mogu. (Str. 79)

Ne može mu pomoći izlječenjem, ali mu treba. Naime, Joeu treba njezina pomoć da kroz sve to ne prolazi sam i ona mu može pomoći samo ako prihvati istinu:

MAGGIE: Reci mi. Naglas.

JOE: Ja ću umrijeti, Maggie.

MAGGIE (*nakon stanke*): Zašto?

JOE: Ne znam. Ne znam. Ne znam. Kao ni ništa drugo. Uđi unutra.

MAGGIE: Što ćemo raditi unutra?

JOE: Pokušati. To je sve. Samo pokušati. Živjeti s tim. Suočiti se. Nemoj da to moram proći sam.

MAGGIE: Ne mogu ti obećati

JOE: Nemoj obećati. Samo uđi unutra. (Str. 81)

Na kraju prvog čina svi otkrivaju svoj strah od smrti, u drugom pokazuju svoje načine borbe, ili izbjegavanja suočavanja s istinom, a komad završava pomirenjem u kojem svi prihvaćaju svoju poziciju i ono neminovno. Joe-va žena ulazi u kućicu; Brian i Mark završe u zagrljaju prihvaćanja nakon što se prvi pomokrio u krevet, a drugi napio; Agnes pokušava prekinuti s obmanom, pokušava majci reći da je sestra mrtva i neka je ne čeka.



Kutija sjenki je afirmativna drama ne samo po tome što likovi imaju pomagače i nisu sami u teškim trenucima, što uspijevaju donijeti ispravne odluke, što svaka linija završava prihvaćanjem i pomirenjem, nego i po tome što se sve tri linije na kraju sliju u jednu koja uključuje i publiku. Svi likovi recitiraju u zadnjoj slici neku vrst himne prihvaćanju smrti i pohvalu životu, koja kao da je preuzeta jeka linije započete u *Našem gradu*.

BRIAN: Ljudi to ne žele prihvatiti. Zar ne? Misle da je to greška. Misle da bi trebalo trajati vječno...

JOE: Ima nekoliko stvari. Mogao bih ti o tome govoriti...

BRIAN: Pretpostavljam da je to zato jer...

JOE: ... ne očekuješ da će se dogoditi. ...

BRIAN: Ne očekuješ da će se tebi dogoditi.

JOE: Ali ipak se dogodi, zar ne? Bez obzira što uradio, ne možeš zaustaviti.

BRIAN: Pokušavaš.

MARK: Stalno misliš da mora postojati izlaz iz ovoga.

BRIAN: Cjenkaš se... Hoćeš pregovarati...

MARK: Ne želiš se predati.

JOE: Želiš reći ne.

MAGGIE: ... ne...

MARK: ... ne...

BRIAN: Čitav ti život prolazi – čini se da je trajao tek minutu.

BEVERLY: Pokušavaš se sjetiti u što si vjerovao.

MARK: Što je to bilo tako važno?

MAGGIE: Što je to bilo?

BEVERLY: Želiš da bude drugačije.

MAGGIE: Želiš okriviti nekoga.

BRIAN: Želiš biti ljut.
JOE: Želiš viknuti: Ne ja!
BRIAN: Ne ja!
MAGGIE: Ne ja!
FELICITY: Koliko je sati, Agnes?
AGNES: Ne znam, mama.
BRIAN: A onda misliš, netko ti je trebao reći prije.
MARK: Netko ti je to trebao reći davno prije.
BEVERLY: Kad si bio mlad.
BRIAN: Netko je trebao reći... ovo življenje...
MARK: ... ovaj život... ...
BEVERLY: ... ovaj ljudski vijek...
BRIAN: Ne traje zauvijek.
MAGGIE: Nekoliko dana, nekoliko minuta... to je sve.
BRIAN: Ima kraj.
JOE: Da.
MARK: Ovo lice.
BEVERLY: Ove ruke.
MARK: Ova riječ.
JOE: Ne traje vječno.
BRIAN: Ovaj zrak.
MARK: Ovo svjetlo.
BRIAN: Ova zemlja.
BEVERLY: Ove stvari koje voliš.
MAGGIE: Ova djeca.
BEVERLY: Ovaj osmjeh.
MAGGIE: Ova bol.
BRIAN: Ne traje zauvijek.
JOE: Nikad nije ni mišljeno da traje zauvijek.
MARK: Ovaj dan.
MAGGIE: Ovo jutro.



BEVERLY: Ovo poslije podne.

MARK: Ova večer.

FELICITY: Koliko je sati, Agnes?

AGNES: Ne znam, mama. Vrijeme je da prestaneš. Molim te, mama. Vrijeme je da prestaneš.

BRIAN: Ove oči.

MARK: Ove stvari koje vidiš.

MAGGIE: Lijepo je.

JOE: Da.

MARK: Da.

BRIAN: Ove stvari koje čuješ.

MARK: Ova buka.

BEVERLY: Ova glazba.

STEVE: Sada za tebe mogu svirati. Nije dobro, ali nije ni tako loše.

MAGGIE: Da.

BEVERLY: Da.

BRIAN: Oni ti kažu da umireš i ti kažeš: u redu. Ali ako *ja* umirem... Ja moram još uvijek biti živ.

FELICITY: Koliko je sati?

MARK: Ove stvari koje imaš.

MAGGIE: Da.

JOE: Ovaj miris, ovaj dodir.

MARK: Da.

BEVERLY: Ovaj okus.

BRIAN: Da.

MAGGIE: Ovaj dah.

STEVE: Da.

MARK: Da.

BRIAN: Da.

MAGGIE: Da.

BEVERLY: Da.

JOE: Da.

BRIAN: Ovaj trenutak. (*Duga pauza. Svjetlo se gasi.*) (Str. 84–87)

To što tu završnu himnu likovi izgovaraju okrenuti publici (iako su do tada igrali s konvencijom četvrtog zida) znači uključivanje publike u priču, kao i u *Našem gradu*. To više likovi ne govore sebi, govore publici ono što su shvatili. Podsjećaju na to da je život dar, ali “nika-da nije bio zamišljen da traje vječno” i da ne treba zaboraviti uživati i biti zahvalan za ove male stvari koje ne primjećujemo. Treba biti zahvalan za “ovaj trenutak” koji još živimo.

Smrt u drugim dramama

Smrt postoji i kao sporedna tema u događanju drame ili, pak, kao događaj iz prošlosti junaka u dramama s nekom drugom dominantnom temom. Naravno, sa sasvim drugim predznakom nego u subverzivnoj drami. Junaka subverzivne drame sjećanje na nečiju smrt frustrira čitav život (pogotovo ako je smrt bila prerana, nečasna ili mučna). U afirmativnoj drami i vlastite i smrti drugih mogu se preboljeti kroz vjerovanje o cikličnoj prirodi života i prihvaćanju zadane pozicije.

O drami *Preludij za poljubac* već je bilo govora kao o drami “Prihvaćanja života” mlade djevojke Rite koja u strahu od života zamijeni dušu sa starcem. Ali u drami postoji i tema “Prihvaćanja smrti” jer je starac smrtno bolestan čovjek (ima rak pluća) koji shvati da je s novim tijelom dobio novu šansu i ne želi pristati na ponovnu zamjenu. Budući da je za ponovni prelazak duša na njihova stara mjesta potrebno potpuno prihvaćanje pozicije obje strane, na kraju drame starac ipak dobrovoljno pristane na to.



STARAC: Ne znam... ideja vječnog života.. nije to baš tako dobro. (...) (Str. 77)

Čak ni djeca bez majki nisu frustrirana zbog smrti koja ih je lišila majke (*Tisuću klaunova*, *Trilogija slobode*), nego uspijevaju pronaći prikladne zamjene – ljude koji im daju ljubav i sigurnost.

U *Tisuću klaunova* Murray, uspješan i duhovit pisac koji ne želi više raditi poslove samo za novac (na primjer, pisati televizijske serije), već pet mjeseci ništa ne radi i ponaša se prilično neodgovorno u organiziranju života i kuće. Ali će upravo zbog Nicka, dječaka koji s njim živi, promijeniti svoj život. Dječak je sin njegove pokojne sestre i odgojen je prilično liberalno – primjerice, može birati ime, a kada izabere ime Murray, pisac shvati da je on uzor tom dječaku i da se mora promijeniti. Murray prihvati posao, pronađe i djevojku – socijalnu radnicu koja je u prvoj sceni došla oduzeti Nicka i smjestiti ga u “pouzdaniju obitelj”. Iako je ostao bez majke, dječak, kao afirmativni junak, ima nekoga tko se brine o njemu i tko ga doista voli.

U *Trilogiji slobode* Arnold, homoseksualac samac, želi usvojiti dječaka Davida, a socijalna služba to dopušta jer je i dječak homoseksualac pa je za njega dobro da živi u “normalnom okolišu”.

U drami *Množina od jednog* postariji par, Japanac i Amerikanka, gaje nježne uzajamne osjećaje, ali da bi ostvarili vezu, moraju osim kulturoloških razlika preboljeti smrt bliskih – voljenih supružnika. Oni to rade decentno, poštujući i svoju novu ljubav i uspomenu na svoje bivše. Drama zapravo govori o tome da je za ostvarenje nove veze potrebno prihvatiti odlazak voljene osobe i likovi su toga svjesni od samog početka. Oni tijekom drame traže “formulu” kako to izvesti – polaganim približavanjem, uvažavanjem prošle ljubavi onog drugoga, ali i njegujući želju za životom.

Smrt se prihvaća i u drami *Džepni sat* gdje umire majka, a sprovod se opisuje toplim riječima, čak duhovito:

SOPHIE: Nikad nisam vidjela toliku gužvu u mrtvačnici.

SAM: Jesi li čula Abea Solomona? Rekao je da će on imati toliko ljudi na pogrebu jedino ako budu posluživali sendviče sa salamom.

FREDA: Ne mogu vjerovati da mame više neće biti.

SOPHIE: Ni ja.

IRVING: Ona je bila divna žena. (Str. 65)

I ne samo da je sprovod bio lijep i djeca se majke sjećaju s toplinom, nego je i unuk, odlazeći u grad na školovanje, ponio džepni sat koji je majka čitavo vrijeme drame tražila, a on ga u jednom trenutku prezreo kao starudiju. Shvatio je da je taj sat ne samo uspomena na obitelj i baku, nego i podsjetnik da je i on tek karika u lancu svoje obitelji. Bakina je smrt tako pomogla da se unuk približi obitelji.

U *Domu junaka* smrt prijatelja uzrok je problema glavnog junaka Coneya pa se čitava drama bavi njegovim izlječenjem, prihvaćanjem smrti i pomirenjem i s njom i s vlastitim odnosom prema njoj. Coney mora prihvatiti nužnost smrti i činjenicu da bi pomoći Finchu značilo ugroziti druge. Spašavanje jednog ne smije ugroziti druge, a prihvaćanje nužnosti smrti otkriva povjerenje u "Božji naum" koji ponekad čini i ono što ljudima nije drago. Afirmativna drama glavnom junaku pomaže promišljanjem smrti. Svaka smrt ima svoj smisao, a o smislu Fincheve smrti već je bilo riječi.

U drami *Vrelo srce* mladi prgavi Škot ima još nekoliko tjedana do smrti, ali smrt nije tema drame, niti on traži zaštitu od nje. I sam se ljuti na prijatelje kad mu ta je da će umrijeti jer je vojnik i ne boji se smrti. U drami je važno da ne umre zatvorena srca.



U *Alisoninoj kući* Alisonina smrt omogućila je pomirenje. Tek kad Alison umre brat će osjetiti toliku bol zbog gubitka sestre da će – prihvatiti njezin grijeh. Ta će smrt kao upozorenje (da je život prolazan i da se ne isplati nekoga kažnjavati prezirom jer zapravo kažnjavaš sebe), pomoći bratu da bude blaži prema drugoj sestri koja ponavlja Alisonin “grijeh”. Iako to može zvučati kao drama o gubitniku (Alison za života nije uspjela ostvariti svoju ljubav, nego se odrekla ljubavi, braka, djece...) drama prikazuje pomirenje obitelji s njom, njezin uspjeh kao pjesnikinje i, što je najvažnije, drugu sestru koja se bori za ljubav i pobjeđuje.

Kada u drami *Claudia* istoimenoj junakinji umre majka, ona otkrije da je trudna. U tom času svi shvate da mudri “Božji naum” novim životom zamjenjuje stari. Rados zbog novoga života umanjuje tugu za nestankom staroga, ali ne umanjuje poštovanje spram onoga starog i toplinu koja živi lik sjeća na one koji su otišli.

Život je svetinja i samo je na “Božjem naumu” kada će ga i kome uzeti. Nitko drugi nema pravo na to, osim u izuzetnim situacijama. Četrdesete su godine u drami problematizirale žrtvovanje života (iako ne toliko koliko bi se očekivalo od njihove sklonosti realnim sadržajima i reagiranjima na konkretne teme i probleme). U drami *Straža na Rajni* Lillian Hellman, obitelj (žena Amerikanca, otac Nijemac i djeca) dolazi u Ameriku bježeći od nacista. Otac se vraća u Njemačku gdje će kao protivnik režima najvjerojatnije poginuti, ali je sretan jer zna da je obitelj sigurna kod ženine rodbine. Činjenica da je u drami ubio jednog špijuna opravdava se situacijom.

Kada u komediji *Kraljevska obitelj* obitelj dolazi staroj baki priopćiti sretnu vijest da su dogovorili glumački nastup za tromjesečnog praunuka, otkriju da je baka umrla. Kao da je čekala da praunuk nastavi tradiciju obiteljskog posla pa da potom mirno umre. Njezina smrt nije kraj,



jer obitelj živi dalje kao i tradicija glumačkog poziva do koje je baki bilo stalo.

U *Sjećam se mame* ujakova smrt otkriva njegovu pravu narav. Tada se vidi da je bio prgav, naprasit i drzak prema svima koji su mu išli na živce kako su ga uglavnom doživljavali – ali i dobar i velikodušan. Kad se sestre naljute što im oporukom ništa nije ostavio od navodnog bogatstva, Mama im iz ujakove knjižice pročita da je ujak, koji je šepao cijeli život, potrošio novac na operacije nogu šepave djece. Budući da je posljednji na popisu i sestrin sin Arne, nakon čitanja nastupi trenutak uzajamnog pomirenja i opraštanja koji je omogućila upravo ujakova smrt. Smrt je tako ne samo oslobađajuća, nego i smirujuća i nje se ne treba bojati. Upravo zato, odmah nakon što se otkrije ujakova dobrota, Mama uvede Katrin da vidi mrtvog ujaka i oslobodi je straha od smrti:

MAMA: (...) Katrin, dođi i pogledaj ga.

KATRIN (*uplašena*): Da ga pogledam ? Misliš...

MAMA: Voljela bih da ga ti vidiš. Ne trebaš se bojati. Izgleda... sretan i miran. Hoću da znaš kako izgleda smrt. Tada je se više nećeš plašiti.

KATRIN: Hoćeš li doći sa mnom?

MAMA: Naravno. (Str. 84)

U *Drugom poglavlju* pisac George mora prihvatiti smrt svoje prve žene e da bi mogao nastaviti živjeti puni život i prihvatiti novu ljubav koja mu se dogodila. Prvo mora oprostiti njoj i "Božjem naumu" za odabir. To je najočitije kada bratu opisuje svoj put po Europi:

GEORGE: Tako je bilo čudno u Londonu...

Stalno sam hodao ulicama tražeći Barbaru – Harrod's, King's Road, Portobello... Prodavači bi me pitali "Vidite li nešto što želite, gospodine?" a ja bih rekao, "Ne, nema je ovdje."



Znam da je ludo, Leo, ali ja sam stvarno mislio da je to šala. Nije mrtva. U Londonu me čeka. Igra jednu od naših romantičnih igara. Čitav svijet misli da je otišla, ali mi ćemo se potajno naći u Londonu, useliti u stan, nestati za sve druge i tajno živjeti naš život! Njoj bi tako nešto i palo na pamet, znaš.

LEO: Ali nije. *Tebi* je.

GEORGE: U Rimu sam se naljutio, mislim stvarno sam pobjesnio. Kako se usuđuje učiniti mi tako nešto? Ja to njoj nikada ne bih napravio. Nikada. Kao lud sam išao jedne noći po Via Venetto proklinjući svoju mrtvu ženu.
(Str. 639)

Vrlo rijetko smrt je neka vrst Božje kazne, ali rezervirane za sporedni lik i to u starijim dramama koje su jednim udarcem rješavale i kaznu za moralne grijehe i dramaturške zavrzlake. Primjerice: smrt medicinske sestre Barbare koja zatrudni s liječnikom u drami *Ljudi u bijelom* ima dvostruku funkciju. Prvo, sestra je zbog nemorala (svjesno se u nastupu strasti podala zaručenom muškarcu) kažnjena smrću nakon nestručno obavljenog pobačaja. Drugo, tako je u priči nestao lik-prepreka. Liječnik je, kao pravi afirmativni junak, obećao da će se oženiti s njom, a njezina ga smrt razrješava tegobne obaveze – može se sretan posvetiti karijeri dok ga čeka bogata zaručnica.

Zaključak

Kad sam prvi puta čitala *Kutiju sjenki* nisam znala kamo bih je točno smjestila u svojoj klasifikaciji. Bilo je očito da to nije subverzivna drama jer je u njoj bilo riječi o klasičnim gubitnicima, ali činjenica da se svi likovi boje smrti i k tome na kraju umiru, potpuno me zbunila. Zato sam uz tu dramu stavila oznaku *AF/SUB?* i zamislila se nad otvaranjem "rubrike" koja će uključivati takve, prijelazne slučajeve. Zabluda je proizašla iz mog početnog uvjerenja da afirmativna drama, kao suprotnost subverzivnoj, treba prikazivati velike uspjehe. Kao što sam mislila da će junaci biti *Supermani*, tako sam pretpostavljala da će afirmativna drama temu smrti pokazati kroz priče o pronalaženju lijekova i čudesnim ozdravljenjima, ili će barem smrt slijediti apoteoza na Nebu i na Zemlji zbog zaslužnog života ili žrtvovanja nekoj velikoj ideji...

No, kao što je rečeno u uvodu, osnovna teza afirmativne drame nije veliki uspjeh (kao suprotnost porazu gubitnika) nego prihvaćanje pozicije, to jest mirenje sa situacijom što jedino može omogućiti sreću. Iz te vizure *Kutija sjenki* je, kao što sam ranije pokazala u analizi, savršen primjer afirmativne drame.

I ostale drame spomenute u ovom poglavlju koje govore o prihvaćanju smrti ne veličaju pobjedu nad smrću, nego prihvaćanje smrti i pomirenje s njom, te prihvaćanje života za one koji ostaju. Upozoravaju na to da je život dar koji treba živjeti sa sviješću i radošću. Govore nam da je svaki pojedinac dio velikog životnog lanca, a sve pod mudrim Božjim okom.



Emocija – sućut

Osjećaj koji prati smrt u afirmativnoj drami mogao bi se nazvati sućuti i na neki je način odjek romanse.⁹ Sućut je prihvaćanje smrti bez bijesa, zato jer junak vjeruje da svijetom vladaju dobri bogovi i cikličko prirodno uređenje što smrti daje svrhu i značenje. U tragediji smrt prati neka vrst pobune jer svijetom tragedije vladaju zli i osvetoljubivi bogovi pa smrt izgleda okrutna i bezrazložna. Kada u afirmativnoj drami glavni lik pati zbog nečije smrti, on unosi tonove tragedije, no, uz pomoć pomagača (najčešće rodbine ili bliskih prijatelja) junak će prihvatiti ponuđenu sućut umjesto pobune. Afirmativni junak će prihvatiti vlastitu smrt ili smrt bliske osobe. U potonjem primjeru znači da junak zapravo mora prihvatiti život.

Prihvaćanje pozicije

U dramama o prihvaćanju smrti ne umiru "očekivani" kandidati (stari i bolesni) ili "pravedno izabrani" (zli). Umiru mladi i dobri, odabrani "Božjim naumom" koji na prvi pogled ne izgleda ni logičan ni pravedan. U *Našem gradu* i *Čeličnim magnolijama* umrijet će nedavno udane mlade žene ostavljajući tužne roditelje i vlastitu malenu djecu. Četrdesetogodišnja majka Shirley umrijet će u *Što je krivo na ovoj slici?* dok će ostati živ djed koji je jedva preživio srčani udar, posenilio i slabo vidi. U *Sve do kuće* umrijet će Jay, mladi otac obitelji, dok će ostati živi i djed, unatoč dva srčana udara, i slijepa i gluha pra-prabaka od 103 godine. U *Drugom poglavlju* umire voljena žena, a ostaje živ ujak koji ima 63 godine i toliko je senilan da sućut nećaku potpisuje sa "ujna Henry". Tu su i ratne drame gdje umiru mladi, zdravi ljudi.

⁹ N. Frye *Anatomija kritike*.

Autori su upravo ovim izborom željeli potvrditi osnovnu tezu afirmativne drame – nužnost prihvaćanja situacije. Afirmativna drama želi pokazati kako se *svaka* situacija mora prihvatiti. Prihvaćanje smrti stogodišnje bake koja ne vidi i ne čuje nije baš tako veliki uspjeh za junaka, zato drama stavlja junake pred puno teža iskušenja. Kad umiru dobre i drage ljepotice, mlade majke koje ostavljaju nekakvu djecu (*Naš grad* i *Čelične magnolije*), autori se odlučuju na najtragičnije situacije upravo u želji da pokažu kako ništa ne smije biti tragedija.

Božji naum

Izbor neočekivanih smrti je i dokaz da je smrt u domeni “Božjeg nauma”, odabir je samo njegov i nije na nama da prosuđujemo tko je i zašto odabran. To će u *Sve do kuće* biti odlično dramaturški riješeno stalnim odgađanjem otkrivanja onoga koji će umrijeti. Prvo se ide u posjet staroj praprabaki koja već “odlazi” i svi misle da neće dugo, na kraju prvog čina pozli Jayevu ocu i svi mislimo da će on umrijeti, da bi na kraju umro Jay. Život tih starih ljudi ima neku svrhu u “Božjem naumu” i to treba prihvatiti. Prebacivanje odgovornosti na “Božji naum” za svaku smrt može likove osloboditi krivnje i omogućiti im normalan i ispunjen život – kao što smo vidjeli u ratnim dramama iz poglavlja o prihvaćanju života (*Dom junaka*, *Vrelo srce*).

Druga šansa

Život je vrijedan dok se živi, no nakon smrti nema isti okus. U obje drame o prihvaćanju vlastite smrti mrtvi dobiju drugu priliku: Emily se u *Našem gradu* vraća u prošlost, a Shirley iz *Što je krivo na ovoj slici?* nastavlja gdje je stala. No, život je iz te perspektive nešto sasvim drugo.



Emily neće moći ponovo uživati u svom bivšem životu uza znanje koje ima. Shirley se pak vratila iz groba urediti kuću i svoj život do kraja jer je umrla iznenada “u pola zaloga, u pola spremanja, u pola života”. Od svega što je zamislila, uspije se samo oprostiti s bližnjima. Da nam je za to dovoljan duh i da nam ne treba povratak tijela nakon smrti, najbolje je pokazala Mary opraštajući se od Jaya u *Sve do kuće*. Ništa što je Shirley mislila proživjeti u ovoj nenadanoj drugoj šansi života nije imalo isti okus – otkrila je da je ostvarenje bivših želja više ne veseli. Napokon je očistila kuću da sva blista, ali nije joj se išlo na Havaje koje je prije toliko željela vidjeti, a čak se nije “osjećala seksi”. Povratnice iz groba dokazale su jednu važnu karakteristiku svijeta afirmativne drame – postojanje druge šanse. Obje su dobile mogućnost povratka i ponovnog proživljavanja. No, ta druga šansa je samo sredstvo učenja (kao i za Ritu u *Preludiju za poljubac*) i sredstvo koje pomaže da afirmativni junak ostvari drugu važnu karakteristiku – pravi izbor.

Smrt kao izbor

Kako bi afirmativna drama bila dosljedna sebi i smrt je, poput svake druge ljudske situacije, prikazana kao izbor. Smrt, koja je istovremeno neumitni i neupitni “Božji naum”, ali i izbor junaka, još je jedan od paradoksa koji je afirmativna drama uspjela razriješiti. Smrt kao izbor se pokazuje naročito u dramama koje govore o prihvatanju vlastite smrti. I Shirley iz *Što je krivo na ovoj slici?* i Emily iz *Našeg grada* pokušale su se vratiti u život, ali je povratak umjesto sreću u njima izazvao tjeskobu. Tako su same uvidjele da povratak u život ne znači pravi život i same odabrale vratiti se u smrt, kamo i pripadaju.

Situacija povratka mrtvaca u život često se koristi u fantastici ili hororu, ali u afirmativnoj drami ona ima sa-



svim drugu funkciju nego u spomenutim žanrovima. U afirmativnoj drami povratak u život otvara junaku mogućnost izbora i time se uspijeva poništiti onaj paradoks istovremenosti "Božjeg nauma" i izbora junaka. Naravno da je mogućnost izbora sužena jer je jedini pravi izbor junaka – "Božji naum". Sve je u redu tek ako mrtvi odabiru smrt, a živi život, ali davanjem junaku mogućnosti izbora (pa makar i fiktivnu) poništila se tragična neumitnost smrti.

Izbor može biti i loš. Kada u *Kutiji sjenki* ispitivač objašnjava Agnes da joj majka ne umire jer čeka drugu kćerku da dođe, to je loš izbor produžavanja života nekoga tko je predodređen da umre. Loš bi izbor bio za Shirley da je ostala mrtva u stanu, "ni tu ni tamo" umjesto da se "odmara u miru". Loše bi bilo da se Emily zatvorila u svoj bivši život uvijek ga ponovo proživljavajući. Ali, kao pravi afirmativni junaci, one su napravile dobar izbor.

Smrt kao potvrda života

Iako i to na prvi pogled paradoksalno zvuči, smrt je u afirmativnim dramama potvrda života jer se tek iz perspektive smrti život otkriva kao mjesto gdje svaka stvar, svaki događaj i svaki čovjek imaju svoju ljepotu i važnost. To otkriva Emily u *Našem gradu*, to će nam kolektivno odrecitirati svi umirući i ožalošćeni u *Kutiji sjenki*. Na to će žive podsjetiti umrla povratnica Shirley u *Što je krivo na ovoj slici?* kada objašnjava sinu Artieu da je život dar.

Drame o prihvaćanju smrti ne pokazuju samo junake koji su napravili dobar izbor nego i upozoravaju publiku u gledalištu. Zato se u *Našem gradu* "Redatelj" obraća publici, zato je u *Kutiji sjenki* zadnji recitativ direktno upućen publici. Tim osobnim obraćanjem poništava se "lažnost" kazališnog lika i replike i u svojoj "istinitoj"



osobnosti čovjek sa scene upozorava čovjeka u gledalištu. Upozorava ga na vrijednost ovog trenutka koji u životnoj jurnjavi često previdamo. Upozorava ga da prebrzo živi i ne obraća pažnju na male stvari u životu, ne radije se dovoljno. Upozorava ga da život nije "zamišljen da traje vječno" pa zato treba u njemu uživati dok ga imamo.

Smrt kao smirenje

Drame o prihvaćanju smrti nisu ni morbidne, ni groteskne, ni zastrašujuće – nikako se ne mogu poistovjetiti sa smrtima iz horora. U svim afirmativnim dramama smrt ima ljudsko lice radi lakšeg prihvaćanja. Emily će dočekati sumještani, oni isti s kojima je živjela. I to ne zato jer *smrt ima provincijski izgled* (kao što se zgraža Bigsby) nego zato jer je to za Emily poznati okoliš koji je neće uplašiti. Smrt nije ništa zastrašujuće u afirmativnoj drami. U opisu Shirley u *Što je krivo na ovoj slici?* kaže se da dobro izgleda, samo je malo hladna "što je normalno za mrtvaca".

Drame o prihvaćanju smrti su, kao što se vidi, ili blage i sjetne (*Naš grad*) ili duhovite (*Što je krivo na ovoj slici?*), a često se to dvoje miješa (*Čelične magnolije*). Duhovitost u takvim dramama nikada nije nedolična jer u afirmativnim dramama smrt nije zastrašujuća, smrt uvijek zadržava dostojanstvo. Čak i ironijska smrt Shirley (ugušila se kineskom svinjetinom *moo shu pork* na otvorenju novog restorana nakon što je čekala dvadeset minuta u redu da uđe) krajnim pomirenjem i vlastitim izborom povratka dobiva dignitet.

Smrt donosi drugačije, potpunije viđenje života i smirenje. Nakon što shvate bit, ni Emily ni Shirley se više ne uzbuđuju oko zemaljskih stvari. Emily će mirno gledati supruga Georgea kako plače na njezinom grobu, a Shirley više neće uređivati kuću.

Smrt donosi i pomirenje. Shirley, primjerice, svima oprosti i na kraju dopusti zaovi da uzme njezinu jaknu koja joj se toliko sviđa, a Mary napokon prihvati činjenicu da postoje stvari koje ne može znati ni kontrolirati kod ljudi koje voli, te ostavi mrtvom Jayu pravo na tajnu, a živom sinu priliku da odraste. U ozračju Shelbyine smrti u *Čeličnim magnolijama* pomire se dvije žene koje se tijekom cijele drame nisu voljele (Clairee i Ouiser).

Smrt – trenutak odrastanja

Za mlade članove obitelji (djecu i mlade u pubertetu) trenutak smrti u obitelji ne znači samo prihvaćanje života, nego i prihvaćanje obaveza i odgovornosti, znači odrastanje. To odrastanje nije određeno dobnom granicom – dogodilo se Rufusu, kojem umire otac, u *Sve do kuće* sa šest, a Artieu, kojem umire majka u *Što je krivo na ovoj slici?*, sa sedamnaest godina.

Karika u lancu

Drame o prihvaćanju smrti dokazuju i da je svaki pojedinac dio životnog lanca. Iz filozofije životnog lanca nije važno koja je karika završena, važno je da je lanac sačuvao čvrstoću. Zato se u *Sve do kuće* toliko ističe da je Rufus peta generacija Folletovih i da je upravo on nastavak života pra-prabake. Zato će unuk u *Džepnom satu* nakon bakine smrti prihvatiti porodični džepni sat i tako nastaviti lanac. Zbog toga se često smrt jednog lika "nadoknađuje" novim životom koji se rodio ili će se roditi – Jay će postumno dobiti dijete, trudna Annelle u trenutku objave Shelbyine smrti obeća da će prvu kćerku nazvati Shelby, a obje ljepotice (Emily i Shelby) ostavile su iza sebe djecu kao nastavak vlastita života i života općenito. Smrt u sirotištu malog brata učiteljice Annie Sullivan (*Čudotvorka*) na neki način će "Božji naum" iskusiti pob-



jedom nad nedostatkom male Helen. Ta je pobjeda “uskrsnula” malu Helen, vratila je među žive.

Onostrano

Prema filozofiji o neprekinutom životnom lancu u kojem je svaki pojedinac tek karika, čovjek je dio lanca neumitnosti smrti, ali i njezine mistične tajne ulaska u vječnost. To se ne razrađuje u detalje, ostavlja se onostranome, ali se napominje kao važno. Kada mrtvi u *Našem gradu* kažu da nije na njima gledati natrag nego naprijed i pripremiti se za to što dolazi, ne objasne nam što je to, ali nas upozore da se za to treba pripremiti. Kao što se život ne smije uludo utrošiti, tako se ni smrt ne smije uludo utrošiti na tugovanje za životom. Stoga je jedan od važnih razloga insistiranja afirmativne drame na ljudskom licu smrti taj da se ublaži strah od tajne onostranoga.

Pomagači

Afirmativni junaci uvijek imaju pomagače. Tako i u dramama o prihvaćanju smrti. Pomagači ne mogu donijeti odluku za junaka, ali mu pomažu viđenjem situacije (kao rodbina u *Što je krivo na ovoj slici?*), savjetom (mrtvi u *Našem gradu*), toplom riječi, zajedničkim smijehom (Mary u *Sve do kuće*) ili jednostavno prisutnošću (kad majka kaže Mary da su svi ovdje u *Sve do kuće*, ona odgovori “Hvala nebesima”). Pomagači su najčešće supružnici i rodbina jer afirmativna drama uvijek veliča obitelj, ali mogu biti i prijatelji (kao u *Čeličnim magnolijama*).

Prihvaćanje života za one koji ostaju

Prihvaćanje nečije smrti uvijek je i prihvaćanje života za one koji ostaju – uz onoga koji odlazi uvijek postoje i

likovi koji ostaju i njihove su sudbine nužno povezane. Za odrasle likove prihvatanje smrti bližnjega znači prihvatanje vlastita života bez voljene osobe. Kao Mary Follet kojoj umire muž u *Sve do kuće*, Mort kojem umire žena i Artie kojem umire majka u *Što je krivo na ovoj slici?* ili majka kojoj umire mlada kćerka Shelby u *Čeličnim magnolijama*.

Mortov primjer najbolje pokazuje što znači neprihvatanje smrti bližnjih. Ponajprije prestanak normalnog života za žive jer je Mort zatvorio vrata stana, prestao ići na posao, nije unutra puštao nikoga jer mu žena ne funkcionira izvan stana. S druge strane, neprihvatanje smrti bližnjih sprečava i mrtve da odu (Mort ne pušta ženu, iako je ona odlučila otići) ili da se smire (George tuguje nad Emilynim grobom). Taj odnos prema smrti posljedica je protestantske filozofije koja ne voli pretjerane izljeve osjećaja, zahtijeva pokornost "Božjem naumu" i tvrdi da je život odgovornost koju smo preuzeli i moramo ga pošteno odraditi. Zato je svako odbijanje prihvatanja života grijeh odbijanja odgovornosti.

Drame s temom prihvatanja smrti očito propagiraju lakše podnošenje života i prihvatanje svih njegovih dobrih i loših strana. Nakon što se uspije prihvatiti smrt, ništa u repertoaru loših strana života ne bi smjelo biti strašnije, nijedan tjelesni nedostatak, kao što ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju.



PRIHVAĆANJE NEDOSTATKA

Drame:

1958. *Izlazak sunca na Campobellu* (Sunrise at Campobello) Dore Schary – Tony, 556 izv, BP
1959. *Čudotvorka* (The Miracle Worker) William Gibson – Tony, 700 izv, (Ann Bancroft kao učiteljica Annie Sullivan, Tony i, u filmskoj verziji, Oscar kao i Patty Duke kao Helen)
1969. *Leptiri su slobodni* (Butterflies Are Free) Leonard Gershe – 1.128 izv, BP (najduže igrani komad sedamdesetih)

Pravac afirmativne drame “Pravo na život ili prihvaćanje sebe” ima tri vrlo konkretne faze prihvaćanja zadane pozicije. Prvo, junak mora doslovno prihvatiti sam život kao dar koji donosi odgovornost. Odgovornost u ovom slučaju znači ponajprije prihvaćanje, a zatim dobro iskorištavanje (jer dar se ne smije odbaciti ili krivo upotrijebiti). Drugo, mora prihvatiti i smrt, koja nije kraj života, nego početak nečeg novog. Treće, junak mora prihvatiti svaki tjelesni oblik koji mu je “Božji naum” dao. Tjelesni nedostatak ne bi trebao biti posebna tematska odrednica, nego bi po logici osnovne ideje mogao biti unutar prihvaćanja života. Budući da Američki san u svojim kasnijim izvodima uspostavlja sliku savršenog čovjeka kao uzora, onda je fizički nedostatak nešto što se u taj uzor teško uklapa. S druge strane, afirmirajući ideju bezrezervnog prihvaćanja “Božjeg nauma”, junak mora prihvatiti i nedostatak. Upravo zato je nedostatak i borba

oko njegova prihvatanja dobila posebno mjesto i mnoge dramske obrade.

Kao što smo vidjeli u prethodnom poglavlju, Američki san tvrdi kako nema nemogućih pozicija (jer nam ih je sve dao "Božji naum"). Zato, ako se može prihvatiti smrt, prihvatanje tjelesnog nedostatka je, kao i svako drugo prihvatanje života, junakovo pravo i obaveza i samo se tako može ostvariti puni, pravi život.

Kako bi se to dogodilo mora biti ispunjeno nekoliko preuvjeta. Prvo, junak mora prihvatiti svoj hendikep kao takav, drugo, mora željeti uključenje u svijet normalnih i vjerovati da je to moguće i, treće, nedostatak mora pobijediti – prionuti na savladavanje tehnike koja će mu pomoći da se potpuno normalno uklopi u svijet. Kad sve to ostvari mora se, naravno, suočiti s problemima koji muče i ostale ljude. Drame o prihvatanju nedostatka mogu prikazivati sve te aspekte borbe (*Čudotvorka*), ili samo neke (*Izlazak sunca na Campobellu* i *Leptiri su slobodni*).

a) *Svijest o nedostatku*

Afirmativne drame ne pokazuju situaciju u kojoj okolina odbija hendikepiranog junaka zbog njegove različitosti ili nesavršenosti. To bi bila domena subverzivne drame. Afirmativne drame pokazuju junaka koji iz različitih razloga odbija priznati svoj nedostatak, ali ga tijekom drame prihvati kao takav i iz njega izvuče maksimum.

U drami *Izlazak sunca na Campobellu* prikazan je dio života F. D. Roosevelta od napada dječje paralize, zbog koje je čitav život ostao invalid, do trenutka kada na konvenciji njegove političke stranke on nominira predsjedničkog kandidata što je označilo početak njegove političke karijere nakon nesreće. F. D. Roosevelt na početku drame vjeruje da je bolest privremena i to neprekidno



ističe. Uz to, snagom svoje tjelesne konstitucije on se dosta dobro oporavi od početnog stadija bolesti – nakon potpune paralize – ostaju oduzete “samo” noge. Unatoč oporavku, mora prihvatiti činjenicu da je ipak invalid. Kao čovjeku koji je uvijek hodao uzdignute glave, živio tako aktivnim životom da je ostavio posao na Wall Streetu jer mu “nije bio dovoljno dinamičan”, očito novi tempo života nije lako prihvatiti:

FDR: (...) Eleanor, moram to reći jednom nekome. Tih prvih nekoliko dana na Campobellu, kada je sve započelo, bio sam očajan, duboko, bolesno očajan. (...) Ne, ne bol, bio je to osjećaj da možda više nikada neću ponovo ustati. (...) (Str. 646)

Kao pravi afirmativni junak, FDR će prihvatiti svoje stanje i nastaviti život.

Don, mladić u *Leptiri su slobodni* ne samo da prihvaća svoj nedostatak (slijep je od rođenja), nego se čitavo vrijeme šali na svoj račun. On sam bolje prihvaća tu činjenicu od vlastite okoline; kao što će reći svojoj susjedi Jill, koja se zbuni kad otkrije da je on slijep:

DON: (...) Opusti se. Ja nisam drugačiji od drugih, samo što ne vidim. Sljepoća nije ništa. Ono što teško podnosim je reakcija drugih na moju sljepoću. (Str. 17)

Ne prihvaćaju svi hendikepirani svoje stanje tako lako kao F. D. Roosevelt ili Don.

U drami *Čudotvorka* gluhonijema djevojčica Helen Keller svoje stanje ne doživljava kao nedostatak. Ona zna da je drugačija, ali osjetilima mirisa, dodira i emocijama dostatno doživljava svijet. Uz to, njoj je jasno da ima povlašten status unutar obitelji gdje joj je sve dopušteno i ona to obilato koristi maltretirajući čitavu kuću.

b) *Želja za uključenjem*

Nakon što prihvate da su hendikepirani, junaci se moraju željeti uključiti u svijet "normalnih". Moraju prihvatiti svijet normalnih kao mjerilo svih stvari i vjerovati da je moguće prilagoditi mu se. To su postigli Don u drami *Leptiri su slobodni* ili FDR u *Izlasku sunca na Campobellu*. Nijedan ne dovodi u pitanje potrebu ili mogućnost uključenja, kao ni to da je svijet normalnih mjerilo stvari. Ali nisu svi junaci takvi.

Helen Keller u drami *Čudotvorka* ne želi prihvatiti svijet normalnih kao mjerilo vlastita života jer bi joj to nametnulo ograničenja. Ona zapravo ne poznaje svijet normalnih kao kreativni prostor te ne zna što može dobiti. Misli da je radost u tome da uzme sve što napipa, jede rukama iz tuđih tanjura, mazi se s majkom i sunča na trijemu. Svako nametanje discipline shvaća kao ugrožavanje osobne slobode.

Njezini roditelji prihvaćaju činjenicu da im je dijete zauvijek slijepo i gluho, i, zbog šestogodišnjeg razočaranja u najrazličije metode, liječnike i nadriliječnike, više ne vjeruju da Helen može prihvatiti mjerila normalnog svijeta.

Učiteljica Annie Sullivan, koja dolazi na imanje, prvo mora uvjeriti roditelje da je njihova metoda popuštanja invalidnom djetetu (*impaired child*), potpuno nepotrebno svela Helen na civilizacijsko stanje životinjice, kućnog ljubimca. Neuredna, raščupana, neposlušna i tetošena slatkisima, Helen terorizira kuću, onemogućujući normalan život. Roditelji se zgražaju na prilično grube pokušaje učiteljice da disciplinira Helen. No, kada majka uvidi da je učiteljica svojom metodom ipak postigla da Helen savije ubrus, po prvi puta doista povjeruje da je i za njezinu kćer moguć ulazak u svijet normalnih ljudi. Po prvi put se suprotstavi suprugu te djevojčicu Helen potpuno prepusti učiteljici i njezinim metodama na dva tjedna u vrtnoj kući.



c) *Pobjeđivanje nedostatka*

Prihvatanje svijesti o vlastitom nedostatku i svjesna želja za uključivanjem unatoč nedostatku nisu dovoljni. Na kraju junak mora pobijediti svoj nedostatak, a to znači uklopiti se u svijet normalnih. To je moguće jedino savladavanjem određenih tehnika što uključuje mnogo rada, vježbi, učenja, trpljenja bolova... Borba je vrlo teška i ne čudi da svaki lik prođe kroz period krize i odbacivanja pokušaja normalnog življenja kao nemogućeg.

U *Izlasku sunca na Campobellu* Roosevelt je prikazan kao velik, poznat, snažan i dobar čovjek kojemu je dječja paraliza oduzela noge. Bolest mu je oduzela ne samo pokretljivost, na koju se kao aktivan čovjek bio priviknuo, nego i dignitet koji je kao uvažen, ponosan i samostalan čovjek imao. Nakon bolesti ne može hodati uspravne glave, visoko iznad drugih, i prisiljen je moliti za svaku malu uslugu.

Roosevelt se aktivno bori protiv bolesti. Osim što mu se tijelo bori protiv groznice, danima puži kako bi ojačao mišiće nogu pri tome trpeći bolove. Ta tjelesna borba za njega je lakša strana medalje jer ono što ga doista muči je "osamljenost":

FDR: Invalidnost, (*brzo*) čak i privremena, vrlo je usamljena. (Str. 644)

i strahovi:

FDR: (...) Znaš, ja sam se uvijek pomalo plašio vatre. Od ovoga (*pokaže na noge*) taj me strah ponekad potpuno nadvlada. Imam noćne more kako sam uhvaćen i ne mogu se pomaknuti. (Str. 645)

Protiv slabosti mišića i protiv straha od vatre FDR se bori puzanjem koje će mu omogućiti kakvu-takvu pokretljivost. Protiv usamljenosti i očaja bori se vjerom:

FDR: Okrenuo sam se svojoj vjeri, Babs – za snagu da izdržim. (Str. 646)

On će, unatoč bolesti, ipak odabrati aktivan život, čak i ulazak u politiku. Pristaje biti Govornik na konvenciji stranke, čovjek koji najavljuje predsjedničkog kandidata. To znači da mora hodati pred tisućama ljudi u Madison Square Gardenu kako bi došao do govornice i po prvi put nakon nesreće izaći javno pred druge ljude.

FDR ima svoje trenutke očaja. Na kraju svakog čina ostane na trenutak sam i tada se malodušnost i umor "ocrtavaju na njegovu licu". U prvom činu, prije nego li će ga odnijeti na nosilima iz kanadske vikendice na brod, a na kraju drugog čina nakon što uzaludno pokuša stati na noge uz pomoć štaka. No, on sebi neće dopustiti dugo očajanje. Čim uđu u sobu ljudi koji ga nose, početak će se šaliti, a spuštanje zastora drugog čina popratit će njegovo ponovno posezanje za štakama.

Čudotvorka pokazuje kako je, unatoč svim vjerovanjima, moguće prodrijeti do slijepog i gluhog djeteta. Ali to nije lako. Annie Sullivan zna da se s Helen mora boriti na dva plana. Prvi je odgoj ili disciplina, kako će zapisati u svoj dnevnik:

ANNIE: Što više mislim, sve sam više uvjerena da je poslušnost prolaz kroz koji znanje ulazi u dječji mozak... (Str. 52)

Ona će tu poslušnost postići nakon dva tjedna osame s malom Helen na veliko zadovoljstvo roditelja koji su kroz prozore kućice u kojoj su njih dvije bile, vidjeli Helen kako sjedi za stolom kao mala dama i ponaša se "kao normalno dijete". Ali Annie zna da:

ANNIE: Poslušnost bez znanja je također sljepoća. (Str. 108)

Onaj drugi, važniji, ali i teži plan učenja je naučiti Helen jeziku, jeziku koji će joj otvoriti svijet:



ANNIE: Jezik je za mozak više nego svjetlo za oči. (Str. 30)

Kako bi djevojčicu prisilila na disciplinu i učenje znakovnog jezika, učiteljica će je prisiljavati i ucjenjivati do granica okrutnosti. Fizički će se s njom boriti, uskraćivati joj hranu ili najdražu igračku, odvojiti je od roditelja – sve dok Helen znakovima ne “ispiše” riječ hrana ili se pristojno ponaša za stolom.

Učenje ne ide lako. Izbezumljena zbog ograničenja koje joj učiteljica nameće, Helen vjeruje da joj je ona jedini neprijatelj na svijetu i bespoštedno se bori s njom u iscrpljujućoj bitki za obje. Helen prihvaća znakovno pismo kao igru ne povezujući smisao, a sve što je pod prisilom (ostavljena “na milost i nemilost” učiteljici) i teškom mukom za učiteljicu (uz tučnjavu i ugrize) naučila, odbacit će u prvom trenutku povratka u roditeljski dom.

U drami *Leptiri su slobodni* Don Barker je živio život u zlatnom kavezu Scarsdalea, okružen pažnjom i brigom majke. Shvativši da tako zapravo ne živi, sklopit će s majkom pogodbu. Pokušat će živjeti sam dva mjeseca. I to ne u nekom malom selu s tri ulice, nego baš u kompliciranom, bučnom i prepunom New Yorku. No, Don nema problema sa snalaženjem. On je svladao tehniku kretanja bez vida, ne treba mu čak ni pas. Iako tvrdi susjedi Jill da nema razvijeno šesto čulo, iz onoga što vidimo na sceni nekad nam se čini da ima – on zna točno koliko koraka ima do praonice, restorana ili dućana, zna u svakom trenutku gdje se netko drugi nalazi u sobi i tko je to. On je čak po mnogim stvarima bolji od onih koji vide, naročito Jill. Uredan je, snalažljiv, svoje stanje doživljava s humorom, i izgleda prilagođen svijetu bolje od mnogih. Ipak, ako se pomakne pepeljara, on će otresati pepeo na stol, ako se uznemiri, pogriješit će u udaljenosti ili neće moći odrediti gdje Jill sjedi. Očito je da je potreban velik napor da se postigne takvo funkcioniranje. Potrebno je

razviti sve druge osjete, biti koncentriran, brzo učiti i dobro pamtit.

No, tema ove komedije nije učenje slijepog čovjeka orijentaciji u prostoru. Don pokazuje viši stupanj borbe hendikepirane osobe. Kada je sve svladao, hendikepirani se mora suočiti s "običnim" životom, što nije nimalo lako. Mora preuzeti sve obaveze i odgovornosti i proživjeti sve situacije koje čekaju svakog čovjeka. Zato će Donov problem biti odrastanje. Odrastanje je ono što je želio postići kad se izborio za dva mjeseca samostalnog života. Prvi mjesec mu je više-manje dobro išlo. Ali taj je mjesec živio sam. Tek kad je u njegov život ušla druga osoba, djevojka, počeo je pravi život s lijepim i ružnim stranama. One prve su njihova očita međusobna privlačnost, ovo drugo je odluka Jill da se ne veže za Dona, nego pobjegne k drugom muškarcu. To je trenutak krize. Don je očajan i želi se vratiti kući, pobjeći u okrilje majke tvrdeći da je imala pravo i da on ne može živjeti sam.

Nagrada

Očito je da hendikepirani junak u odnosu na "normalnu" osobu, mora uložiti dvostruki napor za svakodnevn život, čak i kad to ne priznaje (kao Don). No, taj trud ima smisao. Ispunjenje svih do sada nabrojanih uvjeta donosi nagradu na kraju drame – uključenje u svijet kao ravnopravne osobe.

U *Izlasku sunca na Campobellu* Rooseveltovih deset koraka na štakama do govornice prati buran pljesak prisutnih kojima je jasno kakvu je on bitku vodio. Budući je taj govor ujedno i početak njegove političke karijere koja će završiti predsjedničkim mjestom jednog od najznačajnijih i najvoljenijih predsjednika SAD, svima je jasno da se isplatilo boriti. I to ne samo zbog njega koji je pobijedio bolest, nego i zbog svijeta. No Roosevelt je od te bolesti dobio mnogo više – spoznaju:



FDR: (...) Eleanor, to je težak način da se nauči poniznosti – ali ja sam je naučio puzeći. Ja znam što znači – moraš naučiti puzati da bi mogao hodati. (Str. 646)

i dalje:

FDR: Naučio sam nešto o vremenu. Budući da nisam mogao požurivati stvari, naučio sam se strpljivosti. Strpljivost ti, mislim, daje bolji osjećaj kada treba jahati sa ili bez uzdi. (Str. 646)

Mi u publici naučili smo (didaktična nota afirmativne) da je FDR ojačao u poniznosti, da mu je ta bolest pomogla da se u svim dobrima kojima ga je do tada “Božji naum” obdarivao, ne uzoholi, već ih stavi u službu “Božjeg nauma”. Upravo zato će FDR pristati na političku službu, jer je kroz vrijeme bolesti naučio da nema pravo svoje darove pokopati na mirnom obiteljskom imanju pod izgovorom “da mu je teško”.

Kada na kraju komada *Čudotvorka* Annie Sullivan vuče Helen Keller, potpuno izbezumljenu, ali vrlo odlučnu u borbi protiv učiteljice, prema pumpi za vodu sileći je da napuni vrč koji je izlila – dogodi se prosvjetljenje. Helen napokon shvati vezu između znakovnog jezika koji je do tada naučila kao igru i stvari koju ta riječ označava (voda). U tom trenutku dolazi nagrada – shvati da svijet oko nje nije tama, nije uzimanje stvari koje su joj pod rukom ili sunčanje na trijemu, nego da taj svijet krije nebrojena čuda do kojih ona sada može doći jer je dobila ključ. Istovremeno shvati da Annie nije njezin najcrnji neprijatelj, nego Učiteljica koja joj je dala taj ključ.

Kada se Helen vratila iz “progonstva” s učiteljicom gdje je bila zaključana, prvo je u kući povadila sve ključeve i predala ih majci kao očiti znak da ne želi više biti zaključana i na milost učiteljice. Nakon što shvati vezu riječi i predmeta uzme ključeve od majke i odnese ih učiteljici Annie dajući joj do znanja da je shvatila. Mi u pu-

blici znamo da je ona taj ključ dobro iskoristila u kasnijem životu i da se doista isplatilo boriti.

Mladi Don u *Leptiri su slobodni* svojom osobnošću osvoji ženu koju voli. I to nije ljubav iz samilosti, nego pravi izbor. Mlada glumica Jill odbaci redatelja koji joj može pomoći u karijeri (a to je doista velika žrtva u New Yorku) zbog ljubavi prema Donu. Komad završava njezinim povratkom i njihovim zagrljajem, a mi znamo da je Don dobio mogućnost normalnog života, životnu samostalnost i odrastanje. Dokazao je da može normalno živjeti.

Nisu nagrađeni samo junaci. Kako kaže učitelj Annie Sullivan govoreći o djetetu koje Annie treba preuzeti:

ANAGNOS: Gluha, slijepa, nijema – tko zna?

Ona je poput malog sefa, zaključana i nitko je ne može otvoriti. Možda je unutra blago. (Str. 18)

Upravo to blago koje pronadu kada otvore zatvoreni sef nedostatka je nagrada učiteljima.

Svijet "normalnih" – pomagači

Put kojim junak ide put je upoznavanja svijeta normalnih, ljudi u njemu i načina na koji ga taj svijet prihvaća. A svijet je u afirmativnim dramama otvoren junacima: roditelji ih vole (*Čudotvorka*, *Leptiri su slobodni*), učitelji su dobri i umješni (Annie Sullivan u *Čudotvorci*), bližnji imaju razumijevanja i ljubavi (*Izlazak sunca na Campobellu*, *Čudotvorka*, *Leptiri su slobodni*). Ne samo da svijet oko junaka u afirmativnim dramama prihvaća junaka unatoč hendikepu, nego postoje i mnogi konkretni pomagači. Oni, naravno, ne mogu donijeti odluku umjesto junaka, ali mu pomažu, u ovim dramama više i konkretnije nego pomagači u drugim oblicima afirmativne drame.



Upravo zato jer je riječ o tjelesnom nedostatku koji treba pobijediti (a ne tuzi u obitelji, ljubavnim jadima...) pomaći nude više od razgovora, topline i blizine. Nude svoje umijeće. I mnogo truda kao Annie Sullivan.

Svijet koji okružuje afirmativne hendikepirane junake je dobrostojeći. Roosevelt je pripadnik stare i bogate obitelji, čiji je jedan predstavnik već bio predsjednik SAD, Kellerovi su bogata južnjačka obitelj izdavača novina koja može platiti privatnu učiteljicu, a Donova majka po dolasku u New York kupuje u najskupljim trgovinama.

Jedna od rijetkih odluka u ime junaka donešena je u drami *Čudotvorka*. Roditelji su umjesto Helen morali odlučiti kod koga će tražiti pomoć za nju i kome će je prepuštiti. Odlučili su da će, unatoč gruboj metodi i unatoč protivljenju male Helen, zadržati Annie Sullivan. U toj iznimnoj situaciji afirmativnim junacima dopušteno je odlučiti umjesto drugih, ali samo zato jer se radi o malenom djetetu. Kao što "Božji naum" odlučuje za ljude na Zemlji, tako i roditelji u iznimnim situacijama mogu odlučivati umjesto djeteta. Međutim, ta je odluka također ograničena i uključuje njezinu slobodnu volju. Roditelji nude mogućnost, a Helen bira hoće li je prihvatiti. I Helen je odbijala ponudenu mogućnost učenja dok nije u jednom trenutku shvatila što joj se zapravo nudi. Tada ona svjesno pristaje, prihvaća Annie i tako potvrđuje roditeljski izbor.

Uz roditelje koji je nježno vole i sluge koji je poslužuju, Helen je dobila i sposobnu učiteljicu koja je ne samo obrazovana za svoj posao, nego je i sama proživjela sličnu sudbinu. Budući da je i sama bila hendikepirano dijete, Annie Sullivan zna kako je važno da dijete preskoči taj prag komunikacije i koliko mu to otvara mogućnosti. Isto tako zna kako je dijete bez toga izgubljeno u svijetu čujućih i zna kako su strašne institucije u koje ih stavljaju pa zato može biti tako čvrsta u svom podučavanju.

Postoji u drami i dodatni motiv interesa učiteljice. Izvući Helen iz njezina "groba gluhoće i sljepoće" za Annie je životno pitanje. Uskrsnuće koje joj Bog "duguje" umjesto smrti njezina brata.

Afirmativna drama će se fokusirati na onu učiteljicu koja je uspjela. Onaj dio svijeta koji nije tako dobar (ružni domovi za hendikepiranu djecu, nestručni i okrutni učitelji, nadriliječnici) samo će se spominjati, kao izazov koji neki likovi trebaju preživjeti (Annie Sullivan) ili kao mogući nesretan ishod za junaka koji se ne uključi. Helen su, naime, htjeli smjestiti u instituciju jer je počela ugrožavati živote ostalih ukućana, naročito male, tek rođene djevojčice.

U *Izlasku sunca na Campobellu* Roosevelt je također okružen svijetom koji ga voli – ne samo majka, žena, djeca, prijatelji i posluga, nego i nepoznati ljudi. Nakon njegove bolesti stiglo mu je na stotine pisama sa savjetima kako izliječiti bolest, a nakon što su jedne novine objavile da mu je najdraža pjesma *Invictus*, dobio je četrnaest uramljenih primjeraka. Roosevelt ima savršenu tajnicu Missi koja je pametna, odana, i lijepa (iako nema flerta među njima). Prijatelj Howe mu je beskrajno odan i vjeruje u njegovu posebnost:

ELEANOR: (...) Morate znati da je Louie istog časa kad je čuo za Franklinovu bolest, napustio unosan posao u Washingtonu i došao ova-
mo pomagati nam. Franklin mu je najvažniji na svijetu. (Str. 629)

Najveći pomagač muškarcu afirmativnog svijeta ipak je – žena. Ne samo zato jer je tijekom bolesti bolja bolničarka od profesionalnih, ili zato jer može voditi brigu o velikoj kući, obitelji, petero djece, bolesnom mužu koji je stalno aktivan, pa čak i preuzeti dio njegovih obaveza i naučiti govoriti na skupovima, zamjenjujući ga. Ne, osnovno



je da je žena jedina osoba s kojom Roosevelt može podijeliti svoje strahove i brige, ali i svoje dosege.

Pomoćnici trebaju afirmativnim hendikepiranim junacima da ih podučavaju tehnici ili da budu uz njih u teškim trenucima. Primjer ovog potonjeg je Don u *Leptiri su slobodni* okružen pomagačima koji mu pomažu u pravom trenutku. Ponajprije, uz njega je uvijek bila majka. Kako bi mu olakšala djetinjstvo počela je pisati slikovnice o hrabrom Donnyju, slijepom dječaku koji spašava svijet. Za oca sam kaže: "da mi nije bio otac, bio bi mi prijatelj". Njegova prva djevojka pomogla mu je u osamostaljivanju. Iako je otišla i udala se za drugoga, ona mu je dala "povjerenje", ono što mu majka, držeći ga u zlatnom kavezu nije mogla dati. Djevojka u koju se Don zaljubi, susjeda Jill, također je – pomagač. On je načitan i pаметan, sposobniji za život od nje u svijetu koji ih okružuje i to ga mora ispunjavati samopouzdanjem, čak i kad ne bi bilo ljubavi između njih. Jill je odlična i u jačanju Donova samopouzdanja kao muškarca jer tvrdi da je spavanje s njim bilo kao "Dan državnosti i Božić zajedno".

Afirmativni pomoćnici ne koriste slabosti junaka, ne koriste njihove krize da preuzmu vlast nad njima, nego im naprotiv, upravo u tim trenucima pomažu. Primjer je Donova majka. Kada Jill napusti Dona, on u trenutku krize u panici želi kući, a majka, koja ga je u prvom činu gotovo silom odvlačila kući, pomogne mu ostati. Tijekom drame naučila je da je odrastanje povezano s odgovornošću. A odgovornost nije samo uživanje u slobodi vlastitog stana, nego i bol kao normalna posljedica života. Odrastanje znači i sposobnost suočavanja s kriznim situacijama.

I pomagači uče

No, i pomagači moraju učiti. Moraju naučiti prihvaćati svoju poziciju i moraju naučiti da nije dovoljno samo voljeti. Pa ni puno voljeti.

Zbog prevelike ljubavi Rooseveltova majka pokušava nagovoriti sina da se odrekne svih javnih aktivnosti i zatvori na imanje gdje može na miru bolovati. Previše roditeljske ljubavi onemogućavalo je Helen Keller uključivanje u normalan život i zaustavljalo njezin razvoj načinivši od nje razmaženog i neodgojenog kućnog ljubimca. Dona je majka prirodnom reakcijom zaštićivanja nedovoljno sposobnog djeteta ograničila u razvoju, zatvorila u kuću i izolirala od svijeta. Imao je privatne učitelje i družio se samo s roditeljima.

Budući da je riječ o afirmativnoj drami, pomagači će naučiti svoju lekciju. Svi će roditelji shvatiti da djeca trebaju zaštitu samo do određenog vremena i da ih prevelika zaštita može ugušiti pa puštaju djecu da idu svojim putem, a Kellerovi dopuštaju učiteljici da provede svoju volju.

Hendikepirani junaci pomažu svojim postojanjem ili omogućavanjem pomagačima da i oni nauče neke važne stvari ili prebole neke svoje traume. U drami *Čudotvorka* Kellerov sin iz prvog braka, James, napokon će se uspjeti suprotstaviti ocu i reći mu da nije u pravu kad otac izgubi povjerenje u učiteljicu i želi je otpustiti. Učiteljica Annie će, zahvaljujući borbi za Helen, oprostiti sebi što je ostavila svog brata da umre. Iskapanjem male Helen iz "groba mraka i gluhoće" izravnat će račune s Bogom. Na početku drame rekla je da joj Bog duguje jedno uskrsnuće (jer je dopustio njezinom bratu da umre), ali i da ona duguje njemu (jer misli da se nije dovoljno borila). Kada uspije "otvoriti" školjku male Helen, otvori i svoje srce, usudi se voljeti i znak "volim te" ispiše na dlanu djevojčice.



Jill, djevojka u drami *Leptiri su slobodni*, ne može preuzeti odgovornost vezivanja za druge jer ima problem odrastanja i odgovornosti. To će joj Don i reći u trenutku kada ga napušta. Napustila ga je jer joj je Donova majka rekla da ga veza s djevojkom koja se ne želi vezati može samo povrijediti, a i sama se uplašila svojih osjećaja prema njemu. No, zahvaljujući njegovoj hrabrosti da joj kaže sve u lice i da se kao slijepac suoči sa životom, vraća mu se i prihvaća vlastiti život – zajedno s “obavezama” i “emocijama” od kojih je uvijek bježala.

Realizam

U dramama o prihvaćanju nedostatka još se više nego inače insistira na realizmu. Uzimaju se istiniti događaji iz života realnih ljudi i to iznimno inteligentnih i sposobnih (F. D. Roosevelt, Helen Keller). Drama *Izlazak sunca na Campobellu* je drama o Franklinu D. Rooseveltu kao povijesnoj ličnosti, a u uvodu drame nam pisac Dore Schary izrijeком potvrđuje kako je drama utemeljena na istinitim podacima: *Istina je ono što je napisano*. (Str. 686) Istinitost u drami uključuju proučavanje literature o jednom od najznačajnijih američkih predsjednika, njegova pisma i zapise i sjećanja. Istinitost ide sve do detalja poput točnog opisa odjeće, boje koju je voljela gđa Roosevelt ili vrste cigareta koje je pušio Rooseveltov suradnik i prijatelj Howe.

Čak je i djelo *Leptiri su slobodni* nastalo inspirirano živim čovjekom, Haroldom Kreatsom, koji je svoju sljepoću podnosio s puno optimizma i duhovitosti. Kada ga je regrutna komisija proglasila sposobnim za Vijetnam jer je mislila da laže napisavši da je slijep, on je napisao duhovitu pjesmu kako je spreman služiti vojsku u Vijetnamu sve dok mu članovi regrutne komisije budu pomagali usmjeravati pištolj.

Budući da je uglavnom riječ o realnim osobama čiji život publika poznaje (Helen Keller, F. D. Roosevelt), sugerira se da je uspješan život junaka nagrada za prihvaćanje, borbu i pobjedu. Odabir takvih velikih ljudi didaktičan je – pokazuje da nedostatak ima svoju svrhu koja će se iskazati kroz borbu junaka.

Zaključak

Svijet afirmativne drame nalazimo i u tekstovima o prihvaćanju nedostatka: dobrohotna okolina, pomagači, mogućnost promjene, pravo na vlastiti izbor. Afirmativne drame pokazuju situaciju u kojoj junaci moraju prihvatiti vlastiti nedostatak, prihvatiti svijet "normalnih" kao mjerilo stvari, željeti se uključiti u njega i vjerovati da je to moguće.

Kao i u ostalim dramama prihvaćanja života, borba je u samom junaku. Junak mora pobijediti vlastiti otpor prema svojoj životnoj situaciji, u ovom slučaju mora prihvatiti da je drugačiji, odnosno nesavršen. Ali to mora učiniti bez gorčine i optužbi na "Božji naum" koji mu je tu poziciju dodijelio, jer Američki san vjeruje da su svi ljudi djeca istog Boga koji ih jednako voli. U nizu paradoksa – zahtjeva afirmativnom junaku – ovdje nailazimo na još jedan. Junak mora prihvatiti da je nesavršen, ali ne dramatizirati svoju poziciju i ne doživljavati sebe kao žrtvu. Paradoks se razrješava tezom da je junakova nesavršenost pozicija koja se može pobijediti, pobijediti prihvaćanjem i uklapanjem. Eto, slijepac Don živi sam u New Yorku u kojem se i oni koji vide teško snalaze, gluhonijema Helen Keller postala je velika učiteljica, dok je paralizirani F. D. Roosevelt postao jedan od najznačajnijih predsjednika SAD. Američki san, pa tako ni afirmativna drama, ne ostavljaju prostor za očaj, huljenje ili dramatiziranje. "Očaj je uvijek 'bolest'" kako to lijepo kaže FDR. Jedini izlaz



koji afirmativni junak mora pronaći je prihvaćanje i borba. Jer upravo je to zadatak afirmativnog junaka: slijediti "Božji plan" i odgovarati na ono što mu je zadano.

Ipak, Američki san ne voli nesavršene ljude pa zato te drame prihvaćanja nedostatka nisu tako brojne kao one s nekim drugim temama, a uz to se uzimaju doista iznimne osobe (iznimno inteligentne, sposobne, bez novčanih problema...) na kojima se može pokazati kako Američki san funkcionira čak i u slučajevima hendikepiranosti. Vjerojatno iz straha afirmativne drame kako bi i malo popuštanje u kriterijima savršenosti junaka dramu odvelo u – subverzivnu.



Jan de Hartog: *Priča o njima*,
red. Slavko Midžor, Karlovačko kazalište, Karlovac, 1959.
Na slici: Slavko Midžor i Smiljka Bencet.



PRAVO NA SREĆU ili PRIHVAĆANJE DRUGOGA

Nakon što je lik prihvatio sebe i zna što hoće u životu i od života, treba ga prihvatiti i okolina. Zato u drugom pravcu afirmativne drame nazvanom "Pravo na sreću ili prihvaćanje drugog" opisujem drame koje govore o prihvaćanju drugog i pomirenju s drugim. I ovdje se nametnula trijadna podjela kao u prvoj podvrsti: "Prihvaćanje članova obitelji", "Prihvaćanje partnera" i "Prihvaćanje drugačijih". U svakom od tih slučajeva riječ je o, na neki način, liku drugačijem od okoline ili o liku koji se bori za neku promjenu u toj okolini i uključivanju lika u tu željenu okolinu.

Kod teme "Prihvaćanja članova obitelji" riječ je o tri vrste prihvaćanja. Prvo je prihvaćanje različitog člana obitelji ili svojte. To znači da obitelj treba prihvatiti članove koji izgledaju neprikladni, iz bilo kojeg razloga, a što zahtijeva svladavanje premalo ljubavi koju obitelj osjeća upravo prema tim razlozima. Drugo nije doslovno prihvaćanje u obitelj, nego "puštanje" iz obitelji, odnosno riječ je o dopuštanju članu obitelji (djeci, braći, roditeljima) da živi vlastitim životom. To je zapravo puštanje iz zlatnog kaveza i zahtijeva obuzdavanje previše ljubavi obitelji prema svom članu, prihvaćanje njegova odrastanja ili samostalnosti. Treće je jednostavno borba za očuvanje obi-

telji kao takve, sa svime što ona donosi, a naročito bor-
bom za integritet i sreću obitelji.

Kod teme "Prihvaćanja partnera" riječ je o preuzima-
nju odgovornosti i rizika koje donosi veza, odabiru pra-
vog partnera i prihvaćanju mjesta kraj onoga drugog, od-
nosno ovladavanje zadanim muško-ženskim statusom i
pozicijom. U ovom odlomku se bavim uglavnom muškom
pozicijom jer će ženska biti detaljno obrađena u budućoj
knjizi. I tu također postoji trijadna podjela: *boy-meets-girl*
drame ili odabir pravoga partnera, bračne drame ili pri-
hvaćanje mjesta kraj drugog i ljubavničke drama ili drame
razvoda kao potvrda braka.

Treća tema "Prihvaćanje drugačijih" govori o okolini
koja mora prihvatiti "drugačije" kao takve, bilo da je ri-
ječ o nekonvencionalnim ljudima, ljudima manjinskih sek-
sualnih sklonosti ili druge rase. Razlika od prihvaćanja
drugačijih u obitelji je u tome da se ovdje prihvaćaju lju-
di izvan obitelji. Za razliku od teme "Prihvaćanja života"
u kojoj je lik morao prihvatiti sebe, ovdje je on sebe već
prihvatio i sad se bori da ga prihvati i okolina.



PRIHVAĆANJE ČLANOVA OBITELJI *ili the spirit of tolerance*

Drame:

- 1924. *Tripot vjenčani* (Abie's Irish Rose) Anne Nichols – 2.327 izv.
- 1927. *Kraljevska obitelj* (Royal Family) G. Kaufman i E. Ferber – 345 izv, BP
- 1930. *Alisonina kuća* (Alison's House) Susan Glaspell – Pulitzer, 41 izv, BP
- 1939. *Život s ocem* (Life With Father) Howard Lindsay & Russel Crouse – 3.224 izv, BP
- 1944. *Sjećam se mame* (I Remember Mama) John Van Druten – 714 izv, BP
- 1956. *Džepni sat* (The Pocket Watch) Alvin Aronson – 725 izv. Off Broadway, BP
- 1979. *Obiteljski posao* (Family Business) Dick Goldberg – 438 izv, BP
- 1989. *Lijepa šala* (Beau Jest) James Sherman – 1.069 izv. Off Broadway, BP

Povijest Amerike podudara se s pojavom modernog obiteljskog sistema,¹⁰ reći će Tom Scanlan u uvodu svoje knjige koja se bavi upravo odnosom američke drame i Američkog sna te zaključiti: Ono što je značajno je ne sa-

¹⁰ *The history of America coincides with the emergence of the modern family system.* – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 3.

mo da Amerikanci pišu obiteljske dame nego da vrlo malo pišu druge drame.¹¹ Obitelj je temelj Američkog sna i ne čudi da su američki autori toliko opsjednuti njome. I to svi. Iako to teoretičari ne uviđaju uvijek. Čak je i sam Scanlan nagovijestio široki uvid u temu – *Ja promatram djelo kao pokazatelja društva, a na predstavljenu socijalnu strukturu gledam kao na ključ djela.*¹² – ali se u svojoj knjiži bavio isključivo subverzivnim autorima (O'Neill, Miller, Williams, Odets, Hellman, Albee) koji prikazuju neuspjeh Američkog sna upravo kroz raspad i neuspjeh obitelji.

Zanemarena druga strana medalje

Potpuno je zanemario postojanje i druge strane medalje tvrdeći: *Pomirenje je rijetko dio te stvarnosti i tek nas nekoliko slika iz obiteljskih komedija uvjerava o načinu kako to naše drame rade.*¹³ Dokazujući tezu da američka obiteljska drama nema pomirenje, nego uvijek individualni bunt protiv opresije obitelji, a u želji lika za individualnom slobodom (što dokazuje u odlično provedenoj analizi odabranih subverzivnih autora), Scanlan će tu tezu primijeniti čak i na Th. Wildera tvrdeći da: *Njegov primjer naglašava naše stalno ponavljanje drame propasti obitelji. Wilderova reakcija na formalne probleme američke obiteljske drame zapravo je njezina kritika.*¹⁴ premda je Wilder krajnja (bolje rečeno početna) apoteoza obitelji kao te-

¹¹ What is remarkable is not only that Americans write domestic drama but that they write little else. – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 5.

¹² I am looking at plays as an index to society and, also I am looking at represented social structure as a key to the plays. – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 6.

¹³ Reconciliation is not often part of this reality and few images of family life from comedies convince us the way our family dramas do – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 12.

¹⁴ His example emphasizes our reiteration of the drama of family failure. Wilder's reaction to the formal problems of American family drama in effect represents a critique of it – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 201.



melja društva i nudi ne samo pomirenje, nego i vrijednost, kako života, tako i života u obitelji, kao što sam pokazala u poglavlju "Prihvatanje smrti" (*Naš grad*).

Ovaj Scanlanov pristup posljedica je dominantnog odnosa prema afirmativnoj drami – prezira. Opsjednutost time da je samo subverzivno dobro, o čemu sam govorila u uvodu, prisiljava teoretičare da afirmativne autore koje cijene protumače kroz subverzivnu vizuru. Zato je i Scanlan Wildera, kojeg je želio priznati kao značajnog pisca, proglasio – subverzivnim. A kad ne može izbjeći pozitivan prikaz obitelji u pisca kojega najviše cijeni, O'Neill, naći će "ispriku" za njegovu jedinu i očito afirmativnu obiteljsku komediju *Ah, divljina! Kad je O'Neill napisao Ah, divljina! gledao je unatrag – i tražio da i publika pogleda unatrag – u vrijeme nevinosti, kada je obiteljski život bio dobar i pun ljubavi*.¹⁵ Dakle idila, odnosno odgovaranje zahtjevima Američkog sna ili ne postoji, ili postoji samo u prošlosti. Svi ostali afirmativni autori bit će tek spomenuti u uvodnom poglavlju, a ovdje donosim najkarakterističniji odlomak: *Svijet američke obiteljske drame zabrinut je destrukcijom i raspadom obitelji. Snaga naših komada dolazi upravo iz intenziteta te zabrinutosti. Kada pišemo drugačije komade čini se da smo slabije inspirirani, manje sposobni da spojimo formu i sadržaj. I to ponajbolje potvrđuju naše komedije o obiteljskom životu iako bi se moglo očekivati da će one imati bezazlene prikaze obitelji. Naši dosezi u obiteljskoj komediji su relativno rijetki i ne baš dojmljivi. Počnimo sentimentalnom komedijom koju je popularni teatar uvijek imao. U tim se komedijama ideje ne ispituju i ne testiraju kako bi nas umirile. Općenito, slike nam češće prikazuju prošlo doba obiteljske sigurnosti i blagostanja radije nego slobodu, ali varijacije su bezbrojne. Po-*

¹⁵ When O'Neill wrote *Ah, Wilderness!* he was looking back – and asking the audience to look back – to a time of innocence, when family life had been good and full of love – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 110.

vremeno, formula bude prava i snaga nostalgije tolika da komad dobije pravo na poseban život upravo zbog svoje naivnosti. Život s ocem ili Sjećam se mame evociraju takve slatke uspomene. Kao što ću pokazati, igrana verzija Rip Van Winklea je neka vrst devetnaestostoljetne anticipacije te vrste čežnje, a O'Neillova Ah, divljina! je njena moderna samosvjesna bit.¹⁶

Koliko je ovdje podcjenjivanja afirmativne drame! Kako li se njoj zamjeraju stvari koje se u subverzivne smatraju vrlinom – primjerice, upravo će sjećanje u analizi O'Neilla i Williamsa biti isticano kao vrlina, a ovdje je tek “povremeno”, gotovo slučajno, uspješno. A upravo je analiza afirmativne vizije obitelji ono što Scanlanovoj knjizi nedostaje za točan, bolje rečeno potpun, prikaz “drame kao pokazatelja društva”. U poglavlju koje slijedi pokušat ću dokazati da je afirmativna vizija obitelji itekako prisutna u američkoj drami i da nije nimalo “manje nadahnuta”.

Afirmativna slika obitelji

Afirmativna drama, poput subverzivne, obitelj također smatra temeljnim mjestom za junaka, ali ovaj puta to

¹⁶ *The world of American family drama shows a concern for family failure and destruction. The power of our plays comes from the intensity of this concern. When we write other sorts of plays, we seem less inspired, less able to fuse form and content. Our comedies of family life, where one might expect to find a benign view of domesticity, underline this fact. Our achievements in family comedy are relatively few and unimpressive. To begin with, there are sentimental comedies which the popular theater has always provided. In these versions ideas are untested and unexamined in order to soothe us. In general, the images are concerned with the past goodness of family security rather than freedom but the variations are endless. Occasionally, the formula has been just right and the power of the nostalgia is so strong that the play takes on a special life in terms of its very naivete. Life With Father and I Remember Mama evoke such sweet family memories. As I will show, the play version of Rip Van Winkle is the nineteenth-century anticipation of this sort of longing, and O'Neill's Ah, Wilderness! is the modern self-conscious quintessence – J. Scanlan Family Drama and American Dreams, str. 7.*



je mjesto snage i pozitivne energije, ljubavi i nježnosti, mjesto zaštite i obnavljanja snage, mjesto stjecanja pravih vrijednosti, mjesto podrške i razumijevanja ili, ono što Scanlan želi, pomirenja. Naime, govoreći o obitelji Scanlan ustvrđuje da do današnjeg dana postoje dva modela – obitelj sigurnosti i obitelj slobode: *Svaki od ova dva modela ima svoj, mogli bismo ga nazvati, ethos, koji ga animira, potvrđuje i ovjekovječuje. Jedan je model stabilnog, uređenog obiteljskog života izgubljen (ili odavna izgubljen) u prošlosti, drugi je model spontanog, prirodnog obiteljskog života koji treba postići u budućnosti. Prvi održava nostalgija i pesimizam, drugi apokalipsa i nada. Ja ću ta dva modela zvati obitelj sigurnosti i obitelj slobode zato jer predstavljaju, po mom mišljenju, želju za sigurnošću uzajamnosti i istovremeno želju sa suprotnom potrebom za nezavisnosti i slobodom.*¹⁷

Afirmativne drame pomiruju upravo ta dva modela (Scanlan je i sam morao priznati da je pomirenje moguće, na primjeru O’Neilla i komedije *Ah, divljina!*) i to ne samo u “nostalgичnim bjegovima u idiličnu prošlost”, već sve do dana današnjega. Sve ono što Američki san propisuje obitelji funkcionira u primjerima afirmativne drame.

Kao što i sam Scanlan kaže: *Puritanci naglašavaju čvrstu disciplinu, trezvenost, radišnost i odricanje u obiteljskom životu, vrline koje su neophodne klasi koja tek stvara kapital i koja živi u okruženju gdje je preživljavanje bespoštedna borba. Kućanstvo se sastojalo od slugu, posvojene*

¹⁷ *Each of these two models has been accompanied by what we might call an ethos which animates, justifies, and perpetuates it. One model is that of a stable, ordered family life lost (or being lost) to the past; the other model is of a spontaneous, natural family life to be gained in the future. The first is animated by nostalgia and pessimism; the second by apocalypse and hope. I shall refer to these two models as the family of security and the family of freedom, for they represent, I think the urge toward the safety of mutuality along with the contrary urge for the independence and selfhood.*
– J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 27.

djece, rođene djece i roditelja. Otac je bio glava kućanstva, duhovno, moralno i zakonski; puritanska obitelj je svoj oblik i funkcioniranje temeljila na Mojsijevom zakoniku. Žena je bila podložna muškarcu, djeca i sluge ženi.¹⁸

Obitelj kao temeljna postavka društva i mita uvijek je prisutna u afirmativnim dramama. Naročito u dramama "prava na život" (*Geminijevi*, *Sve do kuće*, *Čudotvorka*, *Što je krivo na ovoj slici?...*) jer obitelj je mjesto koje nas uči osnovnim znanjima, pomaže nam u njihovu prihvaćanju kao i u borbi s vanjskim svijetom ("Prihvaćanje nedostatka"). Zatim je obitelj vrlo često okvir zbivanja ili kontekst radnje, smisao borbe ili cilj života (u dramama o "Prihvaćanju partnera" kada se junak bori za ženu bori se i za obitelj, ili u dramama "Prava na slobodu – *USA is the best*" obitelj je često područje na kojem junak mora očuvati vrijednost).

U brojnim dramama upravo je obitelj dominantna (ili jedna od dominantnih) tema, tako da bi popis analiziranih drama u ovom poglavlju trebao biti puno duži, ali sam se ograničila na najkarakterističnije primjere i to po jedan iz svake dekade. Zbog preglednosti materije u ovom poglavlju ne spominjem sve drame koje tu temu pokazuju, tako da nema već spomenutog djela T. Wildera *Naš grad* unatoč temama o važnosti obitelji, partnera i prihvaćanja pozicije za junaka, jer osnovna je tema afirmacija prihvaćanja života i smrti.

¹⁸ Puritans emphasized strict discipline, sobriety, industry and self-denial in family life, virtues in keeping with a class in need of capital and with an environment where survival was a desperate struggle. The domestic household was made up of servants, bound children, natural children, and parents. The father was its head, spiritually, morally and legally; the Puritan family drew upon the Mosaic law for its justification. The wife was subservient to the husband, the children and servants to the wife. – Edmund S. Morgan *Puritan Family* (New York, 1966) prema J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 21.



a) *Premalo ljubavi – prihvaćanje različitog*

Pod “premalo ljubavi” mislim na drame što prikazuju obitelj koja odbija bilo rod bilo svojtu jer se od nje razlikuju. A razlikuju se, naravno, upravo po onome što ta obitelj smatra najstrašnijom stvari na svijetu jer negira vrijednosti koje obitelj smatra izrazito važnim za vlastiti integritet. Za te drugačije članove obitelji ima “premalo ljubavi” jer se osjeća “ugroženom”.

Za Židove, čiji je obiteljski život vrlo česta tema američke drame, opasnost je *gentil* (ne-Židov) koji želi ući u obitelj. U *Tripud vjenčani* očevima je važno jedino da su snaha, odnosno zet, iste vjere. Iako ti roditelji obiluju ljubavlju prema djeci, ili ljudima općenito, za pripadnike druge nacije pokazuju “premalo ljubavi” ako se pokušaju uključiti u njihovu obitelj. Kako mladoženjin otac Solomon...

SOLOMON: Ona je krasna djevojka. Nisam li ti rekao kad si dolazio sa svim onim djevojkama, onim kršćankama. Nisam li ti rekao: Abie, čekaj – jednom ćeš sresti krasnu malu Židovku. Nisam li ti to rekao? (Str. 182)

... tako je i mladenkin otac Irac Partick užasnut od same pomisli da mu je zet protestant, što je barem unutar kršćanstva (PATRICK (*u iznenadnom strahu*): Gospode Bože, ona se udaje za protestanta! str. 125), a kamoli Židov.

Naravno da će u *Tripud vjenčani* čitav komediografski zaplet biti temeljen na činjenici da su djeca neposlušna upravo u ovom, po roditelje najvažnijem, segmentu. Odbranici su dobri i pametni, lijepi i razumni, ali nisu ono što roditelji jedino žele – iste vjere.

Zanimljivo je na primjeru *Tripud vjenčani* pokazati razliku između drame prihvaćanja sebe i prihvaćanja drugih – da je to drama s temom prihvaćanja sebe, mladi bi svo-

ju ljubav ili svoj nacionalni osjećaj doživjeli kao nedostatak koji bi im priječio sreću i drama bi pokazivala njihovu unutarnju borbu i krajnje pomirenje s tim. Ovako, mladi su svoju ljubav prihvatili od samog početka i sada se pokušavaju izboriti da okolina prihvati njihovu vlastitost.

Šezdeset i pet godina nakon *Tripud vjenčani*, i tema, i problem, i način rješavanja problema i dalje su zanimljivi američkoj publici i afirmativnoj drami, kao što se vidi u komediji *Lijepa šala*. Zahvaljujući isključivo "usmenoj predaji" ta je komedija postala veliki hit Off Broadwaya na kojem se zadržala pune četiri godine (1991–1994) unatoč vrlo mlakim kritikama i gubitku od 50.000 \$ u prvih osam tjedana igranja!¹⁹ Glavna junakinja Sarah je, kao i Abie, sklona izlaženju s *gentilima*, što se ne uklapa u planove njezinih roditelja koji insistiraju na dečku Židovu. Iz ljubavi prema roditeljima Sarah najprije laže da je prekinula s dečkom koji nije Židov, a zatim izmisli lažnog idealnog dečka, Židova liječnika. No, tu nastaju peripetije jer će vrlo brzo roditelji željeti i upoznati tog idealnog dečka pa Sarah unajmi glumca da ga odigra. On to izvrsno radi, ali se problem sve više komplicira. "Lažni dečko" potpuno osvoji roditelje, ali se i zaljubi u Sarah koja mu je također vrlo sklona, međutim ni on nije Židov iako vrlo točno odgovara na sve židovske replike zahvaljujući ulozi u *Guslaču na krovu*. Iako drama govori o potrebi odrastanja i prihvaćanja sebe i odgovornosti za svoj život glavne junakinje Sarah (jer roditelji svojom ljubavlju kontroliraju i utječu na Sarahin život zato jer im ona to dopušta), u ovoj drami je dominantan odnos unutar obitelji, kako je to rekao redatelj prve izvedbe Denis Zacek: *Lijepa šala je komad u kojem bi se židovstvo moglo smatrati glavnom temom, ali ja ipak mislim da se komad puno više bavi odnosom roditelja i djece.* (Str. 101)

¹⁹ D. Sheward *It's a Hit!* str. 356.



Redatelj je točno osjetio da je judaizam, odnosno vjera, samo jedno od imena za “ono nešto” što je bitno za integritet obitelji, a djeca to “ugrožavaju” svojim ponašanjem. To najbolje dokazuje činjenica da “ono nešto” u drugim dramama ima neko drugo ime.

Tridesetih je godina kod puritanaca iznimno važan bio moral pa je ono što se nije moglo prihvatiti bila “nemoralna žena”, kako u obitelji tako i izvan nje. U *Alisoninoj kući* ni osamnaest godina nakon Alisonine smrti brat, kao glava obitelji, ne može oprostiti grijeh koji je Alison počinila – ljubav prema oženjenom muškarcu. Iako Alison tu ljubav nije ostvarila, nego se povukla u osamu i zauvijek se odrekla ljubavi, brat joj nije mogao oprostiti sramotu koju je nanijela obitelji postavši “nemoralna žena”, a ni dopustiti objavljivanje pjesama u kojima je tu ljubav iznijela. Da je Alison živa i da se pokazuje njezina borba s ljubavi, to bi bila drama “Prihvaćanja drugačijeg” ili “Prihvaćanja života”, ali ovako je tema “Prihvaćanja člana obitelji” jer obitelj mora prihvatiti Alison.

U *Sjećam se mame*, sestre neće okaljati svoju čistoću niti pogledom na ženu s kojom je njihov brat nevjenčano živio jer je to “takva žena”.

Kada je, nakon liberalizacije šezdesetih, sedamdesetih puritanizam prihvatio promiskuitet i razvod, jedna “normalno konzervativna” obitelj mora svladati otpor prema drugoj vrsti seksualnog “grijeha” – u *Obiteljskom poslu* jedan je brat homoseksualac što neki od članova prihvaćaju lakše (Norman kao dobri duh obitelji), a neki teže (kao konzervativni Bob). Iako je u ovoj drami dominantna tema “Očuvanja obitelji”, postoji i sporedna tema “Prihvaćanja drugačijeg člana u obitelj” jer je brat homoseksualac pomiren sa svojim izborom seksualne orijentacije; potrebno je da to uvide i prihvate i drugi članovi obitelji.

Slična tema devedesetih nalazi se u drami *Stisnuti zube* Terrenca McNallyja. Dva bračna para, Haddockovi i

Trumanovi, dolaze provesti Četvrti srpnja, dan američke državnosti i jedan od najvećih američkih praznika, u kuću na Fire Islandu koju je jedna od žena naslijedila kad joj je brat umro od AIDS-a. Osim što su oba para već u godinama kad su umorni od života i braka, dominantna tema je posthumno prihvaćanje homoseksualnog brata, njegova života, njegove kuće i okoline – čitavo je susjedstvo puno homoseksualnih parova. Oba para osjećaju premalo ljubavi za sebe i za drugačije od sebe pa se prihvaćanje upravo tih različitih pokazuje kao mogućnost prihvaćanja i samih sebe, otvaranja ljubavi i pravom životu.

Kada subverzivna drama govori o temi “premalo ljubavi” prikazuje nemogućnost prihvaćanja drugog, voljenja i komunikacije. Afirmativna drama pokazuje da je lik koji odbija ljubav sposoban voljeti, samo mu to treba dopustiti. Uz to, kroz dramu se “ugroženost” od “različitih” razotkriva kao predrasuda. Različiti se upoznaju (u ovim dramama posthumnog prihvaćanja kroz ono što su ti drugačiji članovi ostavili – Alison poeziju, homoseksualni brat kuću) i razumiju, otkrivaju kao vrlo slični osnovnoj obitelji i – sasvim prihvatljivi. Budući da afirmativna drama vjeruje da se svatko može popraviti, u temi “premalo ljubavi” sve se predrasude poništavaju.

b) Previše ljubavi – puštanje iz “zlatnog kaveza”

“Previše ljubavi” za druge najčešće označava roditelje koji vole svoju djecu, ali ih drže pod kontrolom i ne žele prihvatiti da djeca imaju vlastite nazore i potrebe. Roditelji ne žele dopustiti djeci da odrastu i postanu ono što žele, ali tijekom drame uviđaju da moraju otvoriti vrata zlatnog kaveza i dopustiti im da odu.



U komediji *Leptiri su slobodni* majka pokušava zaštititi sina, slijepog mladića, od svijeta i držati u zaštićenosti doma iz kojeg ne treba izlaziti. Sve što mu treba dobiva u kući, od priča i igara do privatnih učitelja. Kad on poželi živjeti sam, svjestan da zbog prevelike zaštite neće živjeti život, zabrinuta je za njega. To više što je iz mirnog predgrađa otišao ravno u New York. Majka i sin sklope ugovor da će on pokušati samostalan život na dva mjeseca. No, tijekom drame majka će shvatiti da je ljubav zapravo puštanje, a ne zadržavanje i u trenutku sinovljeve krize (kada se on želi vratiti jer misli da ga je ostavila djevojka) neće iskoristiti priliku i ponovo zadobiti nadzor nad sinom i tako postati njegov doživotni tlačitelj (što bi se dogodilo u subverzivnoj varijanti te teme):

DON: Prije mjesec dana nisi mislila da sam dovoljno muškarac. Rekla si da nisam spreman napustiti kuću. Zašto si se promijenila?

GĐA. BAKER: Mislim da se nisam ja promijenila. Ti nisi dječak koji je otišao prije mjesec dana. Došla sam ovamo nadajući se da jesi. Teško se priviknuti na to da više nisi potreban. Ali ja to mogu. Dakle, možeš nastaviti sa svojim vlastitim životom.

(...)

DON: Mama. Drago mi je da si došla.

GĐA. BAKER (*Gleda ga trenutak, zatim mu pride i zagrlj ga.*) Volim te, Don. (Str. 71)

Kao što je majka svome malom sinu izmišljala priče o super junaku, slijepom dječaku Donnyju Darku, ne bi li mu olakšala svladavanje životnih prepreka (npr. učenje plivanja), tako i dalje nastavlja biti pravi pomagač. Ne preuzima nadzor nad sinom, nego mu dopušta da odraste i živi sam. Zna da je odrastanje suočavanje s problemima te da se i njezin sin mora suočiti s "normalnim" problemima, upoznati djevojke.

I majka F. D. Roosevelta u drami *Izlazak sunca na Campobellu* primjer je majke s previše ljubavi. Nakon sinovljeve nesreće, majka ga uporno nagovara da se vrati na njihovo imanje Hyde Park jer misli da je puno posla suviše naporno za bolesna čovjeka:

SARA: (...) On može pisati, brinuti se za posjed, odgajati obitelj onako kako je on bio odgajan, i bit će dovoljno aktivan, a opet ne preopterećen. (...). (Str. 630)

Zbog toga se neprekidno svađa sa sinom, neko vrijeme čak ni ne razgovara s njim. Međutim, u najtežem trenutku za FDR-a, u trenutku izlaska na scenu i držanja prvog javnog govora, ona mu je ponovo pomagač. Prilazi mu s ohrabrujućim riječima, svjesna da djeci (pogotovo kad su već odrasla) moramo dopustiti da upravljaju svojim životima:

SARA: (...) Željela sam samo jedan trenutak da ti kažem: Bog te blagoslovio (*Sara ga poljubi*). I govori jasno i glasno. (Str. 688)

Iz "prevelike ljubavi" roditelji ne pokušavaju štititi samo hendikepiranu djecu nego i onu "normalnu". Vrlo često upravo u afirmativnim obiteljskim dramama likovi koji imaju premalo ljubavi za svoju imaju previše ljubavi za djecu. Tako ih iz prevelike ljubavi ograničavaju u njihovim željama uvjereni "da je to za njih najbolje", kako bi to rekla Sarah u *Lijepoj šali*.

SARAH: Moja je majka odlučila da me usreći. Svidalo se to meni ili ne. (Str. 12)

Tako, dok drame premalo ljubavi ne puštaju u obitelj one koji ne zadovoljavaju kriterije (vjere, nacije, moralnosti, zanimanja), ovdje se ne pušta van, u svijet one koji ne zadovoljavaju najčešći kriterij – odrastanja. Roditelji odlučuju što je najbolje za djecu jer ih ne smatraju dovoljno odraslima i sposobnima za ozbiljne odluke koje će



im odrediti dalji život (primjerice odabir bračnog druga, mjesta stanovanja ili zanimanja) vjerujući da će to oni učiniti bolje. Tijekom drame shvate da moraju dopustiti svakom liku da sam prihvati svoju poziciju, a to dijete može ostvariti jedino ako tu situaciju upozna, suoči se s njom i bori se za nju, ma kakva ona bila. Slijepi mladić mora živjeti sam da vidi može li on to i da, što je još važnije, razvije svoje sposobnosti. A, ne zaboravimo, zadatak je svakog afirmativnog lika da prihvati svoju poziciju i izvuče iz nje najviše moguće. Tako se i ova tema o “previše ljubavi” zapravo može tumačiti kao prihvaćanje drugog, jer roditelji moraju prihvatiti vlastitu djecu s njihovim potrebama i njihovim načinima rješavanja problema.

Postoji i vrlo zanimljiv primjer teme “Puštanja iz zlatnog kaveza” s obrnutim ulogama između roditelja i djece. U *Socijalnom osiguranju* jedna kći pokušava upravljati životom svoje sedamdesetogodišnje majke primjereno njezinom dobu, odnosno tretirajući je kao nemoćnu staricu. To kćerku jako opterećuje, a i izaziva sukob sa sestrom koja se o majci ne želi brinuti na taj način. Na kraju se majka emancipira – nađe “dečka” i ode s njim “u život”. Kći to na kraju prihvati, pustivši majku iz “zlatnog kaveza”.

c) *Očuvanje obitelji*

Dosadašnji primjeri govorili su o dominaciji teme “Prihvaćanja drugog” unutar obitelji (bilo da se radi o puštanju nekoga u obitelj ili puštanju iz nje), a obiteljske afirmativne drame mogu jednostavno prikazivati borbu sa životom i sudbinom za očuvanje obitelji, što onda uključuje i prihvaćanje sebe, i prihvaćanje drugog, i prihvaćanje “Božjeg nauma”, ali i “težnju za napretkom” kroz

borbu za bolje. Ove drame prikazuju obitelj kao mjesto u kojem je osoba istovremeno zaštićena i slobodna nadilazeći tako Scanlanovu dihotomiju "obitelji sigurnosti" i "obitelji slobode" na vrlo jednostavan način.

Jedan od najboljih primjera obiteljske drame očuvanja obitelji je rekorder svih vremena u trajanju izvođenja dramskog djela na Broadwayu, komedija *Život s ocem*. Uzastopno se prikazivala sedam godina (od 1939. do 1946) i obilježila četrdesete godine iako nikada nije dobila niti jednu od važnih nagrada, a te 1939. godine Pulitzer je dobila drama *Vrijeme tvog života* W. Saroyana koja je izvedena 185 puta. Komedija prikazuje obitelj Day kao savršeno ispunjenje puritanskog ideala obitelji – otac Clarence kao glava obitelji, majka Vinnie kao duša obitelji, četiri sina, sluškinja, kuharica i dvije rođakinje što se zadržavaju u gostima unatoč ocu koji više voli svoju komociju nego rodbinu. Iako je otac bučan, naoko agresivan i arogantan (neprestano mijenjaju sluškinje koje odlaze uplašene njegovom vikom), zapravo je topao, pošten i voli svoju obitelj. Istina, članovi obitelji moraju se često kod njega (koji drži novčanik) izboriti za svoje osnovne potrebe (odijelo za sina, Clarencea Jr), ali u toj obitelji vladaju temeljne vrijednosti Američkog sna koje se roditeljskim primjerom prenose na djecu: ljubav, iskrenost, poštenje, rad i skromnost. Unatoč dobrom financijskom stanju novac se poštuje, a otac neprekidno pazi da se ne rasipa i ne troši uludo. No, kada otkrije da su djeca u želji za vlastitom zaradom prodavala nadrilijek, neće ih kazniti, nego će im dati novac da otkupe sve prodane bočice iako se radi o stotinu i dvadeset dolara, što je za ono vrijeme povelika suma. Poštivat će njihovu inicijativu, ali će, zbog poštenja, pokriti štetu koju su napravili.

Osnovna tema *Sjećam se mame* je upravo borba za održavanje obitelji. Govoreći o kratkim pričama na temelju kojih je drama nastala J. Mersand kaže da one odsli-



kavaju *različite epizode majčinog napora da sačuva svoj dom od bolesti, udaraca, predrasuda i općenito teškog života*. (Str. 4) Kao siromašna norveška doseljenica Mama se bori za svoju obitelj i uvijek je u blizini, pripravna pomoći svojoj djeci, rodbini ili strancima. K tome razumije sve i svaku situaciju – od borbe sa siromaštvom, bolesti, smrti do dječjeg odrastanja ili sestrine udaje. Njezina je obitelj savršen primjer pomirenja dvaju tipova obitelji “sigurnosti” i “slobode”. Kad je riječ o prirodnim nepogodama i odnosu prema osnovnim potrebama njezine djece, majka djeluje zaštitnički i tada obitelj funkcionira kao “obitelj sigurnosti”. Neki od najimpresivnijih primjera su kada majka prodre u bolnicu da utješi djevojčicu koja mora ostati ležati, ili kada njezina prisutnost utješi ujaka na smrti. Kada je riječ o višim ciljevima, primjerice budućnosti njezine djece, majka osigurava ostvarenje *njihovih* snova i tada obitelj funkcionira kao “obitelj slobode”. Ona će se boriti da djeca ostvare vlastite snove i rade ono što žele i što ih ispunjava srećom i nikada neće nametati vlastito viđenje njihove budućnosti. Zato će se žrtvovati za sinovljevo školovanje, zato će doprijeti do slavne spisateljice ne bi li pomogla Katrin da i ona uspije u pozivu koji je privlači, zato će prodati obiteljski broš ne bi li kćeri kupila plastičnu igračku koju ona toliko želi. Mama je savršen primjer afirmativnog junaka koji prihvaća sve što mu je “Božji naum” dao, a istovremeno se bori do kraja, pokušavajući izvući maksimum iz toga. Ona čvrsto vjeruje da su sve pozicije i jednako teške i jednako vrijedne. Budući da se radi o obiteljskoj drami, a ne o drami prihvaćanja života, ona to svoje uvjerenje već ima, a u drami ga životom i primjerom prenosi na djecu.

KATRIN: Mama... jesi li imala jako *težak* život?

MAMA (*iznenađeno*): Težak? Ne. Nijedan život nije lagan čitavo vrijeme. Nije tako zamišljeno.

KATRIN: Ali... bogati ljudi... nisu li *njihovi* životi lagani?

MAMA: Ne znam, Katrin. Nikada nisam poznavala bogate ljude. Ali ponekad ih vidim u dućanima i na ulicama i ne *izgledaju* kao da im je lako.

KATRIN: Ne bi li ti voljela biti bogata?

MAMA: Željela bih biti bogata isto onako kako bih željela biti tri metra visoka. Bilo bi dobro za nešto, loše za nešto drugo. (Str. 55)

Iako će, kad je jako zabrinuta, progovoriti norveški i iako voli svoj stari kraj, kod Mame nema nostalgije za starim krajem i nikada se ne osjeća strancem kao junaci u subverzivnoj drami. Mama zastupa filozofiju istovremenog prihvaćanja i borbe, ma kako to paradoksalno zvučalo i vjeruje da je važno u čovjeku samo kako će se on postaviti prema životu i problemima.

Pri tome ne podcjenjuje ni sebe ni svoju obitelj. Kada vidi kako je Katrin nesretna što joj svi odbijaju priče, pokušat će joj pomoći tako da dođe do slavne spisateljice koja bi kćeri možda mogla pomoći. Neće je pokolebati činjenica da je ta osoba slavna i nedostupna, nego će joj hrabro pristupiti i, jer je pisalo u novinama da autoricu zanima gastronomija, u zamjenu za literarni savjet ponuditi neke svoje recepte. Iako je Mama tek siromašna norveška doseljenica, nikada se ne osjeća manje vrijednom zato jer vjeruje, a to i dokazuje primjerom, ono što tvrdi afirmativna drama, da su svi ljudi jednako vrijedni i da svatko ima svoju funkciju na zemlji. I doista, Mama će osvojiti spisateljicu svojim izvrsnim receptima, žena će pročitati Katrinine priče i dati koristan savjet – treba pisati o onome što poznaješ. Mama vjeruje u još jednu vrijednost koja je u temeljima afirmativne drame, a to je da se sve postiže radom i učenjem:

KATRIN: (...) Ti izgleda misliš da je pisanje kao...
pa kao kuhanje ili tako nešto. Da je dovoljno
imati recept. Treba ti puno više od toga. Tre-
ba ti nadarenost.

MAMA: Treba ti nadarenost i za kuhanje. Ali,
ako si nadaren, onda možeš naučiti neke stva-
ri. (Str. 89)

Glavni lik drame *Džepni sat* je obitelj Goldberg – majka osenili i umre, otac prodaje obiteljski posao zetu i kćeri Sophie koji žele odseliti iz obiteljske kuće u elitni kvart. Druga kćerka, Freda, usidjelica i učiteljica, udaje se za bivšu ljubav iz mladosti i dolazi živjeti u kuću s ocem. Sophijin sin želi postati pisac i na kraju drame odlazi na školovanje. Iako se znaju svađati i gložiti, oni jesu obitelj i drama prikazuje njihovu borbu s nedaćama života za ostvarenje vlastitog sna.

I u *Obiteljskom poslu* dominantna je potreba očuvanja obitelji. Nakon očeve smrti četvorica braće dijele nasljedstvo – Bobby i Norman dobili su kuću i radionicu, Phil sve dionice u svoju zakladu, a Jerry gotovinu. Phil je nezadovoljan jer zbog nekih dugova treba gotovinu. Jerry želi novac uložiti u posao sa svojim ljubavnikom, ali ga Phil ucjenom natjera da mu posudi novac jer će inače otkriti Bobbyju da je homoseksualac. No, kako Bobby mora supotpisati svaku transakciju Jerryjevim novcem, istina izađe na vidjelo.

Norman želi okupiti obitelj, što nam daje do znanja na samom početku drame kad nagovara najmlađeg brata da ostane na nekom sastanku koji je otac zakazao:

NORMAN: Mama bi to voljela – da nas on vidi
sve zajedno – braću.

JERRY: Kako to misliš?

NORMAN: Znaš koliko je njoj značila obitelj.
Mislim da... da je za to živjela – petak navečer
i praznici i obitelj na okupu. To je nešto što

moramo napraviti za nju. Prije nego li on...
(Str. 14)

Nakon majčine smrti Norman je preuzeo funkciju onoga koji okuplja obitelj i brine se za kuću. Zato je ne želi prodati, nego je čuva kao mjesto gdje se obitelj može okupiti. Iako ga svi uvjeravaju da njihova obitelj više ne postoji, a Jerry koji je s njim živio do očeve smrti odlazi živjeti sa svojim ljubavnikom, Norman je uporan.

Drame "očuvanja obitelji" uključuju i prihvaćanje života i pozicije, ali se razlikuju od drama koje prvenstveno tematiziraju prihvaćanje života. Dok u njima junak mora prihvatiti sebe i svoju poziciju (kao *Geminijevi*, *Zločini srca*, itd), u obiteljskim dramama prikazani su likovi koji su već prihvatili život i sebe (roditelji iz *Sjećam se mame*, *Život s ocem*), a sada im preostaje da se bore da svi njihovi prežive na najbolji mogući način.

Svoju poziciju moraju naučiti prihvatiti mladi članovi obitelji kao Katrin u *Sjećam se mame*, Clarence u *Životu s ocem* ili Harold u *Džepnom satu*. Mladi zapravo određuju stajalište s kojega se prikazuje život obitelji, oni su, kao pisci, život svoje obitelji prenijeli na scenu (*Sjećam se mame* i *Život s ocem* objavljene su kao kratke priče prije dramatiziranja za scenu, a Harold također želi postati pisac). Pri tome su prikazali vlastiti proces odrastanja koji je uključivao upravo prihvaćanje vlastite obitelji i njezinih vrijednosti. U ovim dramama problem prihvaćanja života ide kroz prihvaćanje članova obitelji i u krugu obitelji.²⁰ Mladi moraju naučiti da je časno i vrijedno biti pripadnik te obitelji upravo zbog temeljnih vrijednosti, topline i ljubavi koje su dobili, bez obzira na položaj, novac ili obrazovanje koje su roditelji imali. I zato, ako *O'Neillove dra-*

²⁰ Vidjeti poglavlje "Prihvaćanje života – Devedesete". Ove obiteljske drame imaju dominantu očuvanja obitelji koja uključuje i odrastanje i prihvaćanje, a drame devedesetih imaju dominantu prihvaćanja korijena kao odrastanje i prihvaćanje života.



me neposredno utjelovljuju mnogo od njegove osobne muke,²¹ ove drame s osobnim, toplim sjećanjima autora na obitelj pokazuju da je i druga strana medalje moguća.

Drame očuvanja obitelji uvijek uključuju i prihvaćanje drugoga. U *Sjećam se mame* to je prihvaćanje djece i njihovih želja, ujaka, njegove žene, pa čak i podstanara koji nije platio stanarinu, ali mu Mama ne zamjera "jer joj je platio nečim vrednijim od novca" (navečer im je čitao knjige koje je ostavio kad je otišao). Prihvaćanje drugih uključeno je i u *Džepnom satu*, kako mladog Harolda i njegove želje za pisanjem, tako i Sophijine želje za životom u drugom kvartu. Prihvaćanje odrastanja djece u *Životu s ocem* je odijelo koje su uspjeli izboriti za Clarencea Jr.

No nijedna od tema nije dominantna kao u nekim drugim dramama, nego su one dio borbe za obitelj ili prihvaćanja obitelji kao takve.

Ljubav vlada u obitelji

Katrin će u drami *Sjećam se mame* vrlo jednostavno opisati bit obiteljskih afirmativnih drama:

KATRIN: Otkad pamtim, kuća u ulici Steiner bila je dom. (Str. 8)

I to je najtočnija definicija – skućeni, zatvoreni i klaustrofobični prostor u kojem potpuno nekompatibilni likovi iz subverzivnih drama žive i pate, postaje siguran i topao dom u afirmativnima. Bila siromašna kao u *Sjećam se mame*, ili bogata kao u *Životu s ocem*, kuća u kojoj se živi je dom ako u njoj živi obitelj okupljena ljubavlju. To najbolje znaju oni koji nemaju obitelj kao Ujak Chris iz *Sjećam se mame* koji će reći Katrin:

²¹ O'Neill's plays embody much of his personal angst in an immediate way – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 83.

UJAK CHRIS: (...) Ti imaš obitelj. To je lijepa stvar. Ti ni ne znaš kako je to lijepa stvar. Katarine, jednom kad odrasteš, možda ćeš znati kako je obitelj lijepa stvar. Ja nemam obitelji. (Str. 51)

Isti će osjećaj trajati do osamdesetih kada će ga izraziti Bob, glumac koji glumi "idealnog dečka" u *Lijepoj šali* i zavidi Sarah na njezinoj obitelji, iako ona misli da je ta obitelj muči:

BOB: Oba su moja roditelja mrtva.

SARAH: Oh, žao mi je.

BOB: Zato ti zavidim. Jedina obitelj koju ja imam su ljudi s kojima se zateknem na zajedničkom poslu u tom času. Moj život je vrlo... u prolazu. (Str. 64)

Za taj dom bori se Norman u *Obiteljskom poslu*, taj dom nastavlja živjeti u *Džepnom satu*.

Ono što okuplja obitelj u domu je ljubav. Iako kritičari vrlo rijetko to ističu kao kvalitetu, sam će Scanlan, proučavajući sociologe koji pišu o temeljima američke obitelji (Morgan, Calhoun), reći *tako, iako je život Puritanaca bio strog, nije bio sumoran*²² i zatim navesti primjere vrlo emotivne poezije o bračnoj ljubavi Anne Bradstreet ili pisama Johna Winthropa supruzi. Ta emotivnost i izražavanje emocija više su nego očiti u obiteljskim afirmativnim dramama. U njima vlada uzajamna ljubav svih članova – roditelji vole svoju djecu i žele im najbolje, a djeca poštuju i vole starije. Vole se i supružnici, živi i mrtvi, ali ne ovisničkom nego poticajnom ljubavi. Ljubav se pokazuje djelima i riječima.²³

²² Thus, while Puritan life was severe, it was not drab – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 23.

²³ O poimanju ljubavi više u poglavlju "Prihvatanje partnera", ovdje je obrađen odnos ljubavi u obitelji.



U *Tripud vjenčani* otac očito voli svoga sina. Kada Abieja nema cijeli dan (jer se oženio s Rose Mary) otac je ljut i kad ga napokon ugleda, prvo ga grdi. No grdnja u afirmativnoj drami nije strašna – najprije proizlazi iz brige (a ne mržnje), a onda se pretvara u pohvalu.

SOLOMON (*ljutito*): Danguba! (*Na riječ "danguba" Rose Mary se brzo povuče pod arkade gledajući ovu dvojicu iza zavjesa.*) Nitko više ne želi da ga ja poslužim. Gdje je Abraham, gospon Levy? Gdje vam je sin, g. Levy? Ne, hvala, g. Levy. Čekat ću na vašeg sina, g. Levy, on zna točno ono što želim, g. Levy. Tako čitav dan! Abie, ja više neću podnositi ovu glupost –

ABIE (*s osvajajućim osmijehom*): Sad, tata...

SOLOMON (*obujmi ga rukama, udalji od sebe, pogleda s ljubavlju, a zatim ga zagrlji*): Abie – dječčače moj. (Str. 173)

Solomon voli svoga sina a volio je i svoju pokojnu ženu. Ta ljubav nije ni ovisnička ni destruktivna, pa njezina smrt nije uzrokovala bogohuljenje. Odlazak je prihvaćen kao normalan,²⁴ ostala je ljubav prema ženi i preuzete su njezine obaveze u odgoju djeteta. Kad otac vidi da se mladi vole, sretan je, prisjećajući se ljubavi prema Abievoj majci koju je nježno volio:

SOLOMON: Moj mali Abie! Čini mi se kao da je bilo jučer. Čekao sam tvoju mamu kao što ti sad čekaš Rosie. Sine moj, nadam se da ćeš imati svoju Rosie uza se dok ti kosa ne posijedi kao moja!! Moja Rebecca nije ostala tako dugo sa mnom. Samo kratko, ali nitko nije mogao zauzeti njezino mjesto. Mislim da ti voliš Rosie na isti način.

²⁴ Vidjeti poglavlje "Prihvaćanje smrti".

ABIE: Da, oče. Volim Rosie više od života.

SOLOMON: Tako je, Abie! I ja volim Rosie!
(Str. 194)

Vole se, naravno, i mladi:

ABIE (*Mala pauza – tada sjedne pored nje*) : Slušaj! Ti me voliš, zar ne? *Pauza*

ROSE MARIE: Ah, Abie dragi, u tome je problem, ja te doista volim. (Str. 176)

U obitelji u *Životu s ocem*, unatoč buci koju otac stvara svojom vikom, također vlada ljubav. Za doručkom će majka brižno pitati šestogodišnjeg sina kako mu je mali prst koji je povrijedio, a otac će staviti naočale i stručno pregledati ranicu. U toj obitelji ne samo da je žena sretna što je udana, nego je i otac sretan što je u braku i ima obitelj. Vijest da im se rođakinja udaje prvo će grubo komentirati u svom netaktičnom stilu, ali će u drugom dijelu rečenice sve popraviti:

OTAC: Dakle, napokon si ga se dokopala, ha?
(*Svi se smiju. Vinnie se prekriži i sjedne na klupu.*) Dakle, Cora, on je veliki srečković. Biti oženjen je jedini način da se živi. Jedini način života.

CORA: Kad bismo bili samo upola sretni kao ti i ujna Vinnie. (Str. 150)

Upravo ljubav prema mužu tjera Vinnie da toliko us traje na njegovu krštenju. Vinnie je religiozna, kako se kaže u didaskalijama *Vinnie i Dr. Lloyd imaju nešto vrlo važno zajedničko: predanost crkvi i njezinim ritualima. Vinnieina predanost proizlazi iz njezine urođene pobožnosti.* (Str. 134) Ona može podnijeti sve muževljeve mane, ali kad otkrije da on nije kršten, za nju je to veliki problem jer se plaši za njegovu dušu i u strahu je da neće biti zajedno na nebu.

VINNIE: (...) Bit će, Cora – pamti što ti kažem – bit će. Ja jednostavno ne mogu podnijeti da

odem u nebo bez njega. Nedostaje mi već kad
odem u Ohio. (Str. 157)

Čak će i grubi muškarac priznati svoju ljubav javno, iako uz primjerenu dozu nelagode, jer je on ipak muškarac tridesetih:

OTAC: Blagi Bože – zar još uvijek ne znaš što osjećam prema tebi? (*Pogleda ustranu.*) Oženjeni smo dvadeset godina i ja te volim svaku minutu.

VINNIE (*ne vjerujući svojim ušima*): Što si rekao, Clarence?

OTAC (*naglo se okrene prema njoj*): Rekao sam da smo bili oženjeni dvadeset godina i da sam te volio svaku minutu. (*Svrne pogled. Vinnieine oči se napune suzama na Očevu ljubavnu izjavu.*) Ali ako moram kupiti čitavu draguljarnicu da ti to dokažem – ako to nisam pokazao svojim riječima i ponašanjem, mogao bih isto tako – (*Okrene se prema njoj i vidi da Vinnie plače – govori s rezigniranom bespomoćnosti*) Što sam sad napravio?

VINNIE: Sve je u redu, Claire – samo sam sretna. (Str. 204)

Da ljubav vlada u svijetu drame *Sjećam se mame* ne treba posebno isticati, jer ljubav koja ispunjava dom daje posebnu vrijednost životu u toj siromašnoj kući. Mersand će reći: *To je kućanstvo bilo prožeto ljubavlju koju su tata i mama osjećali jedno za drugo i za svoju djecu.*²⁵ U ovoj drami ljubav se izrijeком ne spominje, nego se izražava djelima i – tek pokojim trenutkom nježnosti. Kao u sceni kada maćak, kojeg je majka htjela uspavati da ne pati

²⁵ *Pervading the household was the love and respect that Papa and mama felt for each other and for their children – J. Mesnard Three Comedies of American Family Life, str. 4.*

zbog ozljeda, oživi pa djevojčica Dagmar vjeruje da ga je Mama spasila:

DAGMAR (*sva sretna*): Dobro je. O, Mama, zna-
la sam da ćeš ti to srediti.

MAMA (*zaprepašteno*): Ali, Dagmar, ja nisam...
(...)

TATA: Vjerojatno nisi uzela dovoljno kloroform-
ma. Samo se dobro naspavao i to ga je izlije-
čilo. Preimenovat ćemo mačku u Lazar!

MAMA: Ali, Lars, moramo joj reći. Nije *dobro*
da odraste vjerujući da ja mogu popraviti *sve*!

TATA: To je najbolje u što može vjerovati. (*Smi-
julji se.*) Uz to, znam *točno* kako se osjeća.
(*Položi svoju ruku na njezinu.*)

MAMA (*okreće se negodujući na njegovu otvore-
nost i demonstrativno ga udarajući po ruci*):
Završili smo doručak. (Str. 63)

Ljubav je u toj obitelji nešto sasvim prirodno. Način
na koji se Mama u toj drami žrtvuje za druge ili daje
drugima toliko je prirodan da nikada ne djeluje poput
žrtve. Ona vjeruje u to da čovjek mora davati. Kad je ne-
ma, nedostaje:

KATRIN: Kuća je tako pusta bez mame, zar ne?
(Str. 37)

Katrin govori o istom osjećaju praznine u kući koji je
osjetio i otac u *Životu s ocem* kad se majka razboljela i
legla u krevet.

OTAC: Dovoljna mi je hvala to da si na nogama
i opet u pokretu. Kad ti legneš u krevet, kuća
je kao grob. Nema života u njoj. (Str. 204)

Ljubav se izražava i u *Džepnom satu* u razgovoru iz-
među već senilne majke i Frede, dobrog duha obitelji:

RACHEL: Iduće vjenčanje je tvoje. Kad se ti bu-
deš udavala, imat ćemo kasnu zabavu. Odma-



rat ću se čitav tjedan da ne budem umorna i
dat ću si trajnu i otići manikirati nokte.

FREDA: Oh, Mama – volim te. (Str. 28)

Pokazuje se čak i u *Obiteljskom poslu*, i to je pokazuje Bobby koji je bio najviše pogođen otkrićem da je najmlađi brat Jerry homoseksualac:

JERRY: Odlazi od mene! Izlazi iz mog života.

“Bobby “ nije poželjan ovdje.

BOBBY: Volim te.

JERRY: Tko te šljivi, kopile jedno.

BOBBY: Volim te.

JERRY: Zadrži to za sebe.

BOBBY: Volim te.

JERRY: Ako dovoljno puta ponoviš možda ćeš
povjerovati?

BOBBY: Što moram napraviti da mi povjeruješ?

JERRY: Nema šanse.

BOBBY: Zašto? Odgovori mi i ostavit ću te na
miru.

JERRY: Ne moram.

BOBBY: Pa, onda ću te stalno slijediti.

JERRY: Pokušat ću izbjegavati mjesta gdje si ti.

BOBBY: Dođi ovamo, Jerry.

JERRY (*zovući*): Norman! Gdje je Norman!

BOBBY: Ne znam.

JERRY: Ne prilazi mi, Bobby.

BOBBY: Onda ti priđi meni.

JERRY: Ne! (*Polagano, Bobby se kreće prema
Jerryju i zagrli ga. Jerry to jednostavno dopusti.
Nakon nekog vremena, Bobby ga pusti. Bez riječi
Bobby se okrene i izađe kroz kuhinju. Jerry
stoji sam dok Norman silazi.*) (Str. 58)

Naravno da u sedamdesetima izjave ljubavi ne mogu biti onako tople kao u tridesetima i četrdesetima (ili čak osamdesetima i devedesetima). Sedamdesete su bile iznimno okrenute subverzivnoj drami i zato imaju najmračnije afirmativne drame, ali čak i u njima, kao u *Obiteljskom poslu*, uspostavlja se kontakt i obitelj postoji kao cjelina.

U *Lijepoj šali* vlada ljubav. I to ne samo zato jer majka stalno kuha i donosi kuhano ili naziva na telefon i želi udati kćerku. Ne, nego zbog emocija koje su uključene u njihov odnos i koje će ih navesti da kćerku prihvate takvu kakva je. I kada se Bob zaljubi u Sarah, osim nje osvoji ga i toplina obitelji u koju je slučajno ušao.

Svijet dobrih ljudi

U afirmativnoj drami ne vole se samo članovi obitelji, nego su afirmativni likovi dobri i prema drugim ljudima i pomažu im. Stari Solomon iz *Tripud vjenčani* koji neprekidno prigovara svemu oko sebe, otkriva se kao čovjek dobrog srca prema sluškinji Sarah. Iako je prilično škrt, neće je otpustiti:

ABIE: Neka Sarah otvori vrata, tata, razmazio si je.

SOLOMON: Ona ne čuje zvono!

ABIE: Onda nađi nekoga tko čuje.

SOLOMON: I da otpustim Sarah?

ABIE: Naravno.

SOLOMON: Znam, Abie, ali kad bih otpustio Sarah, ona ne bi mogla naći drugi posao. (*Izlazi.*)

ROSE MARY: Oh, Abie, on je stvarno krasan!
(Str. 186)

Mama iz *Sjećam se mame* dobra je prema svojoj obitelji, prema grubom ujaku kojeg druge dvije sestre ne vo-



le, ali i prema strancima. Ženu koja je nevjenčano živjela s ujakom pozvat će da živi s njima dok se ne snađe (iako druge dvije sestre nisu željele ni razgovarati s njom jer je nemoralna), a stanaru koji je kod njih stanovao i nije platio stanarinu neće zamjeriti jer im je čitanjem knjiga dao nešto vrednije od novca. Sin Nels se želi školovati za liječnika, što cijela obitelj prihvaća kao normalno jer "treba pomagati drugima". Dobri su i drugi ljudi. Liječnik koji liječi njihovu djevojčicu reći će neka obitelj plati koliko može. Čak i oni koji djeluju grubo i nepristupačno, kao ujak, na kraju će se otkriti kao dobri. Ujak je plaćao djeci operacije koljena da ne bi cijeli život šepala poput njega. I to kako svome nećaku, tako i potpuno nepoznatoj djeci. Čak i podstanar, koji je prevario cijelo susjedstvo, njima je jedinima nešto dao – ostavio im je svoje knjige.

I u *Džepnom satu* Freda će o staroj, sad već senilnoj majci koja se i na smrti brine o siromašnom bratu i nosi mu hranu, reći:

FREDA: (...) Ona se voli brinuti za druge. To je radost njezina života. Ti bi mogao naučiti nešto od nje, Harolde. Osamljen si zato jer misliš samo na sebe. Nikada ništa ne radiš za druge. Samo sjediš tu i mrgodiš se. (Str. 15)

Obitelj Goldberg ne zamjera majci što iznosi hranu iz kuće nego što je idući bratu pala i ozlijedila se. Zamjeraju joj što ne pazi na sebe.

Mladi su ispravni

Sliku djece i mladih u afirmativnoj drami najbolje definira Joseph Mersand u uvodu *Sjećam se mame: Ovi drugi (djeca) su znali svoje mjesto i čuvali ga – ovdje nema mladenačke delikvencije! Ići u srednju školu bila je povlastica i odgovornost. U ovom kućanstvu nema loših ocjena*



ili napuštanja školovanja. Naprotiv, svi su bili željni obrazovanja iako je to značilo odricanje i žrtve.²⁶

Iako nas kritičari koji favoriziraju subverzivnu dramu žele uvjeriti da je taj svijet mrtav, a njegov prikaz u drami nevrijedan, uspjeh ove komedije, kao i kasnijih afirmativnih komedija, govori da još uvijek postoje brojne obitelji koje njeguju upravo ovo o čemu se u ovom odlomku govori: uzajamnu ljubav i poštovanje, vjeru u obrazovanje, rad i temeljne ljudske vrijednosti. A postoje i mladi koji vjeruju u to.

U obiteljskim afirmativnim dramama mladi nisu problem u obitelji, dobri su i pametni, poštuju i vole svoje roditelje. Abie iz *Tripud vjenčani* je bio heroj u ratu (upravo je tako i upoznao Rose Marie) i dobar je u poslu. To će potvrditi i otac i očev prijatelj:

COHEN: Da, ne znam kako bi tvoj posao išao bez njega.

SOLOMON: Ne znam ni ja. (Str. 169)

I svećenici će potvrditi da su oboje mladih koji se žele vjenčati dobri ljudi:

RABIN: Žao mi je i Abieja. On je dobar dečko.

OTAC WHALEN: A Rose Mary je izvrsna djevojka. (...) (Str. 200)

... jedini njihov grijeh je:

RABIN: Mladi bi trebali oprostiti. Njihov je jedini grijeh što nisu ljubili mudro nego dobro. (Str. 215)

U *Životu s ocem* Dayevi imaju četiri krasna sina (Clarence, John, Whitney i Harlan), od Clarencea Jr. koji te

²⁶ The latter (the children) knew their place and kept it – no juvenile delinquency here! Getting into high school was a privilege and a responsibility. No underachievement and drop-outs in this household! Rather, they were eager for the joy of education, even though it meant deprivation and sacrifice – J. Mesnard *Three Comedies of American Family Life*, str. 4.



jeseni kreće na fakultet do malenog šestogodišnjaka Harlana. Djeca su i poslušna i vrijedna, uče sve što im se kaže – mali vjeronauk, a stariji je dobar student na Yaleu. Iako je otac bogat, oni žele sami zarađivati jer su odgojeni da sve treba zaslužiti i zaraditi – pa će se djeca upustiti u prodaju nadrilijeka. Kvalitete njihove djece vide, pored roditelja, publika i drugi likovi u drami:

Dr. LLOYD (*ustane, prilazi Vinnie – uživajući*):

Vi i g. Day morate biti vrlo ponosni na vašu djecu.

VINNIE (*cvatući*): Da, jesmo. (Str. 136)

U *Sjećam se mame* roditelji također imaju četvero krasne djece – sina Nelsa i tri djevojčice Christine, Katrin i Dagmar. Najmlađa Dagmar jako voli životinje, Nels želi biti liječnik, Katrin pisac, a Christine ima “strašnu” manu, tvrdoglava je. Ali i njezina tvrdoglavost je pod utjecajem izražena osjećaja pravde. Unatoč majčinoj zabrani, reći će sestri Katrin na koji je način mama kupila plastični ormarić.

U *Lijepoj šali* mladi su dobri i obrazovani, sin Joel je psihoanalitičar (istina razveden), a kćer odgojiteljica u vrtiću. Iako majka ima svoje mišljenje o radu u vrtiću, mora priznati:

MIRIAM: Sarah je tako pametna. Trebali bi joj dati da podučava više razrede. (Str. 63)

A Sarah radi u vrtiću po vlastitom izboru:

SARAH: Da. Vrtić je moj izbor. Ne moram trošiti vrijeme na učenje. Mogu im se posvetiti pojedinačno. Raditi na njihovu emotivnom razvoju. Pa možda neće završiti ovako zmrđani kao mi ostali. (Str. 63)

I ostali mladi su dobri, oba mladića u komediji, Chris, kao bivši mladić, i glumac Bob, kao novi mladić, vrlo su pristojni dečki. Osim što vole Sarah i njezinu obi-

telj, spremni su se čak preobratiti na židovstvo, a Bob roditeljima obećava židovske unuke. Obojica također osjećaju da laž u koju su uključeni nije dobar način komunikacije s roditeljima, ali puštaju Sarah da sama odluči.

Želja za obrazovanjem je važna i potiče se kod djece i bogatih i siromašnih. U *Životu s ocem* Clarence Jr. će ići na Harvard, a to ne odobravaju samo roditelji nego je i djevojka koja mu se sviđa očarana tom činjenicom. Razlika u siromašnoj obitelji u *Sjećam se mame* je jedino u tome da se obrazovanje ne podrazumijeva, nego se za njega mora izboriti, ali ga nitko ne dovodi u pitanje:

NELS (*ustajući*): Mama (*podigne pogled osjetivši u njegovu tonu notu važnosti. Tata za trenutak prestane pušiti.*) Mama, ja ću završiti školu idući mjesec. Mogu li... mogu li nastaviti školovanje, što misliš?

MAMA (*zadovoljno*): Hoćeš nastaviti školovanje?

NELS: Volio bih... ako misliš da mogu.

MAMA: To je dobro. (Str. 13)

Ne samo da roditelji poklanjaju pažnju onome što dijete želi reći nego odobravaju njegovu želju za školovanjem. Nels je već izračunao koliko mu novaca treba pa sad čitava obitelj pokušava pronaći dovoljno novaca – majka se, po tko zna koji put, odriče svog toplog zimskog kaputa, otac duhana, Nels će raditi poslije podne u dućanu, a Christine će čuvati djecu – i tako uspiju skupiti dovoljno za njegovo školovanje. I nitko to ne doživljava kao posebnu žrtvu. U svijetu dobrih ljudi, djetetu koje voli i želi učiti obrazovanje se pruža.

U *Džepnom satu* tetka Freda će poticati Harolda da ne odustane od svoje želje za obrazovanjem:

FREDA: (...) Harolde moraš nazad u školu i dobiti diplomu. Bez toga ne možeš dobiti pristo-



jan posao. Živimo u praktičnom svijetu i morać naučiti prilagoditi mu se. (Str. 15)

Promjene konvencije – u ime ljubavi

Promjena konvencija dopuštena je u afirmativnim obiteljskim dramama isključivo zbog ljubavi, i to one prave, a ne neke prolazne i razorne strasti.²⁷ U *Tripot vjenčani* mladi se bore protiv konvencija i spremni su na sve da zadrže svoju ljubav. Ponajprije se ožene tajno (u metodističkoj crkvi), pa još dva puta (po crkvenom obredu obje vjere da im očevi ne mogu razvrgnuti brak) i na kraju pristanu na progonstvo i život bez očeva.

U *Lijepoj šali* roditelji će prihvatiti *gentila* u obitelji zbog ljubavi mladih. Borba za promjenu u *Životu s ocem* je linija Clarencea Jr. koji želi novo odijelo, a ne očevo, jer ga ono tjera da radi kao otac, a on želi drugačije funkcionirati. Otac nije nikada kleknuo ni u crkvi, a sin bi kleknuo i pred ženom koju voli.

Promjena u poimanju morala dogodi se u *Alisoninoj kući* ili *Sjećam se mame*. U prvoj se za tu promjenu ne izbori Alison, nego njezina nećakinja Elsa koja pobjegne s oženjenim muškarcem. No, Alison je pripremila put oprosta za Elsu, jer je Elsin otac, a Alisonin brat, pod utjecajem njezinih pjesama i njezine muke, oprostio i jednoj i drugoj. Mama će u *Sjećam se mame* prihvatiti nevječanu ujakovu ženu jer je vidjela da su se ujak i ona voljeli i da je ona ujaku puno značila.

No, svi likovi moraju dokazati da su zaslužili tu promjenu. Tako će mladi par u *Tripot vjenčani* čitavu godinu dana živjeti sam, bez pomoći roditelja, stvorivši topli dom unatoč siromaštvu, ne bi li dokazao da je njihova ljubav prava. Alison u *Alisoninoj kuće* morala se odreći ljubavi i

²⁷ Vidjeti poglavlje "Prihvaćanje partnera".

živjeti sama kako bi zaslužila oprost za sebe i za Elsu. Nevjenčana žena ujaka u *Sjećam se mame* nje govala je čovjeka kojeg voli do kraja, olakšavajući mu život, iako on baš nije najblaža osoba na svijetu. S vremenom se ne traže tako drastični dokazi i podnošenje kazne pa je u dramama sedamdesetih i osamdesetih, kao *Obiteljski posao* ili *Lijepa šala*, dovoljno da se mladi odluče za svoju "neprikladnu" ljubav i ustraju u tome.

Želja za pomirenjem s roditeljima/obitelji

Čak i kada se bune, mladi afirmativni junaci žele odobravanje roditelja. Oni znaju da su u pravu i žele da to i roditelji uvide, a ne žele, kao subverzivni junaci, u pobuni prekinuti sve mostove s obitelji. Kao što pomagači mogu samo savjetovati, ali junak mora sam donijeti odluku, tako i u ovoj, obiteljskoj situaciji prihvaćanja drugog, junak koji odbija promjenu mora sam donijeti svoju odluku prihvaćanja. Oni koji iniciraju promjenu moraju čekati na prihvaćanje.

U prva dva čina *Tripot vjenčani* mladi se bore za ostvarenje svoje ljubavi, a treći čin ih pokazuje zajedno u braku godinu dana nakon vjenčanja. Njihovu sreću ne muti siromaštvo kroz koje prolaze, nego činjenica da im roditelji još nisu oprostili:

ROSE MARY: Znaš, Abie, ne mogu to razumjeti. Naši očevi nas toliko vole, a ne mogu nam oprostiti ovo vjenčanje.

ABIE (*siđe sa stolice i zagrlji je*): No, nemoj opet počinjati brinuti oko toga. Još nisi dovoljno snažna. Pa zar nismo sretni?

ROSE MARIE: O, Abie! (*Pogleda mu lice s ljubavlju.*) Ali i ti brineš!

ABIE: O, znam to. Ali svaki puta kad se zabrinem kažem sebi "Pa stari moj, dobio si naj-



dražu, (*poljubac*) najslađu (*poljubac*) ženu na svijetu, pa zašto brinuti?”

ROSE MARY: Točno, imamo jedno drugo.

ABIE: Ne zaboravi našu obitelj! (st. 209)

I Alison iz *Alisonine kuće* odreći će se svoje ljubavi zbog obitelji i okoline. Ona je svjesna neprimjerenosti te ljubavi za obitelj i zato je se odriče, ali je ne može zatomiti u svom srcu. Svjesna je čak i neprimjerenosti stihova o toj ljubavi za obitelj (jer će javno razotkriti “sramotu”) pa ni njih ne objavi za života, nego ostavi sestri u naslijeđe.

Sarah će učiniti sve da zadovolji svoje roditelje, čak će im prirediti predstavu da ih učini sretnima u *Lijepoj šali*.

SARAH: (...) Čitava stvar je zapravo glupa. Ali moji roditelji... Pa, znaš... Oni su moji roditelji. Tata je bio bolestan prošle godine. Mama je bila tako napeta. Ne mogu ih sada ničim rastužiti. (Str. 12)

(...)

SARAH: Tata. Ja te volim. Ponekad sam tako uplašena da ću izgubiti tvoju ljubav da se ponašam glupo i ne misleći i ne dajem tvojoj ljubavi poštovanje kako zaslužuje. Sjedim čitavu noć misleći “kako bih ti na najbolji način izrazila ljubav?” (Str. 95)

Ova potreba za prihvaćanjem junaka unutar obitelji potreba je za potvrdom zajednice koju afirmativni junaci žele i dobiju, a roditelji su ovdje predstavnici zajednice. Jer vjenčanje je simbol plodnosti i pomirenja s prirodom,²⁸ a u komediografskom obrascu potvrda pomirenja

²⁸ Frazer *Zlatna grana*.

zajednice s društvom kroz slavljenje ponovnog rađanja i nastavka života i zajednice.²⁹

Pomagači

Kao i u svim drugim afirmativnim dramama i ovdje nailazimo na pomagače. Zanimljivo je da su u *Tripit vjenčani* pomoćnici mladima u njihovoj nakani da se vjenčaju sa supružnikom druge vjere upravo – svećenici, odnosno rabin i katolički svećenik. Iako to nije logično iz njihovih pozicija (profesionalni zastupnici vjere trebali bi brinuti o očuvanju svoje pastve, jer ako vjernici počnu prelaziti iz vjere u vjeru, što će biti od njihova posla) to je logično iz dramaturgije drame. Svećenici jedini mogu utjecati na religiozne roditelje i kontaktirati s njima i nakon što roditelji prestanu komunicirati s djecom. Uz to, i pomoćnici su afirmativni junaci i kao takvi su najbolji mogući primjerci svoje struke, otvoreni prema novinama i tolerantni. Čak su spremni raditi na korist mladih (katolički svećenik oženi mladence u trenutku kad je već sasvim jasno da se roditelji protive), a protiv roditelja koji kao bogati i religiozni građani vjerojatno obilato doprinose svojoj crkvi.

U *Lijepoj šali* pomagači su mladići koji se zaljube u Sarah i žele joj pomoći u njezinim problemima s roditeljima pristajući na provedbu njezina plana s lažnim mladicom, ili brat koji joj, kao psihoanalitičar, objasni korijen njezina problema i ispravno je savjetuje – tek kad Sarah prihvati sebe kakva jest, moći će je prihvatiti i roditelji, a do tada će se pokušavati oblikovati prema njihovih željama, frustrirana što je ne prihvaćaju. Budući da svaki lik ima svoju korisnu funkciju na svijetu i Sarah je pomagač svojim roditeljima da shvate da su u krivu.

²⁹ N. Frye *Anatomija kritike* str. 56–60.



U afirmativnim obiteljskim dramama (naročito onima koje prikazuju održavanje obitelji) vrlo često postoji jedna osoba koja je osnovni pomagač. Taj je lik uvijek dobar i plemenit, spreman na odricanje i pomaganje drugima.

Takav je centralni lik majke u drami *Sjećam se mame*. Mersand će je opisati ovako: *Čitavo vrijeme ona ostaje jaka, odlučna, puna razumijevanja za slabosti drugih – osoba sastavljena jednim dijelom od plemenitosti, jednim od poniznosti, a jednim od nježnosti.*³⁰ Mama je najveći pomagač svima, puna razumijevanja za sve ljude – od svoje djece preko ujaka i sestre usidjelice do stanara prevaranta i životinja. To nam je za nju jasno od prve scene, a na kraju se otkrije da je čak i grubi ujak bio pomagač plaćajući spomenute operacije koljena djeci da ne bi bila šepava kao on.

U *Džepnom satu* "glavni pomagač" je Freda, jedna od kćeri koja drži kuću na okupu i ima razumijevanja za sve. Ona bi se bez problema žrtvovala za majku ako treba, napustila posao i došla je njegovati.

U *Obiteljskom poslu* to je Norman koji je preuzeo ulogu majke nakon njezine smrti i, osim što čisti kuću, bori se da i nakon očeve smrti obitelj ostane na okupu. Zato ne pristaje na prodaju kuće jer kuća je i fizičko mjesto okupljanja obitelji, što se potvrdi na kraju drame kada se jedan od braće vrati u nju zajedno s obitelji.

Pomagači mogu biti i sasvim slučajni događaji, bolje rečeno sudbina koja pomaže glavnim likovima. U *Tripit vjenčani* za pomirenja djedova ključnim se pokaže rođenje blizanca. U *Životu s ocem* dječaci prodaju nadrilijek ne bi li zaradili džeparac pa daju malo i majci koja ima gripu. Njoj od tog lijeka tako jako pozli da svi misle kako

³⁰ Throughout the series she remains strong, resolute, understanding of the foibles of others – a person compounded of one part nobility, one part humility, one part gentility. – J. Mesnard *Three Comedies of American Family Life*, str. 4.

će umrijeti pa otac, u očaju, videći je tako nježnu i bolešnu, pristaje na to da se krsti. Otac, koji ne želi predati posao zetu, doživi u *Džepnom satu* nesreću pa mora predati posao. Iako stari uporno tvrdi da ga je zet gurnuo, mi znamo da nije i da je to bio znak sudbine da se mora zaustaviti, odmoriti i prepustiti mjesto mladima.

Uspjeh u nakani – sretan kraj

Glavni junaci uvijek uspiju u nakani. Nakon godinu dana prognaničkog života u *Tripot vjenčani* doći će do pomirenja uz pomoć spomenute djece. Mladi dobiju blizance i to djevojčicu, kako je želio Irac, i dječaka, kako je želio Židov, u skladu sa spolom djece koju su sami odgojili. Pomirenje uspostavljaju imena – mladi su djevojčicu nazvali židovskim imenom Rebecca (po baki), a sina Patrick (po djedu) tako da djedovi ne samo da prihvaćaju odmetnute mlade preko njihove djece, nego i mrska im imena druge vjere.

Iako ne vjeruje da je forma važna u religiji, otac u komediji *Život s ocem* na kraju će se ipak krstiti zbog ljubavi prema obitelji, a i da potvrdi vlastitu želju da se ne rastaju niti na nebu:

OTAC: Ja ne bih obećao da nisam vjerovao da umireš – a ti ne bi skoro umrla da ti John nije dao taj lijek za pse. Zar ne vidiš, čitava je stvar nezakonita.

VINNIE: Pretpostavimo da jesam umrla! (*Harlan ode iza njezine stolice mršteći se na oca i zagrlivši Vinnie.*) Tebi to uopće ne bi bilo važno. Tebi je sasvim svejedno hoćemo li se sresti u raju ili ne. (*Whitney pride bliže majci također se mršteći na oca.*) – Tebi je svejedno hoćeš li ikada ponovo vidjeti mene i svoju djecu. (*Na rubu je suza.*)



OTAC (*zbunjen*): Ma daj, Vinnie, nisi fer prema meni.

VINNIE (*plemenito odustajući*): U redu je, Clare. Ako nas ne voliš dovoljno, mi tu ništa ne možemo učiniti.

OTAC (*iznervirano*): Ali to nema nikakve veze! Ja volim svoju obitelj poput svakog muškarca. (*Hodajući uznemireno.*) Nema toga što ja za vas ne bih uradio, naravno u granicama razumnog. I ti to znaš. Sve ove godine ja sam radio i mučio se da to dokažem – (*Došao je do prozora i vidio taksi. Pauza. Okrene se i govori nježnim glasom.*) Vinnie tebi nije dovoljno dobro da ideš sve do Audubona.

VINNIE (*tvrdoglavo*): Sasvim će mi biti u redu ako se vozimo.

OTAC: Taj će put trajati čitavo jutro. A ti taksiji koštaju dolar na sat.

VINNIE: To je jedan od njihovih najboljih. On košta dva na sat.

Otac se zabulji na trenutak, užasnut, napola okrenut prema prozoru a zatim eksplodira.

OTAC: Pa dobro zašto onda nismo spremni? Stavi taj šešir. (*Pređe preko pozornice.*) Đavolovog mu đavola!

Istovremeno dok je otac "pokleknuo" pred majkom i pristao se krstiti, dotle je sin uspio dobiti novo odijelo (otac je planirao da mu kupi odijelo ujesen za školu, ali sinu je odijelo trebalo sada jer je bio zaljubljen) i kleknuti pred djevojkom koju voli. Tako je zadnja scena očeva odlaska na kršenje i sinovljeva klečanja pred djevojkom dvostruki *happy end*.

Kada u *Alisoninoj kući*, zbog smrti druge sestre i prodaje kuće, Alisonin brat dobije u ruke njezine stihove na-

stale zbog neostvarene i zabranjene ljubavi, napokon popusti – prihvati i oprost. Pronađe u tim pjesmama i svoju nesreću (život sa ženom koju poštuje, a ne voli) te shvati da one govore srcu. Isto tako shvati da su osjećaji važni na primjerima svoje djece: sina koji je nesretan u braku sa ženom koju ne voli, a nema snage otići i kćerku koja je pobjegla s oženjenim muškarcem. Tako brat na kraju oprost Alison i svojoj kćeri, ne spali rukopis i dopusti njegovo objavljivanje. Čitavo vrijeme drame želio ga je spaliti da ne iznosi sramotu obitelji u svijet, ali je na kraju shvatio da će te pjesme govoriti svakom srcu koje ima neku muku i da ih nema pravo uništiti.

Sjećam se mame završava scenom u kojoj Katrin čita priču napisanu o svojoj obitelji. Činjenica da mi to gledamo na sceni dokazuje da je uspjela kao pisac (komad je zapravo dramatizacija njezinih vrlo uspješnih autobiografskih priča), kao i da je majka uspjela održati obitelj, školovati je i uputiti svoju djecu na dobar put. Iz izbora scena koje mlada Katrin iznosi u svojim pričama očito je da je majčin život kao primjer urodio plodom – djeca su ne samo odrasla, nego i shvatila što je najvažnije u životu, dobili su temeljne vrijednosti koje im je majka željela prenijeti.

Majka, odnosno baka, u *Džepnom satu* također će sve urediti prije smrti – uspjjet će kupiti nove zavjese za kuhinju (za koje je često tražila novac pa ga davala bratu), pronaći će stari obiteljski sat i darovati ga unuku. Unuk će uspjjeti otići u grad na školovanje i neće ostati “zakopan” u obiteljskom poslu selidbi. Usidjelica Freda udat će se za ljubav svoje mladosti, a drugoj sestri i zetu otac će ipak prodati posao te će oni moći odseliti u bolji kvart koji toliko žele. Tako svi dobivaju ono što žele. Baka nastavak tradicije i život obitelji, Freda ljubav (jer je to ono što je ona davala), sestra Sophie stan u boljem kvartu, a Harold mogućnost ostvarenja svojih snova. Niti djed neće



biti zaboravljen. Nakon bakine smrti i odlaska Sophie, on neće ostati usamljen jer će se u kuću doseliti Freda i njezin muž. A to znači skori dolazak djece i novog života. U afirmativnoj drami nitko nije napušten i sam.

Iako *Obiteljski posao*, drama sedamdesetih, zvuči kao subverzivna, ipak to nije. Istina, na početku su braća i otac tako zavađeni (svađa oca i Phila, braće međusobno) da zvuče kao gubitnici (otac ne oprašta Normanu što je vozio auto kad je majka poginula, Bobby ne prihvaća smrt voljene žene i spava s jastukom koji zove imenom mrtve žene, Phil ne zove doktora kad otac ima napad jer želi da ovaj umre, a kasnije pokuša ucjenom dobiti potreban novac). No, tijek drame donosi afirmativni pristup rješeljima problema: Phil će ispovjediti svoj grijeh i dobiti oprost (jer je otac ionako odmah umro, a nije ga on ubio ne pozvavši liječnika), Jerry će priznati da je homoseksualac, Bobby će prihvatiti brata homoseksualca, a Norman je dočekao obitelj pod krovom njihove obiteljske kuće. Iako iz kuće iseljava Jerry sa svojim ljubavnikom, u kuću se vraća Phil s obitelji. On zbog novčanih problema, mora prodati kuću i moli privremeni smještaj u obiteljskoj kući kod Normana. Phil ipak nije kažnjen na način subverzivnih junaka koji gube sve. Kažnjen je za nerazumnost (jer se zadužio), ali će svojom žrtvom (prodajom kuće) spasiti ono do čega mu je stalo – zakladu, kao plemenitu i potrebnu instituciju. Princip afirmativne drame da "svako zlo nosi neko dobro" pokazuje Philovu prodaju kuće ne samo kao kaznu za njegove grijehe, nego i oživljavanje života u obiteljskoj kući. Na kraju drame obitelj je očuvana, a očeva se poruka pokazala točnom.

U *Lijepoj šali* se vrlo komplicirana situacija lažnih predstavljanja i zatajenog pravog mladića riješi na najbolji mogući način. Sarah odraste i prihvati odgovornost za svoj život te preraste strah da je roditelji neće voljeti ne bude li točno onakva kakvom je oni žele. Roditelji pri-

hvate da Sarah ima pravo na vlastiti život, a Bob, glumac koji je glumio "idealnog" mladića to i postane, dok Mark, bivši pravi mladić, prihvati poraz bez većeg otpora.

Tolerancija i prihvatanje

U obiteljskoj drami "Prihvatanja drugog", članovi koji su "normalni" po kriterijima većine pripadnika obitelji moraju prihvatiti one koji to nisu. Prihvatanje se događa zahvaljujući vjeri afirmativne drame i Američkog sna u toleranciju kao ključ bilo kakvog suživota. Američki san vjeruje, a afirmativna drama pokazuje da je važno te "drugačije" upoznavati pa ćemo ih onda razumjeti i prihvatiti. Bilo da je riječ o drugoj vjeri, drugačijem odnosu prema moralu ili odrastanju.

Veliki uspjeh komedije *Tripud vjenčani* – pet i po godina uzastopnog igranja na Broadwayu, a još dvadeset na turnejama – čudio je kritičare koji su za nju na premijeri imali samo pokude. Stanley Richards ju je morao uvrstiti u antologiju naziva *Najpopularnija djela američkog kazališta*, ali, govoreći o njoj, nije mogao naći ništa bolje od *Jedna kazališna papazjanija natrpana čitavim asortimanom stereotipa, pretrpana niskim vodviljskim humorom i začinjena komičnim dijalektima*.³¹ Međutim, sama autorica, Anne Nichols, znala je u čemu je tajna – u "duhu tolerancije".³² Tolerancija je bila autoričina ideja vodilja, i to je ono što je privlačilo publiku u kazalište pet godina jer tolerancija je jedno od osnovnih vjerovanja Američkog sna.

Tolerancija znači vjeru u to da se treba upoznati, pružiti šansu drugima i drugačijima pa ćemo se svi ra-

³¹ *A ragbag of a play populated with an assortment of stereotypes, replete with low-grade vaudeville humor and peppered with comic dialects...* – S. Richards *The Most Popular Plays of the American Theatre*, str. 161.

³² *spirit of tolerance* – S. Richards *The Most Popular Plays of the American Theatre*, str. 161.



zumjeti i moći voljeti jer smo u biti svi vrlo slični, razlike su površinske. Predrasude o pripadnicima druge vjere, naroda, klase su te koje nas u tome ometaju, ali zato postoje dobri i hrabri ljudi koji se protiv tih predrasuda bore. Kao mladi u *Tripot vjenčani* koji će na samom početku komedije reći:

ROSE MARIE: Abie, ti si tako drag! Znaš, ponekad (*Govoreći irskim akcentom.*) mislim da negdje u tebi ima nešto irsko. Vjere mi, mislim da si ti napola Irac.

ABIE (*odgovarajući istim akcentom*): Siguran sam, curo moja, da je to ona moja bolja polovica.

ROSE MARY (*smijući se*): A moja bolja polovica je židovska. (Str. 172)

Iz tog uvjerenja da predrasude ne dopuštaju da doista vidimo kakav je drugi čovjek, Abie je lagao ocu o vjeri svoje odabranice, vjerujući da će je otac prihvatiti kad je upozna. Iako Abiejev plan ne uspije odmah i otac ih se odrekne, ipak konačnom pomirenju doprinosi i činjenica što oba zagrižena oca shvate koliko su slični u svojim emocijama i odnosu prema djeci, vjeri i životu. Jednako tako je i u *Lijepoj šali* prihvaćanje Boba puno lakše nakon što se s njim uspostavi kontakt, pa makar i pod lažnim identitetom.

Toleranciju zagovaraju i pomoćnici u *Tripot vjenčani* – katolički svećenik i rabin i to na svom području, području vjere. Njih će dvojica već pri prvom susretu naći zajedničku točku – rat gdje su obojica pomagali vojnicima druge vjere na smrtnoj postelji.

Prihvaćanje drugoga kroz pokušaj razumijevanja pokazat će i Bobby u *Obiteljskom poslu* nastojeći shvatiti najmlađeg brata Jerryja i njegovu sklonost muškarcima:

BOBBY (*stanka*): Želio bih da razumijem.

JERRY: Želio bi da razumiješ što?

BOBBY: Zašto si to što jesi.

JERRY (*krene prema izlazu*): Jebi se, gospodine.

BOBBY: Pusti me da završim. Ne razumijem, ali želim da znaš da ću pokušati. (Str. 56)

Ideja tolerancije i prihvaćanja već je opisana u liku Mame u *Sjećam se mame*. Vjerujući da su svi ljudi isti i da nikome nije lako, majka će ljude primati otvoreno i bez osuđivanja ako ne mogu nositi svoj križ, ali nastojeći im pomoći. Ona se jedina ne boji bučnog i naprasnog ujaka kojeg se ostale sestre boje jer se potrudila upoznati ga i shvatiti. Ona zna da on pije zbog neprestanih bolova u nozi, ali i zato jer:

UJAK CHRIS: Ja sam glava obitelji, ali nemam obitelj. Zato se napijem. Ti to razumiješ, Marta?

MAMA: Naravno ujače Chris. Ti se napiješ. (*Oštro.*) Ali da mi se nisi tu sažalijevao. (...) Dobar si ti čovjek. (Str. 51)

Pokajanje i oprostjenje

Za sretan kraj nije dovoljno samo da oni koji žele promjenu ustraju u tome i dokažu svoju ispravnost (kao mladi u zajedničkom životu), nego je potrebno i priznanje onih koji nisu bili u pravu. A oboje se događa zbog ljubavi koja postoji među njima. U *Tripud vijenčani* priznanje uslijedi nakon što se djedovi svojim dolaskom uvjere u toplinu doma koji su djeca stvorila te unuku i unuka prime na ruke:

SOLOMON: Možda bismo se mogli ispričati i zamoliti ih da nam oprost.

PATRICK: Pa, ako se ja sramim samog sebe, a sramim se, Bog zna da bi i ti trebao!

SOLOMON (*prvo se uvrijedi, a zatim nasmije*): Osjećam se kao desetcentni komad jetrene kobasice! (Str. 221)



Ujak u *Sjećam se mame* je grub i sestre ga ne vole (osim mame) i kad umre svi se nadaju novcu, ali novca nema. Sestre su ljute, no mama pročita iz njegove bilježnice na što je ujak potrošio novce – na operacije nogu djeći:

MAMA: Ovo je račun kako je potrošio novac.

JENNY: Računi za piće.

MAMA: Ne, Jenny. Ne. Pročitat ću ti. Znaš da je ujak Chris šepao... Uvijek je imao razumijevanja za... šepave. Želio je biti doktor da bi im mogao pomoći. Umjesto toga pomagao im je na drugi način. Pročitat ću ti zadnju stranu... "Joseph Spinelli. Četiri godine. Tuberkuloza lijeve noge. Tri stotine trideset i sedam dolara, osamnaest centi." (*Stanka*) "Sad hoda. Esta Jensen. Devet godina. Deformacija stopala. Dvjestotine sedamnaest dolara, pedeset centi. Sada hoda. (*Čitajući vrlo polako*) Arne Solfeldt...

SIGRID (*iznenađeno*): Moj Arne?

Katrin i Arne utrče.

(...)

MAMA (*sestrama*): Nije završeno ovo s Arneom. Voljela bih dopisati "Sada hoda". Da?

SIGRID (*vrlo tiho*): Da.

MAMA (*uzimajući olovku iz knjižice*): Možda čak... "trči"? (*Sigrid klimne, vlažnih očiju. Trina plače. Mama piše u knjižicu i zatim je zatvori.*) Eto. Gotovo. To je sve. Bilo je dobro. (Str. 83)

Tako su i zavidne i svadljive sestre odjednom shvatile da je ujak bio dobar. Time nije samo njegov lik razotkriven kao pozitivan, nego su i sestre dobile priliku da pokažu svoje dobro lice jer ih je ovaj trenutak ganuo. Pret-

postavka afirmativne drame i jest da su svi ljudi osjećajni, da imaju srce, i da se na njih može pozitivno djelovati tako da im se otvori srce. A drama i pokazuje te događaje.

Pokajat će se i roditelji u *Lijepoj šali*, pokajat će se i Sarah koja laže, javno će priznati laž, pa će se roditelji naljutiti (otac će doživjeti lakši srčani udar), ali će oprostiti i pokušati razumjeti. Uzajamno, kao što pokazuje dijalog majke i kćeri:

MIRIAM: Sarah, što god smo učinili da te učinilo tako nesretnom, mi se ispričavamo.

SARAH: Ne morate se ispričavati. Željela sam da me prihvatite kao odraslu, ali se nisam ponašala kao odrasla osoba. (Str. 93)

što je prvi korak za pravi odnos prihvaćanja drugog i tolerancije.

SARAH: Znete li što bih željela? Željela bih da upoznamo jedni druge. (Str. 93)

I u osamdesetima ključ za približavanje drugome je upoznavanje jer tek kad nekog upознаš možeš ga prihvatiti. Ali iskrenost treba biti obostrana:

SARAH: Mi smo uvijek tako zabrinuti kad se netko drugi brine o nama. Imajte malo povjerenja u mene, u redu? Želim znati što se događa u vašem životu. Pustite mene da odlučim hoću li brinuti ili ne. A obećavam vam da ću vas obavještavati što se događa u mom životu. (Str. 96)

Povod ovoj replici je to što su roditelji prešutjeli Sarah da je očeva praonica opljačkana ne bi li je "poštedjeli brige".

Sarah će u osamdesetima uspjeti napraviti ono što je, prema Scanlanu, bilo moguće samo u "idiličnoj prošlosti", a danas je nemoguće: *Tražimo suviše od obitelji čineći je središtem svih naših snova i sklada, ali i glavnom preprekom*



*njihova ostvarenja, noćnom morom od koje treba pobjeći.*³³ Afirmativna drama to uspijeva primjenjujući ideju o toleranciji, upoznavanju, prihvaćanju, priznavanju grijeha i opraštanju. To nije lagan put, ali ga afirmativna drama pokazuje kao moguć, i kao uzor mladima.

Promjene kroz vrijeme

Kao i svaka vrsta, i ova se s vremenom mijenjala. Prva u kronološkom nizu je komedija *Tripud vjenčani* iz dvadesetih. Iako ovaj rad opisuje drame od tridesetih do osamdesetih, ova je drama uvrštena u analizu jer je svojim prihvaćanjem “neprikladnog” stranca u obitelj postala paradigmatom za čitavu podvrstu. Njezin je obrazac zadržan do danas – najprije se stranac odbija, zatim se uvlači u obitelj na prijevaru, obitelj ga upoznaje, prijevara se razotkriva, ali ga naposljetku obitelj zaista prihvati jer su tijekom upoznavanja članovi obitelji shvatili da im je stranac vrlo sličan ili da “mana” koju ima nije presudna.³⁴

S vremenom se mijenja motivacija odbijanja. U početku su to bile religiozne i nacionalne razlike (*Tripud vjenčani*). Čak i u *Životu s ocem* postoji problem “inovjerstva” jer otac nije kršten. Kao što je već rečeno, moralnost je u početku također bila važna. U *Alisoninoj kući* – uzrok sramote je u obitelji pa je Alison mogla dobiti oprost tek nakon smrti.

Šezdesete su se više bavile partnerima nego obitelji, ali se iz drama o partnerima i prihvaćanju sebe vidi da svaki kraj komedije ili drame zagovara ljubav i trajnu vezu, iako je riječ o vrlo promiskuitetnom vremenu. Vrije-

³³ *We demand much of the family, making it focus of our dream and harmony and the chief obstacle to their realization, the nightmare to be escaped.* – J. Scanlan *Family Drama and American Dreams*, str. 5.

³⁴ Obrazac funkcionira i na filmu, na primjer film *Dok si spavao* (*While You Were Sleeping*).

me je donijelo svoje promjene pa je moralna norma postala puno liberalnija u odnosu na tridesete iako svako vrijeme ima svoje "drugačije". Sedamdesetih je uvedeno prihvaćanje jednog moralnog problema, nezamisliva za tridesete, primjerice homoseksualnosti (*Obiteljski posao*).

Sedamdesete su izrazito subverzivno orijentirane pa ne čudi da su obiteljske drame rijetke i ne tako važne za svoje doba (*Leptiri su slobodni* je iznimka koja potvrđuje pravilo³⁵), zato *Obiteljski posao* djeluje kao subverzivna drama iako je kraj označava kao afirmativnu.

Osamdesete pripremaju teren za devedesete koje svojim prikazima obitelji i prihvaćanja korijenja³⁶ ukazuju na novi tradicionalizam i konzervativizam, ali ne nametnut kao u puritanskim tridesetima, nego izabran. Taj novi konzervativizam zatvara krug jer se ponovo vraćamo na nacionalne i religiozne razlike. Iako one sada nemaju karakter incidenta (Sarah i *gentil* dečko u *Lijepoj šali*) kao u dvadesetim i tridesetim godinama, ipak se podrazumijeva da je "najbolje da se ljudi žene unutar svojeg naroda i vjere" kao što je to rekla Samova sestra u *Uličnom prizoru* tridesetih. Jedini savjet koji otac Sam daje Haroldu pred odlazak na studij u *Džepnom satu* iz pedesetih je:

SAM: Što god uradio, nemoj oženiti djevojku koja nije Židovka – to bi slomilo srce tvojoj majci. (Str. 69)

ali i osamdesetih je situacija ista:

SARAH: (...) Ali moji roditelji su tako nesretni zbog toga...

BOB: Zašto? Izgleda kao dobar dečko.

SARAH: I jest. Ali nije Židov.

BOB: Oh. A što su tvoji roditelji, ortodoksni?

³⁵ Ta drama ima u sebi tri gotovo jednako važne teme – prihvaćanje nedostataka, prihvaćanje partnera i obitelj.

³⁶ Vidi poglavlje "Prihvaćanje života – Devedesete".



SARAH: Ne. Samo žele “što je najbolje za njihovu djecu”, što u prijevodu znači da mogu dati samo sa Židovom. (Str. 10)

Činjenica da su roditelji prihvatili Sarahin izbor ne dokazuje da je komad puno liberalniji od onog iz dvadesetih. I dalje vrijedi konzervativna norma koju je najbolje poštovati, a kršenje se i dalje tolerira isključivo kao iznimka zbog ljubavi.

Ipak postoji promjena – dok su roditelji u *Tripit vjenčani* prihvatili “nepoćudne” mlade tek nakon tri vjenčanja i godinu dana provjere njihove ljubavi, roditelji u *Lijepoj šali* prihvatili su mladića i prije vjenčanja. Dakle, promijenjen je odnos prema moralu, odnosno prema uvjetima zajedničkog života mladih (da ne kažem seksu). Taj je odnos, zahvaljujući šezdesetima, postao tolerantniji kao što će se još bolje vidjeti u podvrsti “prihvaćanje partnera” koja upravo slijedi.

Zaključak

Afirmativna drama, poput subverzivne, također sudi da je obitelj temeljno mjesto za junaka, ali sad je to mjesto snage i pozitivne energije, ljubavi i nježnosti, mjesto zaštite i obnavljanja snage, mjesto stjecanja pravih vrijednosti, mjesto podrške i razumijevanja. Sve ono što bi obitelj trebala biti po Američkom snu u primjerima afirmativne drame funkcionira.

Obitelj kao temeljna postavka društva i mita uvijek je prisutna u afirmativnim dramama. Naročito dramama iz pravca “Prava na život ili prihvaćanja sebe” jer obitelj je mjesto koje nas uči osnovnim znanjima ili nam pomaže prihvatiti ih. Zatim je obitelj čest okvir zbivanja ili kontekst radnje, smisao borbe ili cilj života (u dramama o “Prihvaćanju partnera” kada se junak bori za ženu, bori se i za obitelj, ili u dramama “Prava na slobodu – USA is

the best” gdje je obitelj često područje na kojem junak mora očuvati vrijednost).

Drame u kojima je obitelj dominantna tema mogle bi se podijeliti na drame prihvatanja drugog ili očuvanja obitelji. Prihvatanje drugoga može biti vezano uz “pre-malo ljubavi”, kad obitelj odbija bilo rod, bilo svojtu jer su – drugačiji. Ta različitost je, naravno, upravo ono što obitelj smatra najstrašnijom stvari na svijetu jer je negacija biti njezina identiteta i integriteta (vjera u *Tripud vjenčani* ili *Lijepoj šali*, moral u *Alisoninoj kući*).

Kad subverzivna drama govori o temi “premalo ljubavi” prikazuje nemogućnost prihvatanja drugoga, voljenja i komunikacije. Afirmativna drama pokazuje da je lik koji odbija ljubav sposoban voljeti, samo je zaveden nekom predrasudom. Budući da afirmativna drama vjeruje da se svatko može popraviti, i ove se predrasude ponište na kraju.

“Previše ljubavi” za druge se najčešće odnosi na djecu – riječ je o roditeljima koji vole svoju djecu, ali im ne dopuštaju samostalnost jer ne žele prihvatiti da djeca imaju svoje vlastite nazore i potrebe (*Leptiri su slobodni*, *Lijepa šala*). Roditelji ne žele dopustiti djeci da odrastu i budu što žele, no tijekom drame roditelji uviđaju da je ljubav upravo puštanje djeteta da živi vlastiti život i donosi vlastite odluke. Vrlo često upravo u afirmativnim obiteljskim dramama likovi koji imaju premalo ljubavi za svojtu imaju previše ljubavi za djecu. Tako ih ograničavaju u njihovim željama iz prevelike ljubavi i uvjereni su “da je to za njih najbolje”, kako bi to rekla Sarahina majka u *Lijepoj šali*.

Obje se situacije razriješe prihvatanjem – tolerancijom i upoznavanjem koje rezultira prihvatanjem onog drugoga, bilo da je riječ o *gentilu* u židovskoj obitelji (*Tripud vjenčani*), ili djetetu koje treba pustiti da samo rješava svoje probleme (*Leptiri su slobodni*).



Druga vrsta su drame “očuvanja obitelji” poput drama *Život s ocem*, *Sjećam se mame*, *Džepni sat*, *Obiteljski posao* (ali i *Priča iz Philadelphie*, *Kraljevska obitelj*, *Čovjek koji je došao na večeru....* itd). U njima su roditelji prihvatili svoju životnu poziciju i bore se za očuvanje vlastite obitelji te prenose na djecu svoje viđenje svijeta. Te drame odgovaraju kriteriju savršene puritanske obitelji koja zagovara rad, red, obrazovanje, poštenje, ali i uzajamno pomaganje, dobrodušnost i ljubav. Te obitelji izmiruju dihotomiju u svakom čovjeku – njegovu potrebu da ga obitelj zaštiti i potrebu za individualnom slobodom koju svaka zaštita ograničava. Tako je u drami *Sjećam se mame* gdje se Mama bori za svoju djecu na dvije razine – prva razina je osiguravanje zaštite unutar obitelji (u slučaju bolesti, smrti, nedostatka novaca...), a druga osiguravanje slobode i samoostvarenja. Ona je izražena u majčinoj borbi da djeca rade ono što vole i žele i tako ostvare svoju osobnost.

Ako su roditelji puni razumijevanja i djeca su puna poštovanja – obrazovanje je čast, nema negativnih likova među mladima, svi su odgovorni ili to postaju tijekom drame. Sukobi i rušenje konvencija nastaju uglavnom zbog ljubavi, ali to rušenje konvencija nije rušenje svih mostova kao u subverzivnoj drami. Likovi afirmativne drame koji ruše konvencije žele prihvaćanje i pomirenje s ostatkom obitelji. Zato će učiniti sve kako bi dokazali da su u pravu, ali će isto tako strpljivo čekati da ih ostatak obitelji prihvati (Sarah nekoliko dana, Abie godinu, a Alison osamnaest godina).

Uzrok prihvaćanja jednih i drugih je ljubav, a ona vlada među članovima afirmativnih obitelji. Kao i u drugim afirmativnim dramama i ovdje postoje pomagači, a sudbina radi u prilog likovima te na kraju svi ostvare svoje naume. Premda afirmativna drama dopušta “Božjem naumu” da odredi kaznu i nagradu, na kraju su dobri na-

građeni, loši se poprave, a oprašta se onima koji se pokaju. Uz to, ove drame zagovaraju nastavak i trajanje obitelji kroz vjenčanja, rađanja djece, a simboliziraju ih određeni predmeti što godinama ostaju u obiteljskom posjedu (sat u *Džepnom satu*).

Važnost ove teme dokazuje činjenica da su sve afirmativne drame s vrha popisa dugovječnih predstava (*long runs*) ili potpuno obiteljske (*Triput vjenčani*, *Život s ocem*, *Lijepa šala*) ili s jakom obiteljskom temom (*Geminijevi*, *Leptiri su slobodni*).



PRIHVAĆANJE PARTNERA

ili all you need is love

Drame:

1927. *Drugi čovjek* (The Second Man) S. H. Behrman – BP
Nije vrijeme za komediju (No Time for Comedy) S. N. Behrman – 185 izv. BP
1943. *Kornjačina pjesma* (The Voice of the Turtle) John Van Druten, – 1.557 izv. BP
1951. *Mjesec je plav* (The Moon Is Blue) Hugh Herbert
1951. *Bračni krevet* (The Fourposter) Jan de Hartog – Tony, 632 izv. BP
1952. *Sedam godina vjernosti* (The Seven Year Itch) George Axelrod – 1.141 izv.
1960. *Vrijeme prilagodbe* (Period of Adjustment) Tennessee Williams – 132 izv. BP
1961. *Mary, Mary* (Mary, Mary) Jean Kerr – 1.572 izv. (sedma na listi), BP
1963. *Svake srijede* (Any Wednesday) Muriel Resnik – 982 izv.
1963. *Bosonogi u parku* (Barefoot in the Park) Neil Simon – 1.530 izv. BP
1965. *Kaktusov cvijet* (Cactus Flower) Abe Burrow – 1.234 izv. BP
1968. *Zasviraj opet, Sam* (Play It Again, Sam) Woody Allen
1975. *U isto vrijeme, na starom mjestu* (Same Time, Next Year) Bernard Slade – 1.453 izv. BP

1978. *Andeo na mom ramenu* (Angel On My Shoulder) Stephen Levi
1984. *Dvoje na ljuljački* (Two for the Seesaw) William Gibson
1987. *Frankie i Johnny na mjesecini* (Frankie and Johnny in the Clair de Lune) Terrence McNally – 533 izv. Off Broadway

Dok drame prihvaćanja obitelji pokazuju odnos roditelja i djece, rodbine i svojte, drame o kojima govorim u ovom poglavlju, drame “Prihvaćanja partnera”, govore o ljubavnoj vezi dvoje ljudi različita spola.³⁷

Kao i obiteljske teme, i tema prihvaćanja partnera je iznimno prisutna u američkoj drami. Obiteljska slika može biti implicirana i u dramama u kojima su dominantne neke druge teme, a tako se i odnos prema partneru, dakle muško-ženski odnos, nalazi u mnogim djelima, naročito u dramama prihvaćanja sebe što je vrlo često povezano s prihvaćanjem drugih. Na primjer, dominantna tema *Preludija za poljubac* je “Prihvaćanje sebe”, ali ta drama ima i temu *boy-meets-girl*. U ovom poglavlju o “Prihvaćanju drugog” pokazujem one tipične manifestacije te teme u što je moguće “čišćem” obliku i uz pokušaj pregleda zastupljenosti kroz desetljeća. U istraživanju afirmativne drame pozicija žene je iz planiranog poglavlja izrasla u stamostalni rad koji će biti zasebno objavljen.

Postoje tri tipa drama “Prihvaćanja partnera” – po najprije one koje govore o uspostavljanju veze – “*boy-meets-girl*” ili odabir pravog partnera”, zatim one koje govore

³⁷ Homoseksualne drame, dakle drame o parovima istoga spola, ponavljaju ove muško-ženske obrasce – najbolje se to vidi u *Ljubav! Hrabrost! Suosjećanje!* dramu Terrencea McNallyja, koja ima sve tri vrste tema – bračnu, partnersku i ljubavničku – u svojoj priči o četiri homoseksualna para. Pripadnici homoseksualne skupine koji tvrde da su njihove drame (kao i zajednice) potpuno drugačije od *straight* pogleda, neće biti zadovoljni ovom teorijom, ali se ona jednostavno može dokazati analizom homoseksualnih drama.



o bračnom životu i parovima u braku (“bračne drame ili prihvaćanje mjesta kraj drugoga”), i one koje govore o razvodima i/ili ljubavnicama (“ljubavničke drame ili drame razvoda”), što pokriva tri osnovne faze zajednice dvoje ljudi – početak, trajanje i kraj.

a) Boy-meets-girl ili odabir pravog partnera

U američkoj drami brojne su drame pronalaženja pravog partnera. Kritičari ih vrlo točno zovu *boy-meets-girl plays* jer govore upravo o susretu mladića i djevojke i započinjanju njihove prave veze.

Osnovni problem u tim dramama je strah od prepuštanja drugome, strah od obaveze (*fear of commitment*). Taj se strah manifestira kao odbijanje upuštanja u trajnu vezu jer ona nosi *commitment*, obavezu, odgovornost, predanost, onu ozbiljnost koju običan flert nema.

Strah od upuštanja u trajnu vezu može biti prikazan u “lakšem” i “težem” obliku. Uzrok lakšeg oblika odbijanja veze je strah od promjene egocentrično uređena života, a to se prikazuje najčešće iz muške perspektive. U strahu od braka muškarci su spremni čak i lagati da su oženjeni ne bi li sačuvali svoj status slobodnog muškarca i zavodnika koji može uživati u brojnim ženama (kao Paul iz *Anđela na mom ramenu*), ali i dobro uređenom životu, kao Julian, zgodan stomatolog, iz *Kaktusova cvijeta*. On ima usidjelicu sekretaricu koja mu dnevni život održava u redu...

JULIAN: Harvey, Miss Dickinson je moja asistentica upravo zbog razloga na koji se žališ. Ona je kao žena, dobra žena... odana, efikasna, brine se o svim mojim potrebama... tijekom dana! A noću ide kući, svojoj kući. A ja, bez briga i bez problema idem svojoj djevojci.

Život mi je uređen upravo onako kako želim.
(Str. 639)

... i djevojku s kojom provodi noći, ali bez želje da tu vezu ozakoni:

JULIAN: (...) Zar ti misliš da sam poludio. Imam odličan ured, izvrsnu praksu i prekrasnu djevojku. Brak bi sve to uništio. (Str. 640)

Paul iz *Anđela na mom ramenu*, trinaest godina nakon Juliana, uspio je također savršeno organizirati život – s tri istovremene ljubavnice: *Ponedjeljak*, *Srijeda* i *Petak djevojka* zaštitivši se od sve tri pričom da je oženjen. Kad se za tu laž ispričava Donni, djevojci koju je odlučio oženiti, kaže:

PAUL: Žao mi je što sam te varao. Stvarno mi je žao. Ali morao sam se zaštititi, razumiješ. Nisam želio izgledati kao laka roba. Mislim, imam meko srce. (Str. 49)

... a njegova odabranica zna zašto je lagao:

DONNA: ... mogu te razumjeti, želio si se zaštititi od braka. (Str. 51)

Da bi zaštitili svoju slobodu i Paul i Julian će izmisliti ne samo ženu (jer od žene se može razvesti) nego i djecu (Julian troje, a Paul četvero) jer su djeca nepremostiva zapreka mogućem razvodu. Laž funkcionira i predobro pa su obje ljubavnice u šoku kad se muškarac napokon odluči na brak s njima. I to zbog grižnje savjesti jer niti jedna ne želi biti "rušiteljica doma" (*homewrecker*) i užasne ih pomisao na razaranje ljubavnikove obitelji. Julianova Toni želi upoznati gospođu, a Paulova se Donna htjela u očaju ubiti. Od te dvije situacije krenu zapleti – sekretarica mora glumiti suprugu svog šefa, što na kraju doista i postane jer on uvidi da je ona ne samo vrlo efikasna u organiziranju njegova dana, nego i zabavna ljepotica tijekom noći, a Donnu spasi njezina ljubav iz djetinjstva, koja joj se predstavi kao anđeo čuvar.



Ti se muškarci plaše prepustiti jednoj ženi, sve dok ne naiđe ona prava. Onda i oni panično žele brak od kojeg su se toliko štitili. Ili se na kraju ipak umore od samčakog života. Tako će Paul priznati zašto je, od tri ljubavnice, baš Donni ponudio brak:

PAUL: K jarcu, sve što one žele je dobar provod. Postajem malo prestar za neprestani dobar provod. (Str. 43)

“Teža” varijanta straha od prepuštanja drugome su prijašnja loša iskustva. Taj strah je češće prikazan u žena jer se podrazumijeva da se žena želi predati i udati te njezino odbijanje prihvatanja “onog pravog” mora imati doista jak razlog (razočaranje u nekim prijašnjim “pravima”), a ne vlastitu komociju.

Taj se strah susreće u drami kao što je *Kornjačina pjesma*. Glumica Sally, u depresiji jer je upravo prekinula vezu s oženjenim producentom, slučajno izlazi s vojnikom Billom koji dolazi u grad na odsustvo, umjesto prijateljice Olive koju je nazvao drugi, njoj zanimljiviji muškarac. Iako se zaljube, ona odbija upuštanje u pravu vezu zbog prijašnjih neugodnih iskustava. Loša iskustva (vjerenicu koja ga je ostavila) imao je i Bill, koji razlikuje “zaljubljenost” od pravog “početka” jedne ozbiljne veze, kao što razlikuje “biti zaljubljen” (*in love*) i “biti uključen” (*involve*).

BILL: (...) Sally, ja *jesam* zaljubljen u tebe. Još ima vremena da se zaustavi... mislim da se ja zaustavim, a da me ne boli previše. Rekao sam ti da ne vjerujem u nesretnu zaljubljenost. I ne vjerujem. I neću vjerovati. Ja baš nisam ovdje presretan. Nijedno od nas nije. To ne znači da cvilim za samilost. Samo ti govorim zašto se tako osjećam. Odustao sam od očekivanja prije sedam godina i bilo mi je dobro sve do sada. S Olivom i... uzimajući što dođe usput. Tako sam želio. I mogu tako na-

staviti... Ali ne mogu opet započeti... nadati se... željeti... planirati... ako nema neke šanse da se ti planovi ostvare. Ti se plašiš da te netko ponovo ne povrijedi. Ja također. Jako se plašim. (Str. 265)

Da taj problem uspostavljanja povjerenja i otvaranja nismo riješili do naših dana, pokazuje *Frankie i Johnny na mjesecini* gdje nakon burne ljubavničke noći on želi trajniju vezu jer vjeruje da je ona posljednja šansa koja se ne smije propustiti.

JOHNNY: (...) To je osjećaj da nisam važan. Da me nitko ne čuje. Utapam se. Pokušavam plivati nazad na obalu, ali ima neka jaka podvodna struja i nikuda se ne mičem. Lupam rukama i nogama kao lud, ali me ni milimetar ne približavaju onamo kamo želim ići.

FRANKIE: Gdje je to?

JOHNNY: K tebi.

FRANKIE: Ti me ne znaš.

JOHNNY: Da, znam. Ljude plaši kako zapravo puno znaju jedni o drugima, pa se zato prave da ne znaju. Ti me poznaješ. Znala si me čitav svoj život. Samo sada sam ovdje. Uzmi me. Upotrijebi me. Isprobaj me. Postoji razlog zašto se mi zovemo Frankie i Johnny. (Str. 70)

Nju koči strah:

FRANKIE: I ja sam imala želja, znaš.

JOHNNY: Znam.

FRANKIE: Muškarca, obitelj, djecu... On je razlog zbog kojeg ih ne mogu imati.

JOHNNY: Nema ga više. Uzmi mene. Požuri, vani se dani. Pretvorit ću se u bundevu. (Str. 71)



Iako se mijenjaju okolnosti radnje, kao i seksualna sloboda, ništa se ne mijenja u temeljnom odnosu između dvoje ljudi. Strah od povjeravanja drugome, strah od otvaranja drugome i dalje živi u likovima jer je on i dalje prisutan u ljudima. Povrijediti te može samo bliska osoba, ona kojoj se otvoriš, zato se ljudi pokušavaju pažljivo otvarati. Kao što nas uči afirmativna drama (*Frankie i Johnny*), smanjenje udaljenosti dvaju tijela ne znači ništa za smanjenje razdaljine među dušama. Afirmativna drama nas također uči da se taj jaz ipak može prijeći – uz pomoć ljubavi.

Mjesec je plav opisat će nam situaciju “odabira pravog partnera” u kojoj je ljubav zadesila mladića i djevojku prebrzo – na prvi pogled. Vidjeli su se u dućanu, slijedio ju je do Empire State Buildinga, a zatim su došli k njemu na večeru jer ona voli kuhati. Tek tada krene njihovo upoznavanje i približavanje – provjeravanje je li to doista “ono pravo” i smiju li se prepustiti toj vezi.

b) Bračne drame ili prihvaćanje mjesta kraj drugoga

Nakon što se dvoje zaljubi i prihvati obavezu, par ulazi u trajnu vezu, u brak. Unatoč seksualnoj revoluciji, do dana današnjeg afirmativne drame zastupaju monogamiju i trajnost veze. Istina, seksualna revolucija je potaknula ublažavanje puritanskih moralnih normi, tako da se sada ženi ne broje oni bivši, ili ih je dopušten veći broj, a i *happy end* ne mora automatski biti vjenčanje nego samo odluka o vezi i prihvaćanje obaveze (*commitment*). Unatoč tome, osim u drami *U isto vrijeme, na starom mjestu*, nema afirmacije preljubništva (kao što će se vidjeti u ljubavičkim dramama).

Čak i *U isto vrijeme*, na starom mjestu nije prava preljubnička drama. U njoj se jednom godišnje susreću George i Doris punih dvadeset i pet godina u jednom motelu. Iako su oni formalno ljubavnici jer su u braku s drugim osobama, tijekom drame je očito da su uspjeli ostvariti neku vrst postojeće ljubavničke veze kako kaže kritičar Lori Weinless: *S vremenom više izgledaju kao muž i žena nego kao ljubavnici*³⁸ pa je to zapravo više bračna drama nego preljubnička.

Bračne drame prikazuju dugovječne veze u njihovim ključnim trenucima kao *Bračni krevet* za koji će Brooks Atkinson reći da je *najciviliziranija komedija o braku kakvu nismo imali godinama*. (...) *Hartogov pozdrav dugotrajnom braku*.³⁹ Drama prikazuje 35 godina stabilnog braka (od prve bračne noći, preko poroda, bračnih kriza, odgajanja i odlaska djece, do seljenja iz kuće u manji stan), pri čemu je naslovni krevet neka vrsta *simbola čuvara bračne stabilnosti u vremenu užitka i stresa*.⁴⁰ Ovakva djela pokazuju da je brak vrlo trajna i dobra institucija ili, kako će Atkinson reći, da *Bračni krevet* prikazuje *magiju koja oblikuje dobar brak*.⁴¹ Brak je i jedna potrebna, gotovo nužna institucija, kako će nam reći oženjeni muškarci – otac u *Životu s ocem*, On u *Bračnom krevetu*, ili Allan iz *Zasviraj opet*, Sam koji će, nakon što ga ostavi žena, iskreno reći:

ALLAN: Nedostaje mi biti oženjen. (Str. 573)

No, afirmativne drame ne kriju da nije lako od braka napraviti dobru, skladnu i sretnu zajednicu, ali nam, kao

³⁸ *Eventually they seem to be more husband and wife than lovers* – C. Barnes *Best American Plays 1974–1982* str. 40.

³⁹ *The most civilized comedy we have had on marriage for years. (...) Jan de Hartog's salute to an enduring marriage* – S. Richards *The Tony Winners*, str. 218.

⁴⁰ *guardian symbol of marital solidity in times of joy and stress* – S. Richards *The Tony Winners*, str. 217.

⁴¹ *the shaping magic of a good marriage* – S. Richards *The Tony Winners*, str. 218.



i u svim drugim problemima, daju recept. Taj se recept dobija u ovim bračnim dramama trajanja ali i u bračnim dramama koje pokazuju početak bračne veze kao vrijeme prilagodbe (*period of adjustment*), vrijeme navikavanja jednoga na drugo, kako je T. Williams nazvao jednu od svojih rijetkih afirmativnih drama.

U drami *Vrijeme prilagodbe* Isabel i George upravo vjenčani, ali nikad dalji jedno od drugoga (zbog trauma prve bračne noći od lošeg motela, neiskustva i treme), dolaze u posjet prijatelju iz ratnih dana, Ralphu, kojeg je to jutro, na Badnjak, ostavila žena jer je dao otkaz kod njezina oca. Iako su Ralph i njegova žena već šest godina u braku, oba para prolaze kroz "vrijeme prilagodbe", na kraju uspješno pokazujući da su potrebni ljubav, vrijeme i dobra volja (koja uključuje nježnost i razumijevanje) da se stvari izglade. Naravno, i ovdje je važno upoznati drugoga. Jer, ako se zaljubljenost likovima (a i ljudima) dogodi i prije nego su dobro upoznali osobu u koju su se zaljubili, za sretan bračni život tu je osobu potrebno dokraja upoznati. Tek nakon takva upoznavanja može je se prihvatiti (sjetimo se teza iz *Uličnog prizora* i obiteljskih drama o upoznavanju i prihvaćanju drugih i drugačijih) i mogu se jedno drugome prilagoditi.

Upravo se to događa i u *Bosonogima u parku*, sa 1930 izvedbi na Broadwayu najuspješnijoj komediji Neila Simona koja je lansirala glumačku zvijezdu Roberta Redforda. Tek vjenčani i vrlo zaljubljeni Paul i Corie prilično su različiti – ona je nespretna i površna, željna ludosti i života, on je zaokupljen karijerom. On joj zamjera da ih je uselila u lošu zgradu s rupom na krovu i ludim susjedima koji ulaze u svoj stan kroz prozor njihove spavaće sobe i da ih je sve izmaltretirala večerom na kojoj je pokušala spojiti majku i ludog susjeda. Ona njemu zamjera da je ukočen i ne zna se zabavljati, nego samo govori o pravnim slučajevima. Nakon prve zaljubljenosti moraju se

upoznati i prihvatiti takvima kakvi jesu, prilagoditi jedno drugome i provesti život zajedno.

Razlika između bračnih i obiteljskih drama je postojanje ili nepostojanje djece. U obiteljskim dramama djeca su sastavni dio obitelji, u bračnima se pokazuju baš bračni partneri, a djece uglavnom nema.

c) *Ljubavničke drame ili drame razvoda*

To su drame raspada braka zbog druge žene, drame u kojima otkrivena tajna ljubavnička veza muškaraca ugrozi brak, ili drame koje prikazuju bilo koju drugu kombinaciju ljubavničkih odnosa i raspada braka.

Puritanski zakon odobravao je razvod jer se brak smatrao ugovorom između dvije zainteresirane strane. Ako jedna strana nije ispunila pisano, mogao se razvrgnuti. Zato razvod i postoji u afirmativnim dramama. Naravno, potpuno drugačije osvjetljen nego u subverzivnim dramama gdje su razvod (*Nebo limunove boje* Lanforda Wilsona) ili bračne nevjere (*Smrt trgovačkog putnika* Arthura Millera) uzrokom dječjih trauma.

U afirmativnoj drami razvod postoji, i to čak vrlo često, ali se rijetko zagovara i rijetko je ozbiljan. Starije drame (dvadesete i tridesete) zagovarale su časno trpljenje unutar veze bez ljubavi, što je bio odraz puritanskih životnih normi u kojima je razlog razvoda morao biti vrlo "konkretan" (zlostavljanje žene, impotencija, jalovost), a ne apstraktan kao što je nestalan osjećaj ljubavi. Drama *Alisonina kuća* je neka vrsta prekretnice, ona zagovara ljubav pa makar to značilo i razvod nečijeg braka. Razvod se tako dopušta u ime prave ljubavi – osim što je brat oprostio Alison njezinu "nemoralnu", iako neostvarenu, ljubav prema oženjenu čovjeku, oprostio je i vlastitoj kćeri što je svoju "nemoralnu" ljubav ostvarila i po-



bjegla s oženjenim muškarcem. Budući da je to napravio zbog svoje i sinovljeve nesreće u braku (obojica su oženjeni dobrim ženama, ali bez ljubavi) ta je drama više upozorenje da se pazi prilikom ulaska u brak i da se čeka s vjenčanjem dok se ne pojavi prava ljubav, nego afirmacija razvoda.

Pravi razvod nije nikada osnovna tema afirmativne drame, nego sudbina nekog od sporednih likova ili sporedna situacija za glavni lik. Prikazuje se kao nešto preboljeno, bez trauma ili vrlo civilizirano. U *Frankie i Johnny na mjesecini* Johnnyjeva žena se preudala i djeca imaju divan dom s očuhom, u *Lijepoj šali* Sarin brat je razveden, ali se ne spominju nikakve traume oko toga.

Jedna od rijetkih afirmativnih komedija s osnovnom temom posljedica pravog razvoda je *Zasviraj opet, Sam*. U pokušaju da se izvuče iz očaja koji ga je zadesio poslije odlaska žene, Allan, neurotični filmski kritičar, pokušava izlaziti s drugim djevojkama, ali svaki sastanak propada jer ih nastoji impresionirati glumeći nekoga drugog. No, kad spava sa ženom svoga prijatelja, vrlo sličnom, osjećajnom i neurotičnom osobom koja ga prihvaća takvim kakav je, shvati da ne želi oteti ženu prijatelju. Taj mu događaj vrati samopouzdanje: mora da je vrijedan ovakav kakav je kada se njoj svidio. Svoju bivšu ženu ugasi kao sliku na TV ekranu u svojim mislima, a u taj trenutak zvoni na vratima nova susjeda. Ne samo da je lijepa, nego je i autorica diplomske radnje o *Afričkoj kraljici* u kojoj je često citirala upravo Allana...

Svi ostali razvodi koje prikazuju afirmativne drame "prihvatanja partnera" nisu pravi, odnosno nisu trajno odvajanje partnera (čak i kad se formalno provedu), nego samo jedna kriza nakon koje se stvari opet vraćaju na svoje mjesto. Razvod je tako tek ispit, razdvajanje tijekom kojeg oba supružnika shvate da se vole.

Tako se dogodilo u *Zašto se udati?* gdje se sudac i njegova žena razvode zbog neslaganja karaktera (ona želi spavati kraj otvorenog, on kraj zatvorenog prozora, on hrče...). Njihovu bliskost pokazuje pismo koje žena piše mužu iz grada Renoa, gdje se razvod može dobiti u pola sata, a kad on njoj uzvratit telegramom "Radiš li to zbog mene", žena odgovara "Dragi moj, ni ja to ne mogu podnijeti. Dođi do mene ili ću ja do tebe." (Str. 49) Žena se vrati, a muž pjeva od sreće.

I u drami *Dvoje na ljuljački*, unatoč formalno provedenom razvodu i započetim drugim vezama, muž i žena ostaju povezani i ponovo se vrate u bračnu zajednicu. Razlog njegova odlaska nije bio prestanak ljubavi, nego nezadovoljstvo vlastitom pozicijom. On je radio za njezina oca i sve je dobio preko žene, a želio se dokazati sam. Zato sada, s novim početkom njihove veze, ona radosno prihvaća da žive od onoga što on zaradi, pa makar to bilo manje nego prije i da se sami bore kroz život pod muževljevim vodstvom.

I komedija *Mary, Mary* započinje razvodom i pogodbom muža Boba s poznatim holivudskim glumcem. Bob, kao ugledni izdavač, objavit će glumčevu knjigu ako glumac zavede Mary, Bobovu bivšu ženu, tako da se Bob može mirno oženiti s mladom Tiffany. No, kad se žena doista sviđi glumcu, Bob shvati koliko je voli, a Tiffany da se ne želi udati za nj.

U *Svake srijede* muž dvije godine ima tajnu ljubavnu vezu koju konzumira jednom tjedno, srijedom. U trenutku kada se veza otkrije, on se preseli k ljubavnici ali, živeći s njom svaki dan, zaključuje da mu ne odgovara. Isto tako otkrije da je njegova žena ne samo savršena za vođenje njegova života, nego i vrlo privlačna. Ljubavnica, pak, otkrije da ne želi život u velikoj kući s poslugom i poslovnim večerama a bez one radosti srijedom.



U komediji *Nije vrijeme za komediju* pisac je nezadovoljan što je “samo” pisac podcijenjenih, iako publici dražih komedija. U želji za pisanjem ozbiljnih i cijenjenih drama o smislu života, ode od žene glumice koja je cijeli život bila njegova inspiracija za pisanje komedija te nađe novu inspiraciju i počne pisati ozbiljne drame. Na kraju se ipak vrati ženi i napiše novu komediju o vlastitom doživljaju i situaciji između dvije žene.

Muževi se vraćaju ženama čak i u onim dramama u kojima ne dominira odnos partnera kao *Stanje zajednice*, komediji koja govori o politici gdje se na kraju muž vraća ženi, a ne odabire ljubavnicu s kojom se borio tijekom predsjedničkih izbora. Upravo te drame u kojima ova tema, premda sporedna, funkcionira na isti način kao i kad je dominantna, dokazuju njezinu postojanost.

Prijevare – poziv upomoć

Ljubavničke i afirmativne drame razvoda su tako afirmacija monogamije i trajne veze jer je razvod sveden na ispit ljubavi, a ljubavnička veza na izlet koji učvršćuje brak. Kao u *Zasviraj opet*, Sam gdje razvedenog Allana tješe njegov prijatelj i naročito prijateljeva žena Linda. Linda se zbliži s Allanom jer su slični (slabi, nervozni, idu psihoanalitičaru, uplašeni, nesigurni u sebe) i nakon što spava s Allanom, oboje shvate da moraju prekinuti:

LINDA: Da, znam. Dok sam bila vani, odjednom mi je sve postalo jasno i kad sam se pitala želim li zaista razoriti svoj brak... odgovor je bio ne. Ja volim Dicka i iako je netko tako divan poput tebe doista veliko iskušenje... ne mogu zamisliti svoj život bez Dicka.

ALLAN: Ne možeš?

LINDA: On me treba. Allane, i na jedan neobjašnjiv način... ja trebam njega. (...)

LINDA: Ovo je prvi put da sam zainteresirana za nekog osim Dicka – i pomalo sam već zaljubljena u tebe – i ako se sada ne zaustavim upetljat ću se previše, toliko da se neću moći vratiti njemu. Ne žalim niti jedan trenutak od ovoga što se dogodilo jer je to zapravo učvrstilo moje osjećaje prema Dicku. (Str. 584)

Sam izlet je neka vrst poziva u pomoć partnera koji se osjeća zapuštenim i nezadovoljnim, a nakon tog izleta (koji može biti jedna noć ili dvogodišnja veza) partner shvaća da mu nedostaje pravi supružnik.

Kao što se Linda osjećala zapuštenom i nedovoljno shvaćenom uz muža koji se rugao njezinim neurozama i neprekidno vodio poslovne telefonske razgovore (komedija je napisana prije izuma mobitela pa muž stalno uredu ostavlja brojeve na kojima će se nalaziti), tako je zapuštanje partnera razlog odlaska drugome i u *Bračnom krevetu*. Što je još gore, žena se ni ne uzbuđuje na muževljevu izjavu da ima drugu, dok ipak ne zapita “jesu li spavali?” našto će njegova replika objasniti problem:

ON: Napokon. Hvala Bogu, neki znak života. Zašto me nisi prije tako gledala. Ja sam molio, cvilio, puzio, tražeći od tebe malo topline i razumijevanja i ljubavi, a nisam dobio ništa. Čak si i moju knjigu, koju sam napisao inspiriran tobom, žudeći za tobom, od samog početka gledala kao suparnicu. Što god da sam pokušao: kočije, sluge, novac, haljine, slike, sve – ti si mrzila tu knjigu. A sada? Sada si me odgurala u naručje neke druge. Neke druge koja napokon razumije jednu jedinu stvar: da me mora dijeliti s mojim radom. (Str. 248)

I kad se pomire u toj bračnoj svađi (nakon neke vrsti natezanja i tučnjave):

ONA: Željela bih da sam mrtva, mrtva, mrtva...



ON: Prije negoli umreš pogledaj u moje oči, samo jednom. (*Okrene je prema sebi. Ona pogleda.*) Što vidiš?

ONA: Bore.

ON: Eto kako dugo nisi u njih pogledala. I što još?

ONA: Ali, zašto ona?

ON: Bio sam usamljen. (Str. 253)

Žena će također imati svoju krizu, na dan kćerina vjenčanja objavljuje mužu da ga ostavlja jer:

ONA: (...) Danas sam prestala biti majka, za nekoliko godina, možda iduće godine, prestat ću biti žena. (Str. 266)

A i zavodi je neki mladi pjesnik, pa ona želi otići:

ONA: Mislim da te, ne, sigurna sam, ne volim više. I ne kažem to da te povrijedim, dragi, stvarno ne. Samo želim da razumiješ. (*Okrene se prema njemu.*) Razumiješ li? Barem malo? (Str. 265)

Srećom, iz ovih nježnih riječi ostavljanja (tako afirmativni junak ostavlja) on sve razumije:

ON: (...) Zar to smatraš najboljim, zavesti ženu, najbolju ženu koju si čovjek može poželjeti, u trenutku kad stoji praznih ruku jer si umišlja da je njezin posao završen? Uхватiti je u trenutku kada ne može smisliti ništa bolje kako bi ponovo postala mlada nego da počne iznova stvarajući od prve pismene lude koja joj je pri ruci pisca poput mene?

ONA: Ali ti me više ne trebaš. (Str. 271)

U *Nije vrijeme za komediju* muž je također krenuo u čitavu priču s ljubavnicom jer je želio ženinu pažnju i ženinino priznanje da je veliki pisac (ne samo komedija nego

i ozbiljnih drama) i više nije mogao podnositi njezino suviše kritično oko:

GAY: Često te mrzim jer znaš više od mene.
(*Skrene pogled.*) Uz Mandy moj ego cvate. To je vrlo ugodno. (Str. 108)

U *Dvoje na ljuljački* žena je bila suviše bogata i time jača od muža što on, kao muškarac nije mogao podnijeti. I u *Mary, Mary* muž se razveo jer:

BOB: (...) A – želio sam se razvesti od tebe jer – pa jednostavno rečeno na kraju izlazi na to da me nisi razumjela. U redu. B – onog trenutka kad smo se razveli otkrio sam nešto što sam trebao znati od početka – da sam ja vrst muškarca koja mora biti oženjena. (Str. 346)

A, zapravo, bila mu je prepametna i na svaku je njegovu repliku imala neki ciničan i duhovit komentar, tako da mu je postalo suviše naporno održavati razinu nadmudivanja. Bob je tvrdio da mu je Mary bila žena samo "između šala". Zato je našao Tiffany, mladu djevojku koja nema taj intelektualni potencijal njegove bivše žene i pred kojom ne mora ništa dokazivati. Ne mora se truditi, pametan je takav kakav je.

Razlog nalaženja druge žene čak i u dramama sa savršenim ženama može se očitati kao traženje onoga što muškarac nema kod kuće i posredno je opet žena kriva kao u *Svake srijede*. Muž će naći ljubavnicu potpuno suprotnu vlastitoj ženi – ali tek kada počne s njom živjeti vidi da ono što mu je bilo šarmantno jednom tjedno (njezina nekonvencionalnost) nije tako zanimljivo svaki dan. Ono što mu je nedostajalo u ženi (malo opuštenosti i živih boja u odjeći) nakon razvoda otkriva u ženi, jer se ona opustila i dopustila si malo ludosti, života i živih boja koje prije nije nosila jer je mislila da ih muž ne voli.



Mogućnost izbora

U afirmativnoj drami "Prihvaćanja partnera" muškarci se bore za žene, a žene biraju. Time su zadovoljena dva principa Američkog sna i afirmativne drame – da svaki junak ima mogućnost izbora i da svaki junak ima svoju šansu. Kako bi veza bila ona prava, dakle najbolji mogući izbor, mora postojati mogućnost izbora što će potvrditi junakovu odluku kao izbor, a ne prisilu. Pa ako se zbog prava na izbor afirmativne drame mrtvi vraćaju među žive kako bi vlastitom odlukom odabrali smrt, kako da se ne omogući izbor u jednoj tako "normalnoj" situaciji kao što je ljubavna veza.

Neudane djevojke imaju uvijek dva muškarca koji ih žele i to ne bilo kakva muškarca, nego su obojica zainteresirani za brak:

DONNA: Onda ću ja biti djevojka s dvije bračne ponude. Nije li to super? (Str. 68)

Tako govori Donna u drami *Andeo na mom ramenu* kada je osim Paula, njezinog dosadašnjeg dečka, želi oženiti i "andeo", za kojeg se ustanovi da je njezina ljubav iz djetinjstva.

Stephanie, čitav život neugledna i stroga tajnica dr. Juliana u komediji *Kaktusov cvijet*, nakon što se preobrazi u vamp ženu ima čak tri zavodnika – jednog oženjenog latinoamerikanca diplomata, mladog zgodnog hipi mladića i samog Juliana. Naravno da izabere Juliana kojeg voli cijeli život jer izbor oženjena čovjeka afirmativna drama ne odobrava, kao ni veliku razliku u godinama, naročito ako ih žena ima više. No, kao izazivači onog pravog, kao mogućnost izbora, oba su muškarca vrlo legitimna.

U drami *Kornjačina pjesma* Sally može birati između Billa i producenta koji joj nudi ostvarenje njezinih glumačkih snova, a u *Mjesec je plav* Patty ima dvije bračne ponude – mladog arhitekta Donalda i Davida, starijeg bogatog gospodina.

Izbor je važan i zbog čistoće veze. Naime, sve su ljubavnice prije otpustile svoje ljubavnike kako bi prihvatile novu i pravu, njima prikladnu, vezu. I taj njihov izbor otvara im budućnost i mogućnost sreće. Kako Toni u *Kaktusovu cvijetu*, tako i Ellen iz *Svake srijede*. Čak i u situaciji kad nema drugog muškarca, ljubavnica može izabrati odlazak, naročito ako je mlada i bogata, kao Tiffany u *Mary, Mary* pa je jedna neuspjela veza neće razoriti niti poniziti. Ona je u vezi s Bobom puno naučila i ostavila Boba i prije nego li je on shvatio da je ne voli:

TIFFANY: Mene je Bobu privuklo ponajprije to što ga uopće nisam privlačila. To me je zaintrigiralo. Ne bih željela zvučati uobraženo, ali kad imaš dvadeset i jednu, kažu da si lijepa i prilično si bogata, navikneš da se muškarci zaljubljuju u tebe. Ali sada se pitam – je li dovoljno to da muškarac nije zainteresiran za mene? Zbogom. (Str. 355)

Bračne drame također imaju mogućnosti izbora – one nude mogućnost razvrgavanja braka, takvu situaciju u kojoj se sve raspalo te su oba supružnika ponovno slobodna, toliko slobodna da mogu bez prisile izabrati i povratak u brak. Tako su ove drame s temom preljuba doista potvrda braka jer pokazuju da ako je sklapanje braka i moglo biti posljedica lude i slijepe zaljubljenosti, vraćanje u brak je slobodna odluka i vlastiti izbor.

Nakon izlaska iz bračne zajednice oba partnera imaju mogućnost ostvarenja druge veze. I muškarci i žene. Oko žena se vrlo brzo pojave muškarci koji znaju cijeniti njihove kvalitete. Mary iz *Mary, Mary* ozbiljno će se udvarati poznati glumac, Linda iz *Nije vrijeme za komediju* ima čak dva udvarača, tako da povratak žene mužu ne djeluje poput poraza nego kao njezin izbor i odluka. Muškarci u bračnim dramama imaju otpočetak dvije žene jer su njihove ljubavnice vrlo često i uzrok razaranja bračne zajed-



nice. Ali i ti muškarci na kraju shvaćaju da su željeli jedino svoju ženu i da je sve to bilo – poziv u pomoć.

Sve te drame “Prihvatanja partnera” pokazuju da je najvažniji izbor pravoga partnera koji živi u blizini junaka, samo ga on treba prepoznati. Žene prepoznaju pravog muškarca samo u situaciji *boy-meets-girl* drama, a kao udane točno znaju što žele. No, kod muškaraca se vrlo često događa da se bore za krivu osobu, sve dok ne shvate tko je zapravo ona prava. Tako Julian iz *Kaktusova cvijeta* koji na početku drame uopće ne pomišlja na ženidbu i k tome sa svojom neuglednom tajnicom, na kraju drame joj opisuje kako se osjećao kad ga je ljubavnica Toni ostavila:

JULIAN: Prestani me prekidati. Bio sam ljut kao ris na Toni. A onda, odjednom... poput čarolije... moja je ljutnja nestala, i sve što sam osjećao bio je prekrasan osjećaj olakšanja. Blagoslovljeno, radosno olakšanje. Ja nikad nisam volio Toni, a ni ona mene nije nikada voljela. I sad sam izašao iz toga. Rekao sam sam sebi “Juliane, hvala Bogu da je gotovo. Sad možeš ići natrag svojoj ženi.” Preskakivao sam stepenice silazeći, pjevajući i tada – bum! Sjetio sam se! Ja nemam žene. Kad dođem kući neće biti nikoga. A kad dođem u ured, vi nećete biti ondje. (Str. 702)

U *Sedam godina vjernosti* Richard je sam u vrućem njujorškom stanu jer su mu žena i dijete otišli “na selo”. I tek nakon što mu se ukaže prilika da s atraktivnom “Djevojkom” (koju je u filmskoj verziji glumila Marilyn Monroe) prevari svoju ženu kojoj je sedam godina bio vjeran, shvati koliko mu je stalo do njegove žene, obitelji i braka. Ne iskoristi priliku, nego ode za ženom.

Ljubav se izražava

Ljubav je temeljni osjećaj afirmativne drame i prisutna je u svim podpravcima. Odbijanje života nije samo nepovjerenje u "Božji naum", nego i nedostatak ljubavi prema samome sebi (kad, primjerice, u *Preludiju za poljubac* djevojka simptomatično ne voli vlastiti izgled i svoje tijelo). Ljubav je osnovna emocija i u dramama "Prihvaćanja drugog", a u dramama "Prihvaćanja partnera" ljubav je i – osnovna tema.

Afirmativni junaci svoju ljubav iskazuju djelom i često izražavaju riječima (dok subverzivni junaci ne mogu tu riječ ni prevaliti preko usta), ali to nije devalvacija osjećaja, nego njegova prisutnost. Kao što sam već pokazala u obiteljskim dramama (podpravec "pravo na sreću ili prihvaćanje drugog", teme "Prihvaćanje članova obitelji", "Očuvanje obitelji"), čak će i muškarci izražavati svoje osjećaje (*Život s ocem*, *Sjećam se mame*). Naravno da je to u djelima o prihvaćanju partnera još češće.

U *Bračnom krevetu* prvi prizor je prva bračna noć u kojoj su oboje zbunjeni, ali on joj uporno govori kako je sretan i kako je voli:

ONA: Reci mi koliko me voliš, još jednom.

ON: Ne mogu više.

ONA: Što?

ON: Ne mogu te voljeti više nego što te volim.

Ja te obo-, ja sam najsre-, ja sam lud za tobom. (Str. 230)

Ona će priznati kako ga voli u najtežim trenucima, kad joj počinju trudovi:

ONA: O, Mickey, ja te toliko volim. Nemoj, nemoj nikada... (*Uhvati je novi trud. On joj pomaže kao pravi nježni muškarac. Ispadne mu ručnik i klekne pred nju. Ona zagnjuri glavu u*



njegovo rame, tada ga pogleda.) Sad – sad mislim da bismo ga trebali pozvati. (Str. 243)

Šezdesetih će u komediji *Bosonogi u parku* mlada, tek udana djevojka reći majci:

CORRIE: Našla sam ljubav... duhovnu, emotivnu i fizičku ljubav. I mislim da nitko na svijetu ne bi smio biti bez nje. (Str. 381)

Poslije, u trenutku krize, kada Corrie obavještava majku da su se ona i Paul rastali, majka ne vjeruje jer:

MAJKA: Zato jer u čitavom mom životu nisam vidjela dvoje ljudi koji se vole više od tebe i Paula. (Str. 423)

I u dramama prihvatanja partnera vlada ljubav između roditelja i djece. Irac Michael O'Neill u *Mjesec je plav* razbit će nos mladiću kod kojeg zatekne svoju kćer, a u komediji *Bosonogi u parku*:

MAJKA: Pa ne može baš sve biti tvoja krivica.

CORRIE: Ne? Ne? Zbog mene ti okolo juriš bez odjeće, a Paul tamo vani, prehladen, na ulici, traži gdje će spavati. Čija je to greška?

MAJKA: Tvoja!... Ali želiš li čuti nešto što će te šokirati? Ja te još uvijek volim.

CORRIE: Voliš?

MAJKA: I Paul te voli, također.

CORRIE: I ja volim njega... (...) (Str. 424)

Ljubav je...?

Naoko je riječ *ljubav* pojmovno već uspješno definirana, no afirmativna drama zna da su definicije vrlo relativne i da valja uvijek iznova zagovarati vlastitu viziju svijeta. Također zna da ljubav ima nekoliko stupnjeva i značenja te u svojim dramama jasno pokazuje koje značenje zastupa i svojim junacima preporuča.



Afirmativna drama, za razliku od subverzivne, ne vjeruje da je ljubav posesivna i destruktivna. Ali afirmativna drama ne vjeruje ni u ljubav kao ludu strast. Budući da puritanizam stišava osjećaje, ni kod ljubavi se ne priznaje strast i luda zaljubljenost, nego razumna ljubav, ma kako to kontradiktorno zvučalo. Upravo zbog kontradiktornosti afirmativna drama će se potruditi da nam pojam podrobnije odredi, primjerice u *Uličnom prizoru* i to u sceni kada Rose odlazi iz njujorške zgrade (nakon što joj je otac ubio majku i ljubavnika), a mladi pravnik Sam želi poći s njom:

SAM: Upravo zato da bismo izbjegli sve to moramo biti zajedno. Samo zato jer volimo jedno drugo i pripadamo jedno drugome možemo naći snage da to izbjegnemo.

ROSE: Ne, Sam.

SAM: Zašto kažeš ne?

ROSE: Zbog ovog što si upravo rekao – o ljudima koji pripadaju jedni drugima. Mislim da bi ljudi trebali pripadati isključivo samima sebi. Mislila sam da je moja majka stvarno pripadala sebi, da je moj otac stvarno pripadao sebi, ovo se nikada ne bi bilo dogodilo. To se dogodilo jer su uvijek ovisili o nekome drugom za ono što su trebali imati unutar sebe samih. Shvaćaš li što mislim, Sam? Zato ne želim pripadati nikome i zato ne želim da meni itko tako pripada.

SAM: Zar želiš ići kroz život sama? Nikada nikoga voljeti, nikada voljena?

ROSE: O, naravno, ne, Sam! Želim ljubav više nego išta na svijetu. Ali voljeti i pripadati nije isto. (...) (Str. 188)



Za razliku od subverzivne drame u kojoj je ljubav, kad je postojala, doista bila tek destruktivna posesivnost (*Igračke na tavanu* Lillian Hellman), afirmativna će dokazivati da ljubav nije pripadanje i to ne samo na dramama prihvaćanja partnera (kao *Svake srijede* gdje je ljubavnica dio inventara koji se može odbiti od poreza), nego i u obiteljskim situacijama, poput drame *Leptiri su slobodni*, gdje majka shvaća da je sin više ne treba i pušta ga da živi svojim životom.⁴²

I u pedesetim će nam godinama *Džepni sat* ponuditi definiciju ljubavi vrlo sličnu spomenutoj u *Uličnom prizoru*. Ovaj puta usidjelica Freda izađe s Irvingom, svojom ljubavi iz mladosti. On se u međuvremenu oženio i razveo, a sada s njom otkriva pravo značenje ljubavi:

IRVING: Slušaj me sada, jednom sam mislio da znam što znači riječ "ljubav" – da je to nešto romantično i uzbuđujuće – kao u onim MGM filmovima – ali zrela ljubav je nešto drugo. Listao sam album tvoje majke i osjetio sam pouzdanost – nešto trajno i to je ono što mi sada treba. Treba mi netko na koga se mogu osloniti – netko za koga znam da će biti tamo – netko s kime mogu prošetati ulicom.

FREDA: Irving, ja sam sada jedna stara usidjelica učiteljica.

IRVING: Ne, nisi! Ti si krasna osoba i atraktivna žena. (Str. 43)

U *Bračnom krevetu* On, ljubomoran zbog skorog dolaska novorođenčeta za koje se plaši da će mu oteti svu ženinu ljubav, izgovara definiciju ljubavi, one koju je iz-

⁴² Najavljena knjiga *Žena u afirmativnoj američkoj drami*, naročito u dijelu pod nazivom "Moral ili pripadati samo jednome" pokazat će se koliko je to "ne-pripadanje" doista ostvarivo za žene, a koliko kontradikcija i kako je afirmativna drama razrješava.



javljivao na vjenčanju bez velike svijesti o njezinu pravom značenju:

ON: Slušaj! Prije nego me ovaj ptić izgura iz gnijezda, želim ti još jednom reći da te volim. Volim te takvu kakva jesi – (*Sjedne na krevet i obuče papuče.*) Mislio sam da te volim kad sam te oženio, ali to uopće nisi bila ti. To je bila romantična iluzija. Volio sam jednu princezu iz bajke s osmijehom lutke i – zapravo ne baš princezu sa štucavicom, hladnim nogama, koja se češe po trbuhu dok spava... (*Uzme je za ruku.*) Mislio sam da ženim princezu, a probudio sam se pored prijatelja, žene – Znaš, ponekad dok ležim budan duže od tebe, ruka mi je oko tvojih ramena, tvoja glava na mojim grudima. Tada osjećam žaljenje za sve one usamljene muškarce koji bulje u strop ili pišu pjesme – žaljenje i takvu sreću koja, u tom trenutku znam, ne može trajati. Bio sam u pravu to je sve. (Str. 239)

Ovo njegovo “ne može trajati”, rečeno u afektu, poništiti će njihov kasniji život prikazan u drami. Njihova je ljubav itekako dugo trajala, upravo zato jer su postigli onaj stupanj ljubavi koji zagovara afirmativna drama.

Taj isti osjećaj i ta ista definicija ljubavi ostali su nepromijenjeni do osamdesetih. U drami *Dvoje na ljuljački* Jerry odlazi od žene i susreće Gittel, između njih se rađa neka vrst veze, ali se na kraju on vraća ženi jer otkriva smisao ljubavi. Kao što nam je objasnila Rose u *Uličnom prizoru*, i ovdje se pokazuje da ljubav nije zaljubljenost. Nije ni seksualna strast. Ljubav je zajednički život, uspomene, odgovornost. Jerry i Gittel su to spoznali zahvaljujući zajedničkoj vezi i Jerry će objasniti smisao ljubavi u osamdesetima upravo gledajući u papir vlastitog razvoda



koji zapravo ne znači ništa jer ga s bivšom ženom veže ljubav:

JERRY (*konačno*): Ja sam tvoj prijatelj. Evo, iskreno. Ti kažeš ljubav, ja mislim da misliš za-ljubljenost. Za mene ta riječ sada znači mnogo više---

GITTEL: Ja mislim željeti. Nekoga. Tako jako –

JERRY: Ne željeti. Ljubav je imanje, davanje, tako duboko, dnevno, godinama, da muškarac i žena izmjenjuju – hrabrost, misli, sjećanja, izmjenjuju poglede. Ljubav je gledati kroz ne-čije oči. Zato jer ona voli mostove ja ne mogu ovdje gledati most, a da se ne rastužim jer ga ona ne može vidjeti. Stotinu takvih stvari. Ne samo prijatelj, na neki način moj smrtni neprijatelj, ali žena, uraslina. (*Pogleda papir u ruci*) Što da ti kažem o ovom komadu papira, da bračne veze nisu prekinute? Zašto bih – volio svoju desnu ruku ako je više nema? To je ljubav. Za mene, sada.

GITTEL: Jesi li joj to ikada rekao?

JERRY: Ne, trebao sam joj to reći prije puno godina, ali to tada nisam znao. (Str. 266)

Kao što je već rečeno, u afirmativnoj drami svi imaju pravo na drugu šansu – i žena i Jerry, a i za Gittel se pretpostavlja da će je dobiti.

GITTEL: (...) 'Ne želim prečace. Želim nekoga tko će – tko će mi reći upravo ovo što si ti rekao o njoj. (Str. 267)

Važnost zajedničkih sjećanja supružnika za vezu očita je u *Mary, Mary* kada Mary dolazi svom bivšem mužu Bobu jer moraju reći knjigovođi za što su ispisivali čekove. Obično svođenje računa u njima izazove niz zajedničkih sjećanja. Pa kad Tiffany gleda svog ljubavnika Boba i njegovu bivšu ženu Mary kako se zajedno smiju šali ko-



ju ona ne razumije ni nakon što joj objasne, njezino pitanje formulira jedno od važnih kvaliteta veze dvoje ljudi:

TIFFANY: Koliko treba proći vremena da bismo u braku imali male zajedničke šale? (Str. 340)

Veza je odgovornost...

Recept koji nam afirmativna drama nudi za dugotranjan i uspješan brak sadrži odgovornost u ljubavi. Afirmativna drama tvrdi kako je osjećaj ljubavi koji se u likovima budi kad nekoga upoznaju ili kad započnu vezu tek – zaljubljenost. Zaljubljenost je kao neki Božji znak koji upozorava lik da se s njim nešto događa. To je situacija u kojoj likovi tvrde da su *in love*, ali da se još uvijek mogu povući bez velike boli kao što je to rekao Bill iz *Kornjačine pjesme*. Drugi primjer je Linda iz *Zasviraj opet, Sam* koja tvrdi da je Allana počela voljeti i da se, ako nastavi, neće moći vratiti mužu. To znači da lik sam mora odlučiti na koju će stranu, je li osjećaj zaljubljenosti znak prave ljubavi i mogućnosti veze (kao kod Billa), ili upozorenja za povratak mužu (kao kod Linde). Dakle, afirmativna drama vjeruje u nadzor nad vlastitim osjećajima i odgovornost odluke prema njima.

Bez obzira na zaljubljenost, veza nije legitimna ako ne preraste u odgovornost. Mladi u *Tripot vjenčani* moraju čekati godinu dana na odobrenje roditelja upravo zbog toga da se vidi je li njihova ljubav tek zaljubljenost ili prava veza koja može podnijeti sve probleme braka i zajedničkog života. Ljubav u afirmativnoj drami implicira prihvaćanje partnera i prihvaćanje vlastite pozicije u toj vezi.

Veza je prihvaćanje uzajamne odgovornosti, a to znači pomagati jedno drugome u teškim trenucima. U drami *Bračni krevet*, supružnici zajedno prolaze sve krize i situacije u kojima se jedno od njih osjeća ugroženo od života (njezin porod) ili zapostavljeno (njegova scena s ljubavni-



com, njezin osjećaj da više nikome ne treba nakon odlaska djece). U drami *Dvoje na ljuljački* muž će brinuti za ženu i nakon što se razdvoje jer osjeća da je to njegova obaveza.

Veza je i prihvaćanje onoga drugog, privikavanje na njega, prihvaćanje partnera onakvog kakav je, sa svim vrlinama i manama, a razlike među partnerima nisu manje nego su dobrodošle. To dokazuju pokušaji spajanja dva ista lika koji nisu urodili plodom – kako dva neurotična lika (Linda i Allan u *Zasviraj opet, Sam*), tako ni dva cinika (Philo i Linda u *Nije vrijeme za komediju*). Linda će najbolje objasniti zašto ostaje s mužem:

LINDA: (...) Pretpostavljam da je doista Gay sve ono što si rekao – sentimentalna, romantična, čak infantilna. Ali ipak ne do kraja, oh, ne mogu vjerovati da je do kraja. Na svijetu postoje milijuni anonimnih ljudi koji traže samo da im se dopusti živjeti – nježni, skromni glasovi koje nikada neće ni čuti ni zabilježiti – u njih čovjek mora vjerovati, za njih čovjek mora biti nelogičan, donkihotovski, za njih se mora – i to koristim kao frazu – ići u Španjolsku i boriti se.

(...)

PHILO: Mrziš me.

(...)

LINDA: Ne – ali ti si neovisan i siguran – Gay sa svim svojim apsurdnim malim manama – koje god da jesu – Gay osjeća. On krvari. Ti ne krvariš, Philo. Ja ću čekati da se Gay vrati. Ja ću zauvijek čekati njega. (Str. 115)

Pomagač Oscar objasniti će to Mary u *Mary, Mary*:

OSCAR: Sjećaš se da ste ti i Bob izabrali jedno drugo. Sada mi hoćeš reći da si ga izabrala

unatoč njegovih mana. Ja ću ti reći da si ga izabrala zbog njegovih mana. Ono što nedostaje u njemu je neophodno za ono što nedostaje u tebi. (Str. 352)

I kad ne samo obje Linde, nego i druge žene ostanu s mužem jer ih on treba, to je samo potvrda teze o ljubavi kao odgovornosti i prihvaćanja partnera.

... i kompromis

Svaki zajednički život je kompromis, prilagođavanje i privikavanje dviju osoba jedne na drugu. Kompromis znači malo odustajanja od sebe kako bi se moglo prihvatiti drugog i pri tome biti sretan i ne doživjeti to kao poništavanje vlastitog identiteta, nego obogaćivanje vlastite ličnosti. To je još jedan u nizu paradoksa afirmativne drame (života?) koji ona uspijeva pomiriti u likovima. O tome što je kompromis za ženu bit će više riječi u budućoj knjizi, a ovdje bih samo spomenula da i muškarac mora pristati na kompromis, iako puno blaži.

Dok žena mora zaniijekati svoju vlastitost, muškarac ipak ne mora raditi tako drastičan kompromis. Muškarac će, unatoč svojoj praktičnosti i ozbiljnosti popustiti ženskoj ludosti ne bi li joj dokazao kako je voli. Zato će se Paul u komediji *Bosonogi u parku* opiti, hodati bos po Central parku i popeti se na krov da dokaže kako je i on "otkačen" kao i susjed s kojim se Corrie tako dobro zabavlja. Ta njegova promjena tako će djelovati na ženu da će odmah shvatiti što joj znači "praktičan i ozbiljan" muškarac u životu te će pristati na njegovu sliku svijeta:

CORRIE: Plašim se.

PAUL: Mene?

CORRIE: Da.

PAUL: Zašto?



CORRIE: Zato jer to više nisi ti... hoću nazad onog starog Paula.

PAUL: Onog bezveznjaka?

CORRIE: On nije bezveznjak. On je pouzdan i jak i brine se za mene i govori mi koliko mogu potrošiti i štiti me od ljudi poput tebe... (...) I želim samo da zna koliko ga volim i da ću ovdje urediti sve upravo onako kako on želi... Popravit ću rupu u stropu...i curenje u ormaru... i stavit ću kadu... jer hoću da zna koliko ga jako volim. (...) (Str. 426)

I u komediji *Svake srijede* će Cass, muškarac u borbi za svoju djevojku donijeti pune naramke balona jer ih ona voli. Tako ju je ljubavnik zaveo – napunivši sobu balonima. No, malo prije nego li Cass uđe na vrata njezina stana, ona njemu u uredu ostavlja poruku:

ELLEN: (...) Željela bih ostaviti poruku za gospodina Hendersona – g. Cassa Hendersona. Samo mu recite da više ne trebam balone. Balone. To je sve. Bez imena. On će razumjeti.

Kucanje na vratima i Cass ulijeće

CASS: Ellen, ja ne odustajem tako lako.

ELLEN: O, Cass, upravo sam te zvala –

CASS (*izlazeći*): Želiš balone? (*Vrati se s ogromnim buketom različito oblikovanih balona.*) Evo, baloni – Ellen gleda s nevjericom, zatim se nasmije dok – pada zavjesa (Str. 124)

Tako su, na kraju, čak i ovi muški kompromisi žensko popuštanje jer je “muškarac uvijek u pravu”.

Različitosti u braku – muškarac praktičan i brižan

Odgovornost znači i preuzimanje zadane uloge, a budući su muškarac i žena različiti, imaju različite zadatke – žena brigu o kući i obitelji, a muškarac zarađivanje nova-

ca i zaštitu obitelji. Muška pozicija se uvijek podrazumijeva: uvijek plaća muškarac, muškarac uvijek radi, ili on odlučuje o novcu. Muška se pozicija i vrlo jasno definira, i to kako u starijim dramama poput *Života s ocem*:

OTAC: (...) Vidiš, Clarence, mi muškarci moramo upravljati ovim svijetom i to nije lagan zadatak. Zahtijeva rad, zahtijeva pamet. Muškarac mora biti siguran u svoje podatke i svoje brojke. Muškarac mora stvari racionalizirati. (Str. 164)

... tako i u novijima, kao u *Bosonogi u parku*:

CORRIE: Ja te tu pokušavam uzbuditi i privući pažnju, a ti se pripremaš za tu porotu. Brak je gotov.

PAUL (*dode do Corrie*): O, Corrie, draga, žao mi je. (*Zagrli je.*) Mislim da sam se previše unio u to. Ti želiš da budem bogat i slavan, zar ne?

CORRIE: Preko dana. Po noći želim da si ovdje i da si seksi. (Str. 370)

Kada muškarac u *Kornjačinoj pjesmi* pospremi krevet, žena se iskreno čudi jer to ne pripada njegovoj poziciji:

SALLY: Zar si ti napravio krevet?

BILL: Naravno.

SALLY: Nisi trebao.

BILL: Zašto ne?

SALLY: Zato jer... to nije muški posao.

BILL: Iznenadila bi se koliko puno muškaraca ga pravi u današnje vrijeme. (Str. 245)

Muškarci su inače praktični, realniji, više na zemlji od žena (Bill objašnjava Sally da ne treba žaliti telefon koji zvoni, a nitko ne diže slušalicu), snažniji (mogu raditi, dok se za žene još i prije dvadesetak godina vjerovalo da ne mogu raditi jer su slabe). Muškarac je spreman zaštititi svoju ženu, kao što kaže Cass Henderson u *Svake srijede*, nudeći se Ellen:



CASS: (...) Znao bih te voljeti i brinuti se o tebi i biti odgovoran za tebe... (Str. 109).

Muškarcu nije samo dužnost brinuti se za obitelj, on to osjeća kao potrebu. Kao što nam pokazuje *Dvoje na ljuljački* gdje se govori o dvoje ljubavnika – Jerry je napustio ženu jer je u tom braku ovisio o puncu i zbližio se s Gittel isključivo iz potrebe da nekome bude zaštitnik, da od nekog bude jači i pametniji:

JERRY: Daj mi nešto za što ću se držati! Kako ću se popeti, gdje mi je oslonac, za koga ću raditi, na čemu ću graditi? Ja sam ovdje u limbu i sav drhtim iznutra. Gittel. Trebaj nešto od mene. Pa makar i jedan pišljivi studio. (Str. 210)

On će pomoći Gittel, ali će se vratiti svojoj ženi – u trenutku kad ga ona zatreba. Ali, ovaj puta brak će biti po njegovim pravilima:

JERRY: Pokušat ću. Vraćam se u bitku. Moji su uvjeti teški, neću raditi za Lucijana, neću živjeti u Omahi, imat ćemo ono što ja zaradim. Počinjem vrlo skromno, stol i telefon i olovka. I ono što imam u svojoj glavi.

GITTEL: To je puno. (Str. 271)

Jerry zna da je za sretan brak u afirmativnoj drami potrebno da on bude glava kuće, da žive od onoga što on zaradi i da se mora sam boriti. Stoga će sada, na novom početku, živjeti od onoga što sâm zaradi. Muškarac ne smije dopustiti da ga žena izdržava, čak ni ženina obitelj (*Praznici, Prvi dašak ljeta*).

Muškarci su kavaliri te priskaču u pomoć i tuđim ženama i nepoznatim djevojkama iz viteškog osjećaja. Sve pokušaje samoubojstva spriječili su muškarci, a oni pomažu i u bezizlaznim situacijama. Primjerice, kad u *Svake srijede* u ljubavničin stan ulazi žena misleći da je to poslovni prostor poduzeća, Cass će odmah priskočiti u po-

moć jer je shvatio da je ljubavnica/djevojka u nevolji, iako je ne poznaje, a i ljut je na njezinog ljubavnika.

Muška pozicija nosi veću odgovornost, ali daje i veće ovlasti. Zato muškarac vlada u kući kao, kako je to Skinner rekao za Oca u *Životu s ocem*, "samouvjereni autokrat".⁴³ Taj izraz nije prigovor karakteru, dapače, to je pohvala liku koji odgovara zadanoj poziciji muškarca.

Pobjeda pionirskog i siromašnjega

Zanimljivo je da u sukobu dva muškarca oko žene često pobijedi onaj koji na prvi pogled izgleda slabiji. Kako kaže T. S. Porter u djelu *Mit i moderna američka drama* – Američki san je dvojak jer u sebi istovremeno sadrži puritansku i pionirsku sastavnicu. Pionirska sastavnica označava osvajanje novih prostora, traženje nekog boljeg, novog teritorija. Tipiski predstavnik te linije je kauboj – divlji, snažan, neobuzdan i životan junak koji će osvajati novi prostor i živjeti u svijetu gdje vlada zakon jačega i spretnijeg i gdje je odlučujuća fizička snaga i hrabrost.

Druga, puritanska linija, vjeruje da se treba boriti u sebi i sa samim sobom te da ne vrijedi bježati jer sve svoje sobom nosiš. Ova linija vjeruje da se treba širiti postupno, u koncentričnim krugovima, a ne preskakati s jednog kraja zemlje na drugi i obilježavati svoje točkice na karti. Tipiski predstavnik ove linije je ratar. On vrijedno radi i obrađuje svoju zemlju, uči i usvaja nova znanja, osniva obitelj i poštuje zakone. Kako one ljudske, koje je donijela većina na dobrobit većine, tako i one Božje. U tom svijetu je važno razumijevanje, strpljivost, marljivost i učenje.⁴⁴

Iako je na početku osvajanja i uspostavljanja Amerike bio vrlo važan pionirski duh, nakon zauzimanja prostora zavladao je puritanski. Više se ne vodi borba za no-

⁴³ *self assured autocrat* – C. O. Skinner *Life With Lindsay & Crouse*, str. 173.

⁴⁴ T. S. Porter *Myth and Modern American Drama* str. 127.



ve granice (osim u nekim iznimnim situacijama) nego za prilagodbu kolektivu. Problem je u tome što su formule koje oblikuju društvo i dalje iste, ali s promijenjenim značenjem pa ih onda junaci subverzivne drame često krivo "pročitaju" – vodeći neke svoje privatne ratove s društvom na način "usamljenih kauboja" koje je pregazilo vrijeme (Mametovi anti-junaci, sitni lopovi s ustima punim pravila Američkog sna o šansama za sve).

No, afirmativni junaci znaju što trebaju izabrati. Kako muškarci, tako i žene. Naročito žene. One izabiru naoko slabijega, ne samo zato jer ih slabiji treba (kao što će reći Linda u komediji *Nije vrijeme za komediju*) pa tako ispunjavaju svoju obavezu odgovornosti u ljubavi, nego i zato jer je on pouzdaniji. Taj "slabiji" je zapravo puritanska linija. On ima osjećaj za druge, a ne samo za sebe, poštuje zakone i iskren je (ne bi nikada lagao o svom bračnom statusu), on iskreno želi trajnu vezu i obitelj i zna što to znači. Uglavnom, žene će izabrati muškarce s pozitivnim karakteristikama.

Nekadašnji tip kauboja u ovim je dramama postao opaki biznismen (*Andeo na mom ramenu*, *Svake srijede* ili *Jučer rođena*) koji misli samo na profit i vlastito zadovoljstvo, a nimalo na druge. Stvari i ljudi oko njega zanimaju ga prema stupnju njihove iskoristivosti pa će u *Svake srijede* John otkupiti ljubavničin stan na ime firme, što znači da je ona legalno izgubila. On će hladnokrvno lagati da su mu djeca mala kako se ne bi morao razvesti, oženiti ljubavnicu, uglavnom promijeniti nešto u svom životu bez vlastite želje... Predstavnici kaubojskog tipa su i neki drugi suparnici mužu poput glumaca (*Mary, Mary*), ili sportaša (*Muška životinja*). No, njih žene ne biraju.⁴⁵

⁴⁵ Odbijanje bogatijih povezano je s pravim izborom. Naime, često se odbijaju oni koji imaju puno novaca i mogu biti vrlo korisni djevojkama koje ih odbijaju. Mislim da je uzrok tome činjenica što Amerika vjeruje kako je odluka doista pod utjecajem pravih emocija samo ako odbiješ neku konkretnu korist.

Ellen iz *Svake srijede* izabrat će na kraju drame malog tvorničara iz Akrona Cassa Hendersona umjesto pravog tajkuna Johna kojem je bila ljubavnica i koji je želi oženiti nakon što ih je njegova žena zatekla *in flagranti*. No, John je pravi kauboj-tip, misli samo na sebe, osvaja nove prostore u poslu bez ikakvih skrupula. To Henderson uviđa te kad mu Ellen kaže da se može brinuti o sebi odgovara:

CASS: Možda i možeš, ako ideš sama kroz život, ali ne s tim tipom. Ti ne možeš igrati njegovu igru kao što ni ja to ne mogu. Mi igramo po pravilima. Cleves ih krši i onda uvodi svoja vlastita! (Str. 88)

Cass je došao u New York jer je John kupio njegovu tvornicu i želi je zatvoriti zbog nekih poreza i olakšica iako tvornica zapravo dobro posluje. U borbi za tvornicu on ne može iskoristiti činjenicu da zna za Johnovu ljubavnicu kao sredstvo ucjene, nego im pomaže da to sakriju pred Johnovom ženom glumeći Ellenina muža. I to ne radi samo zato jer mu se Ellen sviđa, nego i zato što je dobar. On nije orao, kako su za Johna govorili, već pravi puritanski tip:

CASS: Ali ja ni ne želim biti orao. I to nije kiselo grožđe. Ja ću radije biti ovdje dolje, s ostalim ljudima koji imaju normalne, ljudske instinkte i emocije, sposobnost da vole, žive prema zakonu...

ELLEN: On nije kriminalac.

CASS: Samo zato jer ima dobrog advokata. (Str. 90)

Kada Ellen kaže Johnu da je Cass "drag čovjek" ovaj će odgovoriti:

JOHN: Amater. Dragi ljudi ne pripadaju u biznis. (...) (Str. 93)



Kauboj-tip je ne samo bogat i odlučan, vodi igru po svojim pravilima, nego je i:

CASS: U redu, tip ima glamur, spreman sam to priznati. On je važna faca –

ELLEN: – privlačan, šarmantan, inteligentan, zabavan –

CASS: Zavisi od točke gledanja. U redu, on je sve to. Ali i ti si. Uz to si dražesna. Ima tisuće momaka na svijetu koji bi te voljeli da im dopustiš. Ja na primjer. Ali ja nisam tako velika faca, nisam glamurozan, ali sam čovjek i znao bih kako da te volim i kako da se brinem o tebi i kako da budem odgovoran za tebe, što je mnogo više nego što itko može reći za Johna Clevesa. Ako se udaš za njega nećeš morati imati djecu, dobila si jedno vjenčanje... (Str. 109)

I zato će John izgubiti Ellen. Ona će odabrati Hendersona, iako je to naoko lošiji izbor, zato jer je Henderson dobar i pošten (nikada joj ne bi lagao da ima malu djecu i da se ne može razvesti zbog njih kao John kojem su djeca već završila fakultete). Odabrat će ga i zato jer se oduševi na vijest da ona ima dobru *karlicu* jer to znači da može imati mnogo djece

CASS: Možeš raditi na polju, zar ne... Ja mislim da je to super. (Str. 107)

Takvi su i ostali izbori: u *Mjesec je plav* djevojka će odabrati mladog arhitekta, a ne starijeg bogatog gospodina, iako je upravo to ranije isticala kao svoj ideal muškarca, u *Anđelu na mom ramenu* Donna će izabrati svoju ljubav iz djetinjstva iako je on siromašan umjetnik, ali je pošteniji i iskreniji. To će napraviti i Toni u *Kaktusovu cvijetu* izabirući mladog neuspješnog pisca iz njezina susjedstva umjesto bogatog stomatologa. A i Billie će oda-



brati pametnog novinara koji ju je tretirao kao osobu, umjesto svog bogataša koji joj nakon osam godina napokon nudi brak.

Uz ovaj razlog izbora puritanske linije, važan je i razlog pripadnost istom okružju – kulturnom (pa je biznismenu iz *Svake srijede* puno bolja pratilja žena iz visokog društva, nego nekonvencionalna djevojka), dobnom (Toni izabire Igora u *Kaktusovu cvijetu* ili Patty Donalda u drami *Mjesec je plav*).

Pobjeda “slabije” postoji i u ženskoj varijanti, iako vrlo rijetko. Tako, na primjer, u drami *Sretan rođendan* neugledna knjižničarka na svoj rođendan ode u bar gdje zavede bankovnog činovnika u kojega je već dugo potajno zaljubljena, potisnuvši njegovu dotadašnju djevojku – zgodniju i bogatiju.

Neuspjeh je bezbolan ili no hard feelings

Budući da afirmativna drama ne želi nesretne ljude na kraju priče, u dramama o trokutima ili borbi za djevojku onaj treći, neizabrani, ili vrlo bezbolno otpadne, ili i on ima svoj pravi izbor. Sve ostavljene žene bez većih trauma prihvaćaju razvode – vrlo civilizirano, nema scena, nego razvedeni supružnici i dalje ostaju prijatelji (*Mary, Mary; Svake srijede*). To se događa i u ostalim dramama o uspostavljanju veza i u dramama u kojima prihvaćanje partnera nije dominantna tema. U drami *Državni poslovi* senator se lažno oženi da prikrije svoju vezu s udanom ženom, ali se na kraju zaljubi u ovu s kojom se oženio, pri čemu njegova ljubavnica mirno prihvaća takav rasplet, svjesna da je to najbolje za sve. Kada u *Lijepoj šali* Sarah odabere Boba, Chris, koji se toliko borio za nju, bezbolno odustane uz:

CHRIS: Ne, mislim da idem. (*Opraštajući se.*) Gospodine i gospođu Goldman. Joel. (*Bobu*) Ti... Budi dobar prema njoj. (Str. 97)



Onaj treći može se i sam povući (Tiffany iz *Mary, Mary*), ili je neranjiv i beščutan (glumac iz *Mary, Mary*), ili promiskuitetan (Olive iz *Kornjačine pjesme*). Na kraju nitko ne ostaje sam, ili bar ne nesretan. Ljubavnice koje su shvatile da zapravo ne žele svoje ljubavnike, dobivaju sebi prikladne muškarce (*Kaktusov cvijet*, *Svake srijede* ili *Anđeo na mom ramenu*), neodabrani tajkuni imaju svoje žene koje ih vole još iz vremena kad su bili mladi (John iz *Svake srijede*), ili prijateljice (David iz *Mjesec je plav*), ili druge ljubavnice kao Paul iz *Anđela na mom ramenu* koji će reći odlazeći:

PAUL: Bolje da požurim. Moja manekenka ne voli da kasnim. (Str. 71)

Osim što na kraju nitko nije sam, česti su dvostruki parovi na kraju, ali po "logičnom" rasporedu afirmativne drame – Tony i Igor te Stephanie i Julian u *Kaktusovu cvijetu*, Ellen i Cass te John i žena mu Dorothy u *Svake srijede*...

Na kraju afirmativne drame svi su zadovoljni. Ako neki od likova i nije – to se neutralizira. Primjerice, Donaldova bivša zaručnica Celia u komediji *Mjesec je plav*. Budući da je njoj ipak stalo do njega, a gubi ga tijekom komedije, da bi se neutraliziralo njezino nezadovoljstvo ne pojavljuje se, tako da se ne možemo poistovjetiti s njezinom mukom. Uz to, opisana nam je kao grozna osoba: agresivna, napasna žena koju ne voli ni vlastiti otac.

Nadvladavanje negativnih emocija

Nadvladavanje negativnih emocija jedna je od osnovnih karakteristika u svim afirmativnim dramama, a naročito nadvladavanje osjećaja ljubomore, pa i mržnje – prema drugom, drugačijem čovjeku, prema nepoznatom čovjeku, ali i prema svojim bližnjima. Tu je osjećaj ljubomore roditelja prema djeci, naročito očeva prema kćerima.

Na primjer, u *Našem gradu* otac je ljubomoran kada se udaje kći, kao i u *Bračnom krevetu*, gdje je otac ljubomoran na zeta i svaki bi mu kćerkin izbor bio jednako neprihvatljiv:

ON (*okrene se prema njoj*): Ne može biti zaljubljena, a naročito ne u *to*!

ONA: Zašto ne?

ON: Nakon što je cijeli život živjela sa mnom ne može se zaljubiti u nešto što izgleda kao da se upravo izleglo iz jajeta.

ONA: Hoćeš reći da se tvoje dijete smije zaljubiti jedino u mlađu verziju tebe sama?

ON: Naravno da ne. Ne budi nepristojna. Mislio sam da smo im barem morali dati neki ukus. Morali su naslijediti naš ukus. (Str. 260)

U dramama "Prihvaćanja partnera", najčešći negativan osjećaj je osjećaj ljubomore na partnera – koji likovi moraju pobijediti i to unatoč više nego očitim indikacijama (u *Mjesec je plav* Patty sjedi u krilu drugom muškarcu), ili konkretnim ponudama (drugi muškarci osvajaju razvedene žene). U svim tim primjerima ljubomora je znak da još postoji i ljubav.

Promjene u vremenu

Afirmativna drama od svojih početaka do danas donosi apsolutnu afirmaciju braka, odnosno trajne emotivne veze. Promiskuitet nije u afirmativnoj drami afirmiran čak ni u šezdesetima jer je to domena isključivo subverzivne drame (na primjer *Veza* Jacka Geblera). U početku se predbračni život ili promiskuitet nije ni spominjao ali se s vremenom, i s popuštanjem moralnih normi, moglo govoriti i o preljubničkim afirmativnim dramama. Međutim afirmativna uvijek prikazuje prestanak promiskuiteta kao dosadašnji krivi potez koji lik uviđa i ispravlja. Šez-



desetima je dominirala tema prihvaćanja partnera; čak je i T. Williams napisao nešto takvo (*Vrijeme prilagodbe*). Moralna norma naizgled slabi, no moja buduća knjiga o poziciji žene u afirmativnoj drami će pokazati kako se položaj žene u društvu ne mijenja i kako je još uvijek sukladan puritanskim normama ponašanja (afirmativna drama prikazuje svijet dobrih djevojaka koje su nagrađene udajom i loših djevojaka koje su kažnjene samoćom ili sramotom). Žena je i dalje određena odnosom s muškarcem (kao kći, supruga ili majka), dom joj je jedina dopuštena sfera djelovanja, a ne mijenjaju se ni stereotipi njezinih osnovnih obilježja – djetinjasta, neozbiljna, nesamostalna, slaba, nesposobna za financije. Interesantno je da u ovim dramama "Prihvaćanja drugog" nema značajnije drame o rasnim miješanjima iz afirmativne vizure, iako se već snimaju filmovi s naznakama simpatija, čak i veza, između različitih rasa, pa se otvaranje te teme može očekivati i u kazalištu.



Thornton Wilder: *Ženidbeni posrednik*,
red. Vesna Kauzlarić, ZGK Komedijska, Zagreb, 1960.
Na slici: Vera Misita.



ZAKLJUČAK

Osnovna hipoteza od koje sam krenula i koju sam nastojala dokazati bila je da:

postoji drugi pravac američke realističke drame koji je zrcalno suprotan subverzivnoj drami jer afirmira osnovne postavke Američkog sna i prikazuje uspješne primjere američkog društva u pričama sa sretnim razrješenjima ljubavnih, poslovnih i ostalih ljudskih situacija.

Time se nastavlja moj pokušaj teorijskog proučavanja suvremene američke realističke drame započet u knjizi *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere* (Biblioteka Val, CDM, Rijeka, 1994). To se proučavanje temelji na novoj klasifikaciji američke drame koju sam uvela u spomenutoj knjizi. Klasifikacija se, pak, temelji na po prvi puta korištenom konstitutivnom načelu – odnosu drame prema Američkom snu, temeljnom mitu pokretaču američkog društva. Do sad su u proučavanju američke drame kriteriji podjele bili ili mehanički (povijest, kazalište, generacija, tema, žanr...), ili subjektivni (procjena vrijednosti), a ovo je prvi pokušaj da se američka drama klasificira na temelju nekog, njoj imanentnog, načela.

Upravo koherencija predmeta (svaka drama ima odnos prema Američkom snu) i mogućnost induksijske analize (klasifikacija proizlazi iz predmeta uključujući sve primjerke, a ne nameće se samo odabranima) te uspostavljena struktura pravaca i dominantnih tema najbolje pokazuju funkcionalnost ove podjele. Primjena tog konstitutivnog načela pokazala je postojanje dvije glavne tendencije unutar američke drame – realističku (drame koje

odslikavaju stvarnost) i metaforičku (drame koje imaju namjerni odmak u odslikavanju stvarnosti). (Tabela br. 1)

Analiza je provedena na paradigmatском, određenom uzorku američkih drama. Riječ je o suvremenoj američkoj realističkoj građanskoj drami (od O'Neillа do osamdesetih) s jasnim kriterijem odabira uzorkа proučavanja, također imanentnim predmetu. Odabrane su drame potvrđene unutar američkog kazališta bilo prema vrijednosnom sudu publike (dugovječnost igranja predstave), ili struke, što znači dobivanje uglednih kazališnih nagrada (Pulitzer, Tony, NYDCC) i uvrštavanje u ugledne edicije godišnjak *Best Plays of...*, antologije *Best American Plays...*. Princip odabira se pokazao primjenjivim i zato jer je pokazao da se, unatoč velikom broju drama koje se svake godine napišu u Americi, broj priznatih drama u zadanom vremenskom roku kreće oko tri stotine.

Proučavanje drame usredotočeno je na određene aspekte drame (fabula, misao, karakter) tako da se uz pomoć analize fabule ili priče otkrivaju osnovne tematske konstante i način njihova postojanja i mijenjanja kroz vrijeme. Takav postupak pokazao je da unutar američke realističke drame postoje jasno izraženi pravci (subverzivna i afirmativna drama) kao i vidljivi suodnosi kako između njih, tako i sa drugim književnim oblicima (literatura, TV, film), ali i sa izvanknjiževnim odrednicama (društvo), čime se otvorio prostor za poetiku američke drame. (Tabela br. 2)

U knjizi *Subverzivna američka drama* obradila sam one američke drame koje, unutar realističke tendencije, imaju negativan odnos prema Američkom snu. Riječ je o dramama koje, želeći pokazati loše ili nikakvo funkcioniranje mitа, prikazuju samo *losere*, gubitnike američkog društva. Te sam drame nazvalа subverzivnima i u radu opisala osnovne karakteristike junaka i svijeta koji prika-



zuju, a tijekom proučavanja pokazalo se je da je riječ o legitimnom pravcu američke realističke drame.

Kao rezultat tog proučavanja nametnula mi se i hipoteza za ovaj rad jer se proučavanjem zadanoga odabranog uzorka drama odmah vidjelo da u gotovo polovici odabranih drama postoji i drugačija slika svijeta unutar realističke američke drame – drame koje imaju pozitivan odnos prema mitu i afirmiraju njegove vrijednosti. U ovom radu opisujem upravo taj drugi pravac koji sam nazvala *afirmativna američka drama*.

Američka kritika je prema svojoj drami vrlo stroga i kritična – uopće joj ne priznaje status literature i tek je nekoliko imena (O'Neill, Miller, Williams, Albee, Mamet, Shepard) općenito priznato. No, dok će subverzivnoj drami ipak priznati neke vrijednosti, kritika je afirmativnu dramu gotovo u potpunosti prezrela tvrdeći za pojedine drame tog pravca da su “neozbiljne”, “lagane”, “površne u oslikavanju života”, “nerealne” i – “nepotrebne”, a autori “puki zanatlije” ili, u najbolju ruku, još neosvijesteni potencijalni pisci. Afirmativne drame se prosuđuju kriterijima subverzivne jer je, prema mišljenju kritike, to jedini dopušteni vrijednosni kanon. Naime, umjetnost mora, prema mišljenju uglednih kritičara, razotkrivati laž u životu oko nas, a afirmativna drama to ne radi.

Bez obzira na oštre kritičke napade, publika se u slučaju afirmativne drame potpuno oglušila, a čak je i broj nagrada podjednak za subverzivnu i afirmativnu dramu (osim nekih dekada u kojima prevladava afirmativna – tridesete, ili subverzivna – sedamdesete). To je neobičan fenomen za zemlju u kojoj je kritika inače presudna za život subverzivne predstave i unatoč kritičarskim objašnjenjima da je “publika glupa”, a nagrade “neutemeljene”, opstojnost afirmativne drame mi se učinila vrijednom proučavanja jer je očito morao postojati neki razlog zbog kojeg te predstave igraju uzastopno na Broadwayu

po nekoliko godina pred prilično raznorodnom publikom, ili dobivaju ugledne nagrade.

Drugi zanimljiv problem ležao je u činjenici da sami junaci nisu na kraju postizali velike poslovne, novčane ili neke druge uspjehe kao što bi se moglo očekivati u zemlji gdje je uspjeh postao imperativ, nego su krajevi afirmirali neku vrst "stišanih" vrijednosti – uspjeh u komunikaciji s drugima, prihvaćanje sebe sama... pa je valjalo potražiti odakle su te vrijednosti došle u dramu. Tako sam došla do korijena Američkog sna u njegovu puritanskom porijeklu. Činjenica je da je upravo puritanski svjetonazor dominirao američkim društvom posljednjih tri stotine i pedeset godina i unatoč nastojanjima "multikulturalizma" koji u zadnjih dvadeset godina pokušava dokazati da je Amerika zajednica različitih ravnopravnih kultura, jedna tako snažna sila i odrednica društva nije mogla samo tako nestati. Taj mit danas djeluje suptilnije nego prije stotinu godina (sve više na podsvjesnoj razini i razini običajnog prava), ali je i dalje važan pokretač osnovnih društvenih silnica.

Temelji puritanskog svjetonazora bili su, uz predestinaciju, "teorija saveza" (Bog sklapa s čovjekom savez i ako čovjek poštuje što je potpisao sve će biti u redu, što znači da je svijet suvislo i dobro uređen) i "Jobov princip" (potpuno nerazumijevanje Božjih odluka i želja, što znači da je za Joba svijet ispunjen mukom i nerazumljivom patnjom). Zanimljivo je da su upravo te dvije temeljne odrednice zapravo temelji dva oprečna realistička principa – subverzivnoj i afirmativnoj drami i njihovom različitom odnosu prema Američkom snu. No, puritanski svjetonazor imao je nekoliko neprijepornih istina i vrijednosti. Prvi i osnovni grijeh bio je nepoštivanje "saveza", odvajanje od Boga i neprihvatanje Božjih planova pa je otuda osnovna vrijednost prihvaćanje sebe, odnosno vlastitog mjesta na svijetu kao pozicije koju je čovjeku Božji



naum namijenio i postizanje sklada s tim položajem. Drugi grijeh bio je odvajanje od drugog čovjeka koji je također dio "Božjeg plana" koji čovjek mora prihvatiti tako da je druga osnovna vrijednost prihvaćanje drugoga. Na ideji napretka, pak, temelji se treća osnovna vrijednost koja s jedne strane tvrdi da čovjek mora maksimalno iskoristiti svaku zadanu poziciju koju mu je Božji naum namijenio i stalno se usavršavati, a to ujedno znači da lik mora prihvatiti i društvo koje se stalno usavršava kao "najbolji od svih mogućih svjetova".

Te se osnovne vrijednosti doista pronalaze u afirmativnim dramama čiji su junaci morali prihvatiti svoju poziciju na ovom svijetu koju im je "Božji naum" zadao i onda iz nje izvući maksimum, a to je – pomirenje junaka sa sobom i okolinom (prihvaćanje sebe i drugih takvima kakvi jesu) i usavršavanje sebe i okoline (postizanje harmonije sa sobom i okolinom) zahvaljujući toleranciji, ljubavi, radu i poniznosti (tabela br. 5). Taj je uspjeh junaku dostupan jer svi imaju jednake mogućnosti (niti jedna dodijeljena pozicija nije sama po sebi lagana ili teška) i svi znaju pravila igre. Junacima u afirmativnim dramama polazi za rukom, za razliku od gubitnika, primijeniti poznata pravila.

Afirmativna drama veliča obitelj kao osnovu društva, akcija donosi rezultat, vrlina i dobrota su nagrađene, ljudi međusobno komuniciraju i osjećaju pozitivne emocije, pomažu jedni drugima, pokajnicima se opraštaju grijesi, zadana obećanja se ispune, postoji mogućnost izbora i on je uvijek dobar. Svijet koji junake okružuje je dobrohotan, ispunjen pomagačima koji pomažu junaku savjetima, novcem ili akcijom ne tražeći nikakvu naplatu, a svi događaji imaju smisao i svrhu koju im je odredio "Božji naum". Iako nam drama pokazuje probleme i teške situacije u kojima se junaci nalaze, to su tek iskušenja kroz koja junak mora proći da bi naučio prihvatiti temeljne vrijedno-

sti. Na kraju svake drame uspostavlja se stabilan poredak koji počiva na temeljnim vrijednostima društva, bilo da je riječ o prihvatanju vlastitog mjesta na svijetu, sretnoj udaji ili zadovoljenju pravde.

Zato u afirmativnoj drami nema velikih pobjeda, nema *Supermana* jer ona afirmira temeljne vrijednosti Američkog sna koje ujedno potvrđuje i najznačajniji dokument američkog društva, *Deklaracija nezavisnosti* koja ističe kao tri neotuđiva prava (*unalienable Rights*) upravo Život, Slobodu i potragu za Srećom (*Life, Liberty and the pursuit of Happiness*).

Analizom fabula i tema izabranih drama dobila sam ograničen broj osnovnih tematskih preokupacija koje su otkrile strukturu vrste. Tri pravca te vrste koji se poklapaju sa tri "neotuđiva prava" istaknuta u Deklaraciji i osnovnim vrijednostima zapisanima u Američkom snu pa sam ih zato nazvala (tabela br. 3):

"Pravo na život ili prihvatanje sebe",
 "Pravo na sreću ili prihvatanje drugog"
 i "Pravo na slobodu ili prihvatanje društva".

U drugom dijelu rada detaljno analiziram dva pravca afirmativne drame (tabela br. 4) – "Pravo na život ili prihvatanje sebe" i "Pravo na sreću ili prihvatanje drugog" kroz opisivanje dominantnih tema unutar pojedinog pravca.

"Pravo na život" prikazuje junake koji moraju prihvatiti svoju vlastitu poziciju koja im je "Božjim naumom" zadana, junaci otkrivaju kakvi zapravo jesu i prihvaćaju same sebe razvijajući toleranciju prema samima sebi. Taj se pravac izražava kroz tri dominantne teme. Prva je "Prihvatanje života", i to kroz doslovno prihvatanje života (*Préludij za poljubac*), kroz prihvatanje ljubavi (*Deseti čovjek*) ili kroz prihvatanje promjene/odgovornosti unutar zadane pozicije (*Ulični prizor, Vozeći gospođicu Daisy*).



Druga tema je "Prihvaćanje smrti" kao pomirenje sa činjenicom vlastite (*Naš grad, Što je krivo na ovoj slici?*) ili tuđe smrti i prihvaćanje nastavka života (*Sve do kuće, Čelične magnolije*). Treća tema je "Prihvaćanje nedostatka" u kojoj junak mora prihvatiti svaki fizički oblik tijela koji mu je dan i to kroz osvještavanje nedostatka, želju za uključivanjem i borbu za uključivanje u "normalan" svijet (*Čudotvorka, Izlazak sunca na Campobellu*).

Pravac "Pravo na sreću ili prihvaćanje drugog" donosi junaka koji je prihvatio sebe, ali se bori da ga prihvati i okolina pa zato drame i pokazuju upravo to prihvaćanje okoline koje zahtijeva toleranciju prema drugima i prihvaćanje drugih. Taj se pravac izražava također kroz tri dominantne teme. Prva je "Prihvaćanje članova obitelji", gdje obitelj mora prihvatiti drugačije unutar sebe i pobijediti premalo ljubavi koju osjeća za članove obitelji ili svojtu (*Tripud vjenčani*), mora pustiti svoje članove obitelji u "slobodu" i pobijediti previše ljubavi koje osjeća prema članovima obitelji (*Leptiri su slobodni*), ili se jednostavno obitelj bori za opstanak i sreću (*Sjećam se mame, Život s ocem*). Druga dominantna tema je "Prihvaćanje partnera" koja se realizira u dramama "boy-meets-girl" koje donose odabir pravog partnera i prihvaćanje odgovornosti veze (*Frankie i Johnny*), bračnim dramama u kojima se prihvaća mjesto kraj drugoga i koje definiraju status muško/ženske pozicije (*Bosonogi u parku*) i drame razvoda ili preljubničke drame koje zapravo potvrđuju brak (*Svake srijede*). Treća dominantna tema je "Prihvaćanje drugačijih" u kojoj se govori o prihvaćanju drugačijih od dominantne okoline (ali ovaj puta ne roda ili svojte) bilo da su nekonvencionalni (*Ne možeš to odnijeti sa sobom*), druge seksualne orijentacije (*Trilogija slobode*) ili rase (*Grožđe na suncu, Da mi kažemo svoje*).

Treći pravac "Pravo na slobodu ili prihvaćanje društva" govori o odnosu afirmativnog junaka prema društvu

s dominantnim temama: *"USA is the best"* koja afirmira SAD kao najbolji od svih mogućih svjetova (*Čajana na Okinavi, Šest stupnjeva razdvojenosti*), "Politika" koja kroz lik dobrog političara afirmira američki politički sistem kao najbolji (*Državni poslovi*) i "Pobjeda pravde" kao zadovoljenje pravde kroz kažnjavanje zlih (sudske drame). Taj pravac ovdje samo spominjem, dok će detaljnu analizu doživjeti u nekom drugom radu. Razlog tome je što sam privatnu domenu analizirala govoreći i o subverzivnim dramama. Upravo zato i žanrovski sam ograničila svoje proučavanje na najzastupljenije žanrove: obiteljske (melo)drame i komedije.

Na kraju rada čini mi se da je postignut cilj. Dokazana je hipoteza da je afirmativna drama samosvojan pravac s dominantnim temama i jasnom slikom svijeta koju prikazuje. Afirmativna američka drama je, kao i subverzivna drama, po svom realnom okruženju događanja realistička drama, a po načinu gradnje karaktera i motivaciji likova građanska drama. Razlika od istovjetnih europskih pravaca je, kao i kod drugih pravaca američke drame, upravo u odnosu prema Američkom snu. Pokazano je njegovo mjesto u prostoru američke umjetnosti – suodnos sa subverzivnom dramom (razlika u prikazivanju svijeta i junaka) i drugim umjetnostima (film ili TV – koji su puno manje asketski od drame), njegova veza s društvom i svrha. Naime, dokazan je razlog potrebe za tom dramom koji leži u dijeljenju zajedničkog afirmativnog svjetonazora publike i drame prema Američkom snu. Afirmirajući američki san afirmativna drama ispunjava svoju ritualnu funkciju – *zajedničkog prikupljanja snage* kako je to rekao Thornton Wilder, rodonačelnik afirmativnog smjera.

Pisci afirmativne drame i njihova publika ne slažu se s Tolstojem koji je za moto Ane Karenjine stavio: *Sve su sretne obitelji iste, a svaka je nesretna na svoj način*. Oni vjeruju da je vrijedno pokazati kako se ta sreća postiže i



brani jer nam to obnavlja snagu za svakodnevni život i tako ispunjavaju jednu od funkcija Fergussonovog "pojma kazališta".

Odatle i moje bavljenje tim "prezrenim" dramama – iz uvjerenja da su analizu zaslužile. Iako se uglavnom kritičko analiziranje doživljava kao vrednovanje, za razliku od objektivnog teorijskog pristupa, ipak i sam izbor teorijskog proučavanja predstavlja vrednovanje. Najbolje to dokazuje teorijsko prešućivanje "trivijalne" literature. Meni se učinilo vrijednim proučavati drame koje publika toliko voli da ih gleda prihvaćajući rizik da je proglase glupom. Vjerujem da je interes publike za kazalište fenomen koji zaslužuje proučavanje, a predmet interesa za služuje analizu. Ova se pokazala izuzetno zanimljivom.

Nakon ovog istraživanja očito je da bi se i *subverzivna drama* koju sam u knjizi *Subverzivna američka drama* bila opisala samo kroz osobine karaktera i svijeta koji ga okružuje mogla također istražiti i kroz ove tematske pravce.



Herb Gardner: *Nisam ja Rappaport*, red. Relja Bašić,
SK Kerempuh/Teatar u gostima, Zagreb, 1992.
Na slici: Relja Bašić i Nina Erak.



Ivan Matković

RIJEČ RECENZENTA

Odmah valja naglasiti da je *Afirmativna američka drama* Sanje Nikčević izuzetno zanimljiva, poticajna i dragocjena knjiga. Tema knjige na tragu je, ili bolje rečeno, komplementarna autoričinoj *Subverzivnoj američkoj drami*, objavljenoj 1994. god (CDM – Biblioteka Val, Rijeka) s kojom zajedno čini originalan pokušaj uspostavljanja poetike američke drame 20. stoljeća. Dok se *Subverzivna američka drama* bavila svjetski poznatim i kritički priznatim dramatičarima kao što su Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, David Mamet, Sam Shepard i drugi, ova knjiga analizira korpus od stotinjak drama koje su možda manje poznate izvan Amerike, ali su zato u Americi ili dobile prestižne nagrade ili doživjele velik broj izvedbi. Radi se, dakle, o dramama koje afirmiraju ili potvrđuju tradicionalne vrijednosti sveobuhvatnog američkog mita, tzv. Američkog sna, koji u raznim transformacijama kontinuirano dominira američkim svjetonazorom od naseljavanja kontinenta do danas. Autorica vrlo pronicljivo primjećuje da vrijednosti koje afirmativna drama promiče ne odgovaraju stereotipnim predodžbama o Američkom snu kao "mitu o uspjehu", poput npr. romana Horatija Algera u kojima samozatajni mladići predanim radom postaju predsjednici, nego se vraćaju samim korijenima Američkog sna čije se ishodište nalazi u njihovu puritanskom tj. protestantskom porijeklu. Nepobitna je činjenica da je puritanski svjetonazor, zvali ga ideologijom ili religijom, dominirao ame-

ričkim društvenim i kulturnim životom tri i pol stoljeća i to što u posljednjih dvadesetak godina multikulturalizam pokušava opovrgnuti i ukinuti mogućnost jedne dominantne ideologije, ne znači da je ona nestala. Potvrdu te konstatacije nalazimo upravo u trajno prisutnoj popularnosti afirmativne drame, čiji je svjetonazor, čini se, identičan onome publike.

Međutim, unatoč popularnosti, ili možda baš radi nje, afirmativna drama je "ružno pače" američke kritike koja joj odriče svaku vrijednost, prešućuje je ili traži neko izvanknjiževno opravdanje za njezino spominjanje. Takav omalovažavajući stav omogućava autorici svojevrсни temperamentni "obračun" s američkom kritikom kojoj prvenstveno zamjera pomanjkanje ikakvog teorijskog sustava, što argumentirano dokazuje citirajući niz istaknutih kritičara i teoretičara (Robert Brustein, T.S. Porter, C.W. Bigsby, Eric Bentley, John Gassner, W.J. Meserve i mnogi drugi). Time je knjiga obogaćena pregledom cijele suvremene i ne tako suvremene američke teatrologije, a i teorijskim tj. neteorijskim pristupima američkoj drami.

Detaljna argumentirana kritika američke teatrologije temeljena na izvrsnom autoričinom uvidu u svu relevantnu kritičku literaturu, njezina analiza protestantskih ishodišta Američkog sna, te uspostavljanje konstitutivnog načela klasifikacije američke drame, tj. uspostava primjenjivog teorijskog modela tek su nadasve korisni dodaci središnjem dijelu knjige i fokusu autoričina interesa. Naime, u glavnom dijelu knjige autorica po prvi puta, čak i u okvirima američke teatrologije, iscrpno prikazuje, definira, analizira i kritički vrednuje brojčano najzastupljeniju formu američke drame. Autoričina analiza vještım grupiranjem i sučeljavanjem pojedinih prizora i dijaloga uspostavlja zajedničku strukturu koja pokazuje kako afirmativna drama nije propagandistička nego zagovara sve vidove prihvaćanja sebe, svoje okoline i svojeg zadanog položaja,



što uključuje prihvaćanje ljubavi, života, smrti ili čak fizičkih i mentalnih nedostataka. Dok je u subverzivnoj drami smrt negacija života i krajnji dokaz njegove promašenosti (npr. *Smrt trgovačkog putnika* Arthura Millera), u afirmativnoj drami svi likovi tijekom drame nauče je prihvatiti kao nužan sastavni dio životnog ciklusa. Štoviše, autorica uspješno i argumentirano revalorizira mjesto i ulogu afirmativne drame unutar korpusa američke dramske književnosti, ali i značaj pojedinih zapostavljenih dramatičara, npr. Elmera Ricea, Thorntona Wildera, Neila Simona i drugih.

Autoričina revalorizacija navedenih autora ne počiva isključivo na njihovoj vještini i dosljednosti u ovladavanju zadanostima afirmativne drame, nego prvenstveno na kazališnim razlozima. Naime, američki kritičari, opčinjeni tzv. velikom trojkom (O'Neill, Miller, Williams) često previđaju ili svjesno prešućuju dramaturško inovatorstvo Ricea (prvo uvođenje apsurdna i upotreba *flashbacka*) i Wildera (razbijanje kazališnog iluzionizma i stega kazališne "kutije").

Unatoč sveprisutnoj akribičnosti, mnoštvu natuknica i iscrpnoj bibliografiji, knjiga je zahvaljujući autoričinu životu i temperamentnom stilu vrlo čitka, prohodna i često, zbog dobrog odabira reprezentativnih primjera, zabavna. Na kraju, nije na odmet još jednom naglasiti da su originalne znanstvene obrade stranih književnih fenomena velika rijetkost na ovim prostorima.



SANJA NIKČEVIĆ

Docent na Poslijediplomskom znanstvenom studiju književnosti Sveučilišta u Zadru s kolegijem "Povijest dramske književnosti" i urednik Biblioteke Mansioni u izdanju Hrvatskog centra ITI, Zagreb.

Rođena 1960. u Varaždinu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala francuski jezik i komparativnu književnost 1984, a na istom fakultetu magistrirala 1993. i doktorirala 1998. obranivši teze o subverzivnoj i afirmativnoj realističkoj američkoj drami.

Radila kao kazališni kritičar i novinar u Večernjem listu (1983–93) savjetnik za kazalište u Ministarstvu kulture RH (1997–1998), a između toga djeluje u statusu slobodnog umjetnika.

Osnivač je i do kraja 2000. godine prvi predsjednik Hrvatskog centra ITI-UNESCO gdje je organizirala brojne međunarodne akcije (seminari, dramska kolonija, prezentacija kazališta drugih zemlja, razmjena kazališnih pisaca i redatelja, obilježavanje Svjetskog dana kazališta...) te pokrenula specijaliziranu teatrološku biblioteku – Biblioteku Mansioni i dvojezični bilten "Hrvatska drama", jedino glasilo o hrvatskom kazalištu na engleskom jeziku. Od 1999. do 2002. bila je glavni urednik časopisa "Kazalište" u izdanju AGM-a, Zagreb.

Godinu 1995. provela u New Yorku kao dobitnik doktorske Fulbright stipendije američke vlade. U proljeće 2001. predavala "Suvremenu evropsku dramu i kazalište" na University of California Santa Barbara, a na tom je



sveučilištu provela i svoju drugu, post-doktorsku, Fulbright stipendiju za 2002. godinu. Izlaganjima sudjelovala na brojnim seminarima, simpozijima i konferencijama (Osijek, Zagreb, Varšava, Salzburg, Boston, Louisville, New York, Caracas, Seoul, Lubbock...) a radionice kazališne kritike vodila u Hong Kongu i Makedoniji.

Od 1984. objavila je brojne kritike, feljtone te stručne i znanstvene radove uglavnom o hrvatskoj i američkoj drami u hrvatskim ("Književna smotra", Dubrovnik", "Novi Prolog", "Kazalište") i stranim (slovenski, američki, honhkonški) časopisima.

Objavila je *Antologiju američke drame* (AGM, Zagreb, 1993) te knjigu *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere* (CDM, Rijeka, 1994). Autorica je prve antologije hrvatske drame objavljene izvan Hrvatske, u Makedoniji: *Antologija na novata hrvatska drama* (Fakultet dramske umjetnosti, Skopje, 2002).

Član je brojnih strukovnih udruga: svjetskih (kritičara – AICT, teatrologa – FIRT); američkih (kritičara – ACTA, teatrologa – ASTR, profesora – ATHE) i hrvatskih (kritičara – HDKKT, pisaca – HDK, dramskih umjetnika – HDDU). Član je EXCOM-a (upravnog odbora) međunarodnog ITI-ja u drugom mandatu potpredsjednik Komunikacijskog odbora te udruge.

Živi u Zagrebu sa suprugom Rolandom i sinom Oliverom.

AFFIRMATIVE AMERICAN DRAMA OR LONG LIVE THE PURITANS

SUMMARY

The study represents the continuation of the author's preoccupation with American drama which resulted in the publication of a book in 1994 (*The Subversive American Drama or Sympathy for Losers*, Editions Val, CDM, Rijeka). Her approach to American drama is especially valuable because she has introduced a completely new classification of American drama, based on a constitutive principle used for the first time – the relationship of American drama to the American Dream, the basic myth influencing American society. The functionality of such classification is best seen in the coherence of the subject (every play has a relationship with the American Dream), in the possibility of an inductive analysis (the classification includes all examples and not only the representative ones), and in the establishment of a structure of types and dominant themes.

An application of this constitutive principle has shown that there are two clearly defined types of plays within realistic American drama: *subversive American drama* whose portrayal of losers shows that the American Dream does not function and *affirmative American drama*, the subject of this study, which exemplifies the positive attitude towards the myth and which affirms its



basic values, as found in its puritan foundations. These values are the reconciliation of the protagonists with themselves and others (an acceptance of oneself and others as they are situated within "God's intent" which determines the world), improving oneself and others (achieving harmony with oneself and others) owing to assistants (other characters, especially family, spouses and friends as well as Fate which is on the protagonists' side) and positive emotions which win the day (tolerance, love, humility). Analyzing the plots and themes of the chosen plays the author has limited the number of the essential themes which embody the structure of the genre and which she has divided into three types: *The Right to Life or the Acceptance of Oneself*, *The Right to Happiness or the Acceptance of Others* and *The Right to Liberty or the Acceptance of Society*. This division follows the three unalienable Rights from the *Declaration of independence* – *Life, Liberty and Pursuit of Happiness*.

More than a hundred plays have been analyzed and the most significant playwrights mentioned include Thornton Wilder, as the progenitor of the genre, Woody Allen, Zoe Akins, Maxwell Anderson, Richard Anderson, S. N. Behrman, Paddy Chayefski, Herb Gardner, William Gibson, A. R. Gurney, John Guare, Lorraine Hausberry, Moss Hart, Beth Henley, George S. Kaufman, Sidney Kingsley, Craig Lucas, Howard Lindsay & Russel Crouse, Terence McNally, John Patrick, Elmer Rice, Neil Simon, Alfred Uhry, John van Druten and others.

The study consists of two parts. The first part, "General Precepts", contains the following chapters: "A Theoretical Introduction", which defines the field and the subject, as well as the methodology of research, "The Reception of Affirmative Drama" (by the reviewers and the audience) and "Affirmative American Drama", discussing conceptual postulates, general characteristics, form and

classification. By describing the dominant themes, the author analyzes in the second part two types of affirmative drama, *The Right to Life or the Acceptance of Oneself* and *The Right to Happiness or the Acceptance of Others*.

The study also contains valuable additional information – five classification tables, alphabetically ordered lists of the analyzed plays with relevant data on the number of performances and awards, a detailed bibliography on drama and theory, and a list of affirmative plays performed in Croatia whose stage productions also supply illustrations for the book.

The importance of the study does not lie only in the fact that it deals with a foreign theatrical phenomenon barely examined in the country of its origin, but also in the fact that it discusses so far critically neglected genres – comedies and melodramas. The author's approach does not only affirm the legitimacy of such plays, describing their structural characteristics, but it also points at their social significance, their purpose and meaning. In that sense the study represents a return to the interpretation of plays within their social context, which is in keeping with a rising trend in global theoretical thinking.

PRILOZI

O s j e č k o Narodno Kazalište

Varaždin maj-juni

Sezona 1934-35

Gostovanje u Varaždinu

Prestava: 227 (31)

(XXXIII)

U četvrtak 13. juna 1935

Početak u 8.15 sati uveče

Tripot vjenčani

(Abie's irish rose)

New-Yorška lakrdija u 3 čina. Napisala Anny Nichols. Preveo N. N.
Scenografi: Borđe Petrović. - Redatelj: Tomislav Tanhofer.

L I C A :

Isak Kohn	Toša Stojković
Njegova žena	Leposava Jovanović
Dr. Jakob Arons, rabiner	Milan Orlović
Salamon Lewi	Stjepan Dobrić
Samuel Lewi	Ivo Lellner
Rosakristina Abel	L. Martinčević-Dragić
Patrick Abel, njen otac	Joso Martinčević
Župnik Wahlen	Milan Milijus

Događa se u New-Yorku godine 1921. Prvi i drugi čin kod Salomona Lewia, treći čin kod Samuela Lewia.
Duža pauza iza drugog čina.

Ova vedra komedija nasmijala je hiljade i hiljade posjetilaca u bezbroj gradova Evrope i Amerike. U samom New-Yorku doživjela je ova vanredna komedija 3000 repriza. To je kazališni „klager“ u pravom smislu riječi.

CIJENE MJESTA: Lože D 60.- (pojedinačno mjesto u loži D 15.-), Parter I-IV D 15.-, V-VI D 12.-, VII-IX D 10.-, Balkon D 8.-, Stajanje D 4.-,
Bački parter i stajanje u parteru D 3.-

Na ove cijene naplaćuje se, u smislu Finansijskoga Zakona, za svaku ulazninu po 1.- D u korist Centralnoga Penzionog Fonda Udruženja glumaca Kraljevine Jugoslavije.

Prodaja ulaznica vrši se na dnevnoj kazališnoj blagajni od 9 do 12 sati prije podne i od 5 sati poslije podne do početka prestave

R E P E R T O A R :

U petak 14. juna u 4 sata popodne „PETRICA KEREMPUH“, šaljivi igrokaz u 3 čina (6 slika) od Mladena Širole. — Bačka prestava uz cijene od 2-6 D.

U 8.15 sati uveče „MAM'ZELLE NITOUCHE“, opereta u 4 čina od Hervéa.

Anne Nichols *Tripot vjenčani*, HNK u Osijeku, 1935,
red. Tomislav Tanhofer.

Popis tabela

Tabela br. 1 Genološka definicija predmeta	20
Tabela br. 2 Klasifikacija američke drame	38
Tabela br. 3 Klasifikacija afirmativne američke drame . .	126
Tabela br. 4 Osnovne osobine junaka i svijeta afirmativne američke drame	129
Tabela br. 5 Afirmativna američka drama (pravci, teme, drame)	153–154

Popis ilustracija

Anne Nichols: <i>Tripud vjenčani</i>	6
George Axelrod: <i>Sedam godina vjernosti</i>	12
Mary Chase: <i>Naš prijatelj Harvey</i>	18
Norman Krasna: <i>Draga Ruth!</i>	132
Bernard Slade: <i>U isto vrijeme, na starom mjestu</i>	152
Neil Simon: <i>Zatočenik Druge avenije</i>	156
Jan de Hartog: <i>Priča o njima</i>	286
Thornton Wilder: <i>Ženidbeni posrednik</i>	378
Herb Gardner: <i>Nisam ja Rappaport</i>	388
Anne Nichols: <i>Tripud vjenčani</i> (program)	398



Napomena o prijevodu i popisima

U društvenim znanostima u našoj zemlji, a naročito u teatrologiji, nije jedinstveno normirana upotreba naslova i citata neprevedenih djela (književnih, teorijskih) u nekom znanstvenom radu. Taj se problem rješava na različite načine, a najčešće se kao uzori uzimaju druge edicije i radovi. Međutim, uz pretpostavku o visokom obrazovanju čitatelja, vrlo često se naslovi neprevedenih djela i teorije ostavljaju u originalu. To je posljedica zanesenosti autora temom jer, vladajući dobro stranim jezikom i literaturom koju koristi do te mjere da mu u originalu izgleda bliska i poznata, pretpostavlja da je tako bliska i drugima. Ali, ta pretpostavka nije samo kriva, nego u sebi nosi i vrlo podcjenjivački odnos prema vlastitom jeziku. Takav odnos ne obogaćuje ni jezik ni znanost o predmetu kojim se autor bavi jer zadržavajući originalne naslove, ta djela ne postaju relevantna informacija u širem smislu. Ostaju zatvorena unutar uskog kruga onih koji se bave identičnim područjem.

U ovom se radu spominju brojna dramska i teorijska djela koja u nas nisu prevedena. Zbog prohodnosti teksta hrvatskome čitatelju, a i zato jer smatram da je osnovna funkcija svakoga novog rada obogatiti znanje u vlastitoj zemlji, prevela sam sve naslove i sve citate. Potaknuli su me prvi čitači ove knjige (Boris Senker, Ivan Matković, Nikola Batušić), a u tom su mi problemu od velike pomoći bili savjeti Vladimira Ivira, predavača teorije prevođenja na Filozofskom fakultetu, kojemu od srca zahvaljujem. Srećom (zbog onog običaja gledanja u uzore) i



neke su ugledne edicije kao GZH-ova *Uvod u književnost* Zdenka Škreba i Ante Stamaća postupile upravo tako. Da ta praksa nije potrebna samo nama, dokazuje običaj edicija uglednog engleskog izdavača Oxford University Pressa da u bibliografiji, istina, ne prevede naslov doslovno, ali u jednoj rečenici objasni sadržaj knjige.

Nazivi teorijskih djela

U tekstu uvijek koristim prijevode naslova teorijskih knjiga ili članaka, a u fusnoti se navodi original naslova. U bibliografiji se navodi original u kurzivu, a zatim prijevod u okrugloj zagradi. Naravno da se kod teorijskih djela koja su objavljena kod nas navodi samo objavljeni naslov.

U slučaju beogradskih izdanja prvo je navedeno originalno ime autora, a u zagradi fonetska verzija objavljena u knjizi. Budući da je bibliografija poredana po autorima, abecednim redom, hrvatski bi se čitatelj teško snašao kad bismo prvo naveli fonetski zapis prezimena nekog autora.

Članci u časopisima se navode u istom stilu, jedino je original u navodnicima, slijedi hrvatski prijevod u zagradi, zatim naziv časopisa u kurzivu. Nazive časopisa nije uobičajeno prevoditi.

Naslovi drama

U radu koristim prijevode naslova svih drama. Ako su spominjane drame igrane ili ako postoji službeni prijevod naslova, rado sam ga koristila u ovom radu.

Ponajprije, drame koje su spomenute u šestoj knjizi *Povijesti svjetske književnosti* (urednici Ivo Vidan i Breda Kogoj-Kapetanić) – poglavlje “Američka drama 20. stolje-



ća” autorice Sonje Bašić kojoj zahvaljujem jer je njezin dugogodišnji prevodilački rad pomogao ovom radu.

Neki od prijevoda naslova preuzeti su iz *Repertoara hrvatskih kazališta 1840–1860–1980* (knjiga I, II) Globus /JAZU, Zagreb, 1990, urednik Branko Hećimović, prema navedenim hrvatskim izvedbama američke afirmativne drame igrane do 1980, a nakon te godine podaci i prijevodi naslova preuzeti su iz programskih knjižica kazališta koja su igrala afirmativne američke tekstove.

Ipak, veliku većinu naslova sam sama prevela, a na redakturi i sugestijama zahvaljujem Ivanu Matkoviću.

Citati

Djelo ove vrste uvijek obiluje citatima. Svi su citati prevedeni, a originali teorijskih citata navedeni su u fus-noti. Originali dramskih citata nisu navođeni jer bi to povećalo obim preko svake mjere.

Svi prijevodi citata u nas neobjavljenih drama i teorijskih djela su moji. Prevela sam čak i one drame koje imamo prevedene u rukopisu. Moram priznati da mi je za ovu priliku bilo jednostavnije prevesti tih nekoliko citata nego tražiti rukopise prijevoda koji su svi bili namijenjeni igranju pa bi se morali uspoređivati s originalom. Ovi prijevodi unutar knjige su ionako informativnog karaktera i ne zadiru ni u čije autorstvo prijevoda, dapače, u prilogu “Afirmativna američka drama na hrvatskim scenama” koji upravo slijedi navedeni su postojeći prijevodi.

U ovoj vrsti informativnog prijevoda dobiva se točno ono što i naziv kaže – informacija, ali se gube jezične nijanse kojima neke komedije obiluju. Na primjer, u *Tripit vjenčani* čim očevi otvore usta jasno je da je mladoženjin Židov a mladenkin Irac. U *Sjećam se mame*, Mama govori kao siromašni neobrazovani doseljenik, škrto i vrlo



eliptičnim rečenicama. U *Znali su što žele* Tony govori kao neobrazovani Talijan, u drami *Vrelo srce* glavni junak je Škot i to se iz njegova govora može odmah zaključiti. Kada se te replike prevedu u hrvatskoj jezičnoj normi, kao što sam ja radila, sve se nacionalne obojenosti izgube, ali, kako se o likovima dovoljno govori, nadam se da će čitatelj shvatiti o kakvim je junacima riječ. Za dobro provedenu nacionalnu obojenost u drugom jeziku ipak je potrebna cjelina drame, a ne kratki ulomci otrgnuti iz konteksta.

Na kraju svakog citata iz drame u zagradi se nalazi broj koji označava stranicu drame prema "Bibliografiji afirmativnih drama" navedenoj na kraju rada.

Na redakturi i sugestijama uz prijevode citata također zahvaljujem Ivanu Matkoviću.

Popisi

Osim prijevoda rad sadrži i nekoliko korisnih popisa afirmativnih drama tako da zainteresirani čitatelj može dobiti maksimum informacija o području koje do sada nije kod nas bilo obrađeno.

"Bibliografija drama" sadrži sve analizirane drame po abecednom redu pisaca. "Abecedni popis drama" sadrži sve drame po abecednom redu hrvatskog naslova, a tu su navedeni i osnovni podaci o drami (nagrade, uvrštavanje u neku od važnih edicija) što je detaljno objašnjeno u legendi uz popis. Taj popis pregledno pokazuje popularnost i priznatost pojedine drame i čitavog odabranog korpusa. Time se potvrđuju odabrani kriteriji izbora kao važeći jer je očito da taj korpus doista funkcionira kao cjelina. U tabeli broj 5, navode se naslovi drama kao najznačajniji primjeri pojedinih dominantnih tema s naznakom dekade u kojoj su nastali pa se tako pregledno mo-



že vidjeti kronološka zastupljenost pojedine teme i njezin razvoj.

Uz svaku cjelinu rada, pravac i dominantnu temu kronološki su navedene karakteristične drame na kojima se uglavnom temelji analiza tog poglavlja.

“Popis imena i djela” na kraju donosi naslove originala koji upućuju na abecedno poredane prijevode naslova uz koje se navode stranice na kojima se drama spominje. Na taj način i oni koji znaju originalne naslove mogu pronaći gdje se te drame nalaze. To se pravilo ne primjenjuje za ostale književne vrste ili drame drugih naroda, nego se kod njih original navodi u zagradi iza prijevoda.



Afirmativna američka drama na hrvatskim scenama

Prijevod naslova preuzeti iz *Repertoara hrvatskih kazališta 1840–1860–1980* (knjiga I, II) Globus/ JAZU, Zagreb, 1990, urednik Branko Hećimović, prema hrvatskim izvedbama afirmativne američke drame u Hrvatskoj do 1980. godine. Korištenje drugačijeg prijevoda od postojećeg navedeno je u napomeni.

Kratice: red. redatelj, prev. prevoditelj

1. Axelrod, George *The Seven Year Itch*

Sedam godina vjernosti red. Kosta Spaić, prev. Ivo Juriša, DK Gavella, 1955.

Sedam godina vjernosti red. Lidija Mansvjetova, prev. Ivo Juriša, Kazalište narodnog oslobođenja Hrvatske, Split, 1955.

Sedam godina vjernosti red. Miro Marotti Spaić, prev. Ivo Juriša, Narodno kazalište, Zadar 1956.

Sedam godina vjernosti red. Anđelko Štimac Spaić, prev. Ivo Juriša, NK "Ivan Zajc", Rijeka, 1956.

Sedam godina vjernosti red. Vlado Habunek, prev. Ivo Juriša, Kazalište Marina Držića, Dubrovnik, 1960.

2. Chase, Mary *Harvey*

Harvey red. Leo Tomašić, prev. Ivo Juriša, Narodno kazalište Ivan Zajc, Rijeka, 1953.

* *Naš prijatelj Harvey* red. B. Šembera, prev. Ivo Juriša, Karlovačko kazalište, 1956.

Harvey red. Marija Makuc, prev. Ivo Juriša, Narodno kazalište Sisak, 1958

* korišten prijevod u radu

3. Hansberry, Lorraine *A Raisin in the Sun*

Grožđe na suncu red. Vlado Vukmirović prev. Nada Čurčija-



-Prodanović Istarsko narodno kazalište, Pula, 1963.

Grožđe na suncu red. Sava Komnenović, prev. Nada Čurčija-

-Prodanović HNK Split, 1965.

4. Hartog, Jan de *The Fourposter**

Ljubav jača od smrti red. Ivan Marton, prev. Slavko Midžor i Marija Danira, HNK Osijek, 1954.

Saputnici red. Radovan Wolf, prev. Slavko Midžor i Marija Danira, Narodno kazalište, Sisak, 1955.

Priča o njima red. Slavko Midžor, prev. Slavko Midžor, Karlovačko kazalište, Karlovac, 1959.

* budući da je ovaj tekst igran pod tri različita naziva, u radu sam koristila četvrti, vlastiti, prijevod *Bračni krevet*

5. Herbert, Hugh *The Moon is Blue**

Jednom u sto godina red. Borivoj Šembera, prev. Nada Prodanović i Aleksandar Reiching, ZGK "Komedijska", Zagreb, 1954.

Jednom u sto godina (Mjesec je plav) red. Vojdrag Berčić, prev. Nada Prodanović i Aleksandar Reiching, HNK, Split, 1954.

Jednom u sto godina red. Edo Špoljar, prev. Nada Prodanović i Aleksandar Reiching, Narodno kazalište, Bjelovar, 1954.

Jednom u sto godina red. Đime Dunatov, prev. Nada Prodanović i Aleksandar Reiching, Narodno kazalište, Zadar, 1955.

* u radu je korišten prijevod *Mjesec je plav*

6. Kanin, Garson *Born Yesterday*

Jučer rođena red. Ivo Fici, prev. – Gradsko kazalište "Joza Ivakić", Vinkovci, 1960.

7. Kingsley, Sidney *Men in White*

Ljudi u bijelom red. Kalman Mesarić, prev. Kalman Mesarić, HNK, Zagreb 1935.

8. Krasna, Norman *Dear Ruth**

Draga Ruth! red. Slavko Midžor, prev. Ivo Juriša, ZGK "Komedijska", Zagreb, 1951.

Draga Ruth! red. Branko Špoljar, prev. Ivo Juriša, Narodno kazalište "Ivan Zajc" Rijeka, 1951.

Draga Ruth! red. Anđelko Štimac, prev. Ivo Juriša, HNK, Split, 1952.



Draga Ruth! red. Jugoslav Nalis, prev. Ivo Juriša, Narodno kazalište Šibenik, 1952.

Draga Ruth! red. Franjo Majetić, prev. –, Narodno kazalište Zadar, 1952.

Draga Ruth! red. Bogdan Bogdanović, prev. Ivo Juriša, Kazalište Marina Držića, Dubrovnik, 1952.

Draga Ruth! red. Edo Špoljar, prev. Ivo Juriša, Narodno kazalište Bjelovar, 1952.

Draga Ruth! red. Hinko Tomašić, prev. – Gradsko kazalište "Joza Ivakić", Vinkovci, 1953.

Draga Ruth! red. Hinko Tomašić, prev. Ivo Juriša, HNK Osijek, 1954.

Draga Ruth! red. Dražen Grunwald, prev. –, Gradsko narodno kazalište, Slavonska Požega, 1954.

Draga Ruth! red. Ivan Marton, prev. Ivo Juriša, Gradsko kazalište Virovitica, 1954.

9. Nichols, Anne *Abie's Irish Rose*

Tripud vjenčani red. Alfons Verle, prev. Milan Begović, HNK (Malo kazalište) Zagreb, 1929.

Tripud vjenčani red. Tomislav Tanhofer, prev. M. B. (Milan Begović), HNK Osijek, 1931.

Tripud vjenčani red. Tomislav Tanhofer, prev. N. N., HNK Osijek, 1935.

Tripud vjenčani red. Joso Martinčević, prev. N. N., HNK Osijek, 1937.

10. Patrick, John *The Hasty Heart*

Vrelo srce red. Lojze Štandeker, prev. Aleksandar Aranicki, Istarsko narodno kazalište, Pula, 1956.

11. Patrick, John *The Teahouse of the August Moon*

Čajana na Okinavi red. Tito Strozzi, prev. Aleksandar Aranicki, ZGK "Komedijska", Zagreb, 1955.

Čajana na Okinavi red. Leo Tomašić, prev. Aleksandar Aranicki, NK "Ivan Zajc" Rijeka, 1955.

12. Rice, Elmer *Dream Girl*

* *Sanjarka* red. Ivan Marton, prev. Ivo Juriša, HNK Osijek, 1954.

Snovi Georgine Allerton red. Leo Tomašić, prev. Ivo Juriša, NK

“Ivan Zajc” Rijeka, 1954.

* prijevod korišten u radu

13. Rose, Reginald *Twelve Angry Men*

Dvanaest gnjevnih ljudi red. Bogdan Jerković, prev. Dragoslav Andrić, Narodno kazalište, Šibenik, 1959.

Dvanaest gnjevnih ljudi red. Božo Jajčanin, prev. Dragoslav Andrić, HNK Split, 1960.

(scenska adaptacija prema TV drami)

14. Simon, Neil *Barefoot in the Park*

Bosonogi u parku red. Vlado Štefančić, prev. —, HNK, Zagreb, 1967.

15. Simon, Neil *The Sunshine Boys*

Zlatni dečki red. Vlado Štefančić, prev. Sonja Bašić, ZGK “Komedijska”, Zagreb, 1976.

16. Wilder, Thornton *The Matchmaker*

Ženidbeni posrednik red. Vesna Kauzlarić, prev. Branko Špoljar, ZGK “Komedijska”, Zagreb, 1960.

17. Williams, Tennessee *Period of Adjustment**

Period prilagođavanja ili uzvišica nad pećinom red. Vlado Vukmirović, prev. Dragoslav Andrić, Narodno kazalište “Ivan Zajc”, Rijeka, 1963.

(*u radu je korišten prijevod *Vrijeme prilagodbe*)

18. Wouk, Herman *The Caine Mutiny Court-Martial**

Pobuna na brodu “Caine” red. Bojan Stupica, prev. Stevan Milović i Branko Brusar, HNK, Zagreb, 1956. 1957,

Pobuna na “Caineu” red. Slavko Midžor, prev. Stevan Milović i Branko Brusar, Istarsko Narodno kazalište, Pula, 1956.

Pobuna na “Caineu” red. Vlatko Perković, prev. Branko Brusar, HNK, Split, 1969.

* budući da je ovaj tekst igran pod dva različita naziva u radu sam koristila vlastiti prijevod *Suđenje pobuni na Caineu*, koji u naslovu sadrži važnu odrednicu radnje – suđenje.



Američki afirmativni tekstovi igrani nakon 1980. godine.

Podaci i prijevodi naslova preuzeti iz programskih
knjižica kazališta:

1. Gardner, Herb *I'm Not Rappaport*
Nisam ja Rappaport red. Relja Bašić, prev. Sonja Bašić, Sati-
ričko kazalište Jazavac/Teatar u gostima, Zagreb, 1992.
2. Simon, Neil *The Prisoner of Second Avenue*
Zatočenik druge avenije red. Relja Bašić, prev. Sonja Bašić, Tea-
tar u gostima, Zagreb, 1993.
3. Slade, Bernard *Same Time, Next Year*
U isto vrijeme, na starome mjestu red. Želimir Orešković, prev.
Sonja Bašić, Teatar u gostima, Zagreb, 1996.
4. Levi, Stephen *Angel on my Shoulder*
Anđeo na mom ramenu red. Nina Kleflin, prev. Vesna Đikano-
vić, DK Gavella, Zagreb, 1998.
5. Simon, Neil *The Sunshine Boys*
Zlatni dečki, red. Relja Bašić, prev. Sonja Bašić, Teatar u gosti-
ma, 2001.



ABECEDNI POPIS ANALIZIRANIH AFIRMATIVNIH DRAMA s osnovnim podacima

Legenda

Prijevod naslova u kurzivu, original naslova u zagradi, autor, godina nastanka/premijere drame, podaci o drami – nagrade, uvrštavanje u edicije prema usvojenim kriterijima ovoga rada za odabir drama i dominantna tema.

Nagrade

Pulitzer – nominacije i nagrade za dramu.

Tony – prvo se navode osvojeni Tonyji, a zatim nominacije. U zagradi je specifikacija nagrade koja se dodjeljuje za dramu ili režiju, a ako je napisano samo ime, to znači da je nagrada za ulogu u predstavi. Ako je uz ime režisera asteriks, to znači da je dobio nagradu za nekoliko režija, među kojima i za režiju spomenute drame. Godina nagrade se navodi ako je nagrada dodijeljena nakon što je predstava prvi puta izvedena. Najčešći je slučaj da je predstava premijerno izašla negdje u pokrajinskim kazalištima Amerike, a nagrađena za njujoršku izvedbu. No ako je riječ o obnovi, onda podaci o Tonyjima dolaze iza podataka o izvedbama i uvrštavanju u edicije jer se ti podaci odnose na prvu izvedbu djela.

NYDCCA – New York Drama Critics Circle Award, podaci do 1997.



Broj izvedbi

Boj izvedbi preuzet je iz edicije *Best Plays of...* (tako da za drame koje nisu uvrštene u tu ediciju nekada nisam uspjela pronaći podatak o izvedbi) koja objavljuje i popis *long runs* (LR) ili dugovječnih predstava na Broadwayu. Navedeni su podaci do 1997. godine, a posebno je istaknuto ako drama zauzima na toj listi jedno od prvih sto mjesta (broj LR).

Važne edicije

(bibliografski podaci o edicijama su u popisu literature)

- BP – *Best Plays of...*
- BAP – *Best American Plays* (SV – *Supplementary Volume*)
- FAP – *Famous American Plays*
- 20 BP – *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre*
- 25 BP – *Twenty Five Best Plays of the Modern American Theatre*
- MAP – *The Most Popular Plays of American Theatre*

Tema:

Prva riječ (život, sreća, sloboda) označava pravac, a u zagradi je dominantna tema (prema tabeli br. 3). Iako u nekim dramama ima više obrađenih tema, ovdje je navedena ona dominantna.

- život* – pravac: Pravo na život ili prihvaćanje sebe
 (život) – tema: Prihvaćanje života
 (smrt) – tema: Prihvaćanje smrti
 (nedostatak) – tema: Prihvaćanje nedostatka
- sreća* – pravac: Pravo na sreću ili prihvaćanje drugog
 (obitelj) – tema: Prihvaćanje članova obitelji
 (partner) – tema: Prihvaćanje partnera
 (drugačiji) – tema: Prihvaćanje drugačijih
- sloboda* – pravac: Pravo na slobodu ili prihvaćanje društva
 (USA) – tema: *USA is the best*
 (politika) – tema: Politika
 (pravda) – tema: Pobjeda pravde

Drame

1. *A sutra svijet* (Tomorrow the World) James Gow & Arnaud D'Usseau, 1943.
500 izv, BP, BAP 2
tema: sloboda (USA)
2. *Ah, divljina!* (Ah, Wilderness!) Eugene O'Neill, 1933.
Tony 1989. nominacija (obnova), 289 izv, BP
3. *Alisonina kuća* (Alison's House) Susan Glaspell, 1930.
Pulitzer, 41 izv, BP
tema: sreća (obitelj)
4. *Andeo na mom ramenu* (Angel On My Shoulder) Stephen Levi, 1978.
tema: sreća (partner), žena
5. *Biloxi Blues* Neil Simon, 1985.
Tony (drama, režija Gene Saks), 524 izv, BP
tema: život (život)
6. *Biografija* (Biography) S. N. Behrman, 1932.
267 izv, BP, BAP SV
tema: sreća (drugačiji)
7. *Bosonogi u parku* (Barefoot in the Park) Neil Simon, 1963.
Tony (režija Mike Nichols), Tony nominacija (drama, Elisabeth Ashley), 1.530 izv. (35. LP), BP, MAP
tema: sreća (partner), žena
8. *Bračni krevet* (The Fourposter) Jan de Hartog, 1951.
Tony (drama, režija Jose Ferrer), 632 izv, BP, BAP 4
tema: sreća (partner), žena
9. *Craigova žena* (Craig's Wife) George Kelly, 1925.
Pulitzer, 360 izv, BP, 25 BP
tema: sloboda (pravda)
10. *Čaj i simpatija* (Tea and Sympathy) Robert Anderson, 1951.
Tony (John Kerr), 712 izv, BP (1953), BAP 4
tema: život (život)
11. *Čajana na Okinavi* (The Teahouse of the August Moon) John Patrick, 1953.
(dramatizacija romana Verna Sneidera)
Pulitzer, Tony (drama, David Wayne), NYDCCA, 1.027



- izv. (76. LP), BAP SV
tema: sloboda (USA)
12. *Čelične magnolije* (Steel Magnolias) Robert Harling, 1987.
1.126 izv. (23. LP Off Broadway), BP
tema: život (smrt)
13. *Čovjek koji je došao na večeru* (The Man Who Came to Dinner) George S. Kaufman i Moss Hart, 1965.
2.328 izv, BP, BAP 2
tema: sreća (obitelj)
14. *Čudotvorka* (The Miracle Worker) William Gibson, 1959.
Tony (drama, Anne Bancroft, režija Arthur Penn), Oscar (Ann Bancroft kao učiteljica i Patty Duke kao Helen), 700 izv.
tema: život (nedostatak)
15. *Da mi kažemo svoje* (Having Our Say) Emily Mann, 1995.
(adaptacija autobiografije Sarah i Elizabeth Delany, autrice Amy Hill Hearth)
Tony nominacija (drama)
tema: sreća (drugačiji)
16. *Deseti čovjek* (The Tenth Man) Paddy Chayefski, 1959.
Tony nominacije (drama, režija Tyrone Guthrie), 623 izv, BP
tema: život (život)
17. *Devet Armenaca* (Nine Armenians) Leslie Ayvazian, 1996.
tema: život (promjena)
18. *Dom junaka* (Home of the Brave) Arthur Laurents, 1945.
69 izv, BP, BAP 2
tema: život (život)
19. *Draga gospoda* (Kind Lady) Edward Chodorov, 1935.
tema: sloboda (pravda)
20. *Draga Ruth* (Dear Ruth) Norman Krasna, 1944.
683 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
21. *Drugi čovjek* (The Second Man) S. H. Behrman, 1927.
25 BP
tema: sreća (partner), žena
22. *Drugo poglavlje* (Chapter Two) Neil Simon, 1977.
Tony (Ann Wedgeworth), Tony nominacije (drama, Anita

- Gillette i Cliff Gorman), 857 izv, BP, BAP 8
tema: život (život)
23. *Državni poslovi* (Affairs of State) Louis Verneuil, 1950.
610 izv, BP
tema: sloboda (politika)
24. *Dvanaest gnjevnih ljudi* (Twelve Angry Men) Reginald Rose, 1995.
tema: sloboda (pravda)
25. *Dvoje na ljuljački* (Two for the Seesaw) William Gibson, 1984.
Tony (drama, Anne Bancroft), 750 izv, BAP 5
tema: sreća (partner), žena
26. *Džepni sat* (The Pocket Watch) Alvin Aronson, 1956.
725 izv. Off Broadway
tema: sreća (obitelj)
27. *Ekstremnosti* (Extremities) William Mastrosimone, 1981.
325 izv, BP
tema: sloboda (pravda)
28. *Frankie i Johnny na mjesecini* (Frankie and Johnny in the Clair de Lune) Terrence McNally, 1987.
533 izv, Off-Broadway, BAP 9
tema: sreća (partner), žena
29. *Geminijevi* (Gemini) Albert Innaurato, 1978.
1.788 izv. (22. LR), FAP 70
tema: život (život)
30. *Gost na vjenčanju* (The Member of the Wedding) Carson McCullers, 1950.
Pulitzer, NYDCCA, 501 izv, BAP 3
tema: život (život)
31. *Grožđe na suncu* (A Raisin in the Sun) Lorraine Hansberry, 1959.
Tony nominacije (drama, Sidney Poitier i Claudia McNeil, režija Loyd Richards), NYDCCA, 530 izv, BP
tema: sreća (drugačiji)
32. *High Tor* Maxwell Anderson, 1937.
171 izv, BP, 20 BP
tema: sloboda (pravda)

33. *Izgubljen u Yonkersu* (Lost In Yonkers) Neil Simon, 1991.
Pulitzer, Tony (drama, Mercedes Ruehl, Kevin Spacey, Irene Worth), Tony nominacija (režija Gene Saks), 780 izv, BP
34. *Izlazak sunca na Campobellu* (Sunrise at Campobello) Dore Schary, 1958.
Tony (Ralph Bellamy i Henry Jones, režija Vincent J. Donehue), 556 izv, BP
tema: život (nedostatak)
35. *Javno školovanje* (Open Admissions) Shirley Lauro, 1982.
Tony 1984 nominacija (Calvin Levels)
tema: život (život)
36. *Jučer rođena* (Born Yesterday) Garson Kanin, 1946.
1.642 izv. (28. LP), BP, Tony 1989. nominacija (Madeline Kahn), BAP 2
tema: sreća (partner), žena
37. *Kaktusov cvijet* (Cactus Flower) Abe Burrows, 1965. (obrada istoimenog francuskog komada Pierrea Barilleta i Jean-Pierre Gredyja)
Tony nominacije (Burt Brinckerhoff i Brenda Vaccaro), 1.234 izv. (53. LP), BP, MAP
tema: sreća (partner), žena
38. *Kampirajući s Henryjem i Tomom* (Camping With Henry and Tom) Mark St. German, 1995.
88 izv, BP
tema: sloboda (politika)
39. *Klaudija* (Claudia) Rose Franken, 1941.
722 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
40. *Komad mog srca* (A Piece of my Heart) Shirley Lauro, 1988.
tema: sloboda (USA)
41. *Kornjačina pjesma* (The Voice of the Turtle) John van Druten, 1943.
1.557 izv. (34 - LR), BP, BAP 2
tema: sreća (partner), žena
42. *Kraj ljeta* (End of Summer) S. N. Behrman, 1936.
153 izv, BP, FAP, 20 BP
tema: sreća (partner), žena



43. *Kraljevska obitelj* (Royal Family) G. Kaufman i E. Ferber, 1927.
Tony 1976 (režija Ellis Rabb) Tony nominacija (Rosemary Harris), 345 izv, BP
tema: sreća (obitelj)
44. *Kum* (The Best Man) Gore Vidal, 1960.
Tony (Melvyn Douglas). Tony nominacije (drama, Lee Tracy i Leora Dana, režija Joseph Anthony), 520 izv, BP, BAP 5
tema: sloboda (politika)
45. *Kutija sjenki* (The Shadow Box) Michael Christofer, 1977.
Pulitzer, Tony (drama, režija Gordon Davidson), Tony nominacije (Laurence Luckinbill, Patricia Elliott i Rose Gregorio), 315 izv, BP
tema: život (smrt)
46. *Leptiri su slobodni* (Butterflies Are Free) Leonard Gershe, 1969.
Tony (Blythe Danner), Tony nominacije (Eileen Heckart, režija Milton Katselas), 1.128 izv. (77. LP – najduže igrani komad sedamdesetih), BP
tema: život (nedostatak)
47. *Lijepa šala* (Beau Jest) James Sherman, 1989.
1.069 izv. Off Broadway
tema: sreća (obitelj)
48. *Lincoln u Illinoisu* (Abe Lincoln in Illinois) Robert E. Sherwood, 1938.
Pulitzer, 472 izv, BP, Tony 1994. nominacije (Sam Waterston, režija Gerald Gutierrez i obnova), BAP 2
tema: život (život)
49. *Ljubav! Hrabrost! Suosjećanje!* (Love! Valour! Compassion!) Terrence McNally, 1995.
Tony nominacija (drama), NYDCCA, 321 izv, BP
tema: sreća (drugačiji)
50. *Ljudi u bijelom* (Men in White) Sidney Kingsley, 1933.
Pulitzer, 351 izv, BP, BAP SV
tema: život (partner), žena
51. *Mary, Mary* (Mary, Mary) Jean Kerr, 1961.
Tony nominacije (drama, Barbara Bel Geddes), 1.572 izv.



- (32. LP), BP, BAP 5, MAP
tema: sreća (partner), žena
52. *Mjesec je plav* (The Moon Is Blue) Hugh Herbert, 1951.
924 izv. (91. LP), BAP 3
tema: sreća (partner), žena
53. *Množina od jednog* (A Majority of One) Leonard Spigelgass, 1959.
Tony (Gertrude Berg)
tema: sreća (drugačiji)
54. *Muška životinja* (The Male Animal) James Thurber i Elliott Nugent 1945.
243 izv. BP, BAP 2
tema: sreća (partner), žena
55. *Na Broadway* (Broadway Bound) Neil Simon, 1986.
Pulitzer nominacija, Tony (Linda Lavin, John Randolph),
Tony nominacije (drama, Phyllis Newman), 756 izv, BP
tema: život (život)
56. *Na sudu* (On Trial) Elmer Rice, 1914.
365 izv, BP
tema: sloboda (pravda)
57. *Napuhanko* (The Show-Off) George Kelly, 1924.
571 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
58. *Naš grad* (Our Town) Thornton Wilder, 1937.
Pulitzer, 336 izv, BP, Tony 1989. (obnova), Tony nominacije (Eric Stoltz, Penelope Ann Miller, režija Gregory Mosher)
tema: život (smrt)
59. *Naš prijatelj Harvey* (Harvey) Mary Coyle Chase, 1944.
Pulitzer, 1.775 izv. (23. LR), BP – Tony 1970 nominacija (Helen Hayes), BAP SV, MAP
tema: sreća (drugačiji)
60. *Ne možeš to odnijeti sa sobom* (You Can't Take It With You) Moss Hart i George S. Kaufman, 1936.
Pulitzer, 837 izv, BP, Tony 1966. nominacija (režija Ellis Rabb), 20 BP
tema: sreća (drugačiji)



61. *Ne pijte vodu* (Don't Drink The Water) Woody Allen, 1966.
598 izv.
tema: sloboda (USA)
62. *Nebo pod svaku cijenu* (Hell-Bent fer Heaven) Hatcher Hughes, 1923.
Pulitzer, 122 izv, BP
tema: sloboda (pravda)
63. *Nekoliko dobrih ljudi* (A Few Good Men) Aaron Sorkin, 1990.
Tony nominacija (Tom Hulce)
tema: sloboda (pravda)
64. *Neobičan par* (The Odd Couple) Neil Simon, 1965.
Tony (Walter Matthau, režija Mike Nichols*), Tony nominacija (drama), 964 izv. (84. LP), BP, BAP 6
tema: život (život)
65. *Nije vrijeme za komediju* (No Time for Comedy) S. N. Behrman, 1938.
185 izv. BP
tema: sreća (partner), žena
66. *Nikad nije kasno* (Never Too Late) S. Arthur Long, 1962.
Tony 1963. nominacije (Paul Ford, režija George Abbott), 1.007 izv. (78. LP)
tema: sreća (partner), žena
67. *Nisam ja Rappaport* (I'm Not Rappaport) Herb Gardner, 1985.
Tony (drama, Judd Hirsch), 1.071 izv, BP, BAP 9
tema: život (život)
68. *Obiteljski posao* (Family Business) Dick Goldberg, 1979.
438 izv, BP
tema: sreća (obitelj)
69. *Obje vaše kuće* (Both Your Houses) Maxwell Anderson, 1932.
Pulitzer, 72 izv, BP
tema: sloboda (politika)
70. *Praznici* (Holiday) Philip Barry, 1928.
229 izv, BP, FAP 20
tema: sreća (partner), žena



71. *Preludij za poljubac* (Prelude to a Kiss) Craig Lucas, 1988.
Pulitzer nominacija, Tony 1990. nominacije (drama, Mary-Louise Parker) 33 izv, BP
tema: život (život).
72. *Priča iz Philadelphije* (The Philadelphia Story) Philip Barry, 1938.
417 izv, BP, BAP 2
tema: sreća (obitelj)
73. *Prva godina* (The First Year) Frank Craven, 1920.
760 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
74. *Prvi dašak ljeta* (The First Breeze of Summer) Leslie Lee, 1975.
Tony nominacija (drama)
tema: sreća (drugaciji)
75. *Ruža s ranča* (The Rose of the Rancho) David Belasco i Richard Walton Tully, 1915.
tema: sloboda (USA)
76. *Sanjarka* (*Dream Girl*) Elmer Rice, 1945.
348 izv, BP, BAP 2
tema: sreća (partner), žena
77. *Savršen domjenak* (The Perfect Party) A. R. Gurney, 1986.
238 izv, BP
tema: sloboda (USA)
78. *Sedam godina vjernosti* (The Seven Year Itch) George Axelrod, 1952.
Tony 1953. (Tom Ewell), 1.141 izv. (66. LP), BAP 4
tema: sreća (partner), žena
79. *Sjećam se mame* (I Remember Mama) John van Druten, 1944.
714 izv, BP, BAP 2
tema: sreća (obitelj)
80. *Sjećanje na Brighton Beach* (Brighton Beach Memoirs) Neil Simon, 1983.
Tony (Matthew Broderick, režija Gene Saks), Tony nominacija (Elizabeth Franz), NYDCCA, BAP 9
tema: sreća (obitelj)



81. *Socijalno osiguranje* (Social Security) Andrew Bergman, 1986.
tema: sreća (obitelj)
82. *Sretan rođendan* (Happy Birthday) Anita Loos, 1946.
Tony (Helen Hayes), 564 izv.
tema: sreća (partner), žena
83. *Stanje zajednice* (State of the Union) Howard Lindsay i
Russel Crouse, 1945.
Pulitzer, 765 izv, BP, BAP 3
tema: sloboda (politika)
84. *Stara djevojka* (The Old Maid) Zoë Akins, 1935. (dramati-
zacija romana E. Wharton)
Pulitzer, 305 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
85. *Stisnuti zube* (Lips Together, Teeth Apart) Terrence Mc-
Nally, 1991.
406 izv, BP
tema: sreća (obitelj)
86. *Straža na Rajni* (Watch on the Rhine) Lillian Hellman,
1941.
Tony 1980. nominacija (George Hearn), NYDCCA, 378
izv, BP, BAP 2
tema: sloboda (USA)
87. *Suđenje pobuni na Caineu* (The Caine Mutiny Court-Mar-
tial) Herman Wouk, 1954. (dramatizacija romana)
415 izv, BP, BAP 4
tema: sloboda (pravda)
88. *Suđenje zbog Andersonvilla* (The Andersonville Trial) Saul
Levitt, 1959.
179 izv, BP
tema: sloboda (pravda)
89. *Svake srijede* (Any Wednesday) Muriel Resnik, 1963.
Tony (Sandy Dennis), Tony nominacija (Rosemary Mur-
phy), 982 izv. (82. LP)
tema: sreća (partner), žena
90. *Sve do kuće* (All the Way Home) Tad Mosel, 1960. dra-
matizacija romana *Death in the Family* Jamesa Ageea
Pulitzer, Tony (Colleen Dewhurst), Tony nominacije (dra-



- ma, režija Arthur Penn), NYDCCA, 333 izv, BP, BAP 5
tema: život (smrt)
91. *Šest stupnjeva razdvojenosti* (Six Degrees of Separation) John Guare, 1990.
Pulitzer nominacija, Tony (režija Jerry Zaks), Tony nominacije (drama, Courtney B. Vance, Stockard Channing), NYDCCA, 155 izv, BP
tema: sloboda (USA)
92. *Šetnja po šumi* (A Walk in the Woods) Lee Blessing, 1986.
Pulitzer nominacija, Tony 1988. nominacije (drama, Robert Prosky), 136 izv, BP
tema: sloboda (politika)
93. *Što je krivo na ovoj slici?* (What's Wrong With This Picture?) Donald Margulies, 1988.
tema: život (smrt)
94. *Tako kako je* (As Is) William M. Hoffman, 1985.
Tony nominacije (drama, Jonathan Hogan, režija Marshall W. Mason), 334 izv, BP, BAP 9
tema: sreća (drugačiji)
95. *Tisuću klaunova* (A Thousand Clowns) Herb Gardner, 1962.
Tony (Sandy Dennis), Tony nominacije (drama, Barry Gordon), 428 izv, BP, BAP 5
tema: sreća (drugačiji)
96. *Trilogija slobode* (Torch Song Trilogy) Harvey Fierstein, 1982.
Tony (drama, Harvey Fierstein), 1.339 izv. (55. LP)
tema: sreća (drugačiji)
97. *Tripit vjenčani* (Abie's Irish Rose) Anne Nichols, 1924.
2.327 izv. (16 - LR), MAP
tema: sreća (obitelj)
98. *Tunel ljubavi* (The Tunnel of Love), Joseph Fields i Peter de Vries, 1957.
tema: sreća (partner), žena
99. *U isto vrijeme, na starom mjestu* (Same Time, Next Year) Bernard Slade, 1975.
Tony (Ellen Burstyn), Tony nominacije (drama, režija Ge-

- ne Saks), 1.453 izv. (39. LP), BP, FAP 70, BAP 8, MAP
tema: sreća (partner), žena
100. *Ulični prizor* (Street Scene) Elmer Rice, 1929.
Pulitzer, 601 izv, BP, FAP 20, 25 BP
tema: život (život)
 101. *Vojnikova priča* (A Soldier's Play) Charles Fuller, 1981.
Pulitzer, NYDCCA, 468 izv, BP
tema: sreća (drugačiji)
 102. *Vozeći gospođicu Daisy* (Driving Miss Daisy) Alfred Uhry, 1986.
Pulitzer, 1.195 izv. Off Broadway, BP, BAP 9
tema: život (život)
 103. *Vrelo srce* (The Hasty Heart) John Patrick, 1945.
207 izv, BP, BAP 2
tema: život (život)
 104. *Vrijeme prilagodbe* (Period of Adjustment) Tennessee Williams, 1960.
Tony nominacije (Barbara Baxley i Rosemary Murphy), 132 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
 105. *Zaleđeni* (Icebound) Owen Davis, 1922.
Pulitzer, 171 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
 106. *Zasviraj opet, Sam* (Play It Again, Sam) Woody Allen, 1969.
Tony nominacije (Anthony Roberts, režija Joseph Hardy), BAP 7
tema: život (život)
 107. *Zašto se udati?* (Why Marry?) Jesse Lynch Williams, 1917.
Pulitzer, 120 izv, BP
tema: sreća (partner), žena
 108. *Zatočenik Druge avenije* (The Prisoner of Second Avenue) Neil Simon, 1971.
Tony (drama, Vincent Gardenia, režija Mike Nichols), 780 izv, BP, BAP 7
tema: sreća (partner), žena
 109. *Zlatni dečki* (The Sunshine Boys) Neil Simon, 1972.
Tony nominacije (drama, Jack Albertson, režija Alan Ar-



- kin), 538 izv.
tema: život (život)
110. *Zlatno dijete* (Golden Child) David Henry Hwang, 1996.
Tony 1988. nominacija (drama)
tema: život (život)
111. *Zločini srca* (Crimes of the Heart) Beth Henley, 1981.
Pulitzer, Tony nominacije (drama, Mia Dillon, Mary Beth Hurt, režija Melvin Bernhardt), NYDCCA, 570 izv, BP, BAP 8
tema: život (život)
112. *Znali su što žele* (They Knew What They Wanted) Sidney Howard, 1924.
Pulitzer, 414 izv, BP, Tony 1976. nominacije (Lois Nettleton i Barry Bostwick), 414 izv, BP, FAP 20, 25 BP
tema: sreća (partner), žena
113. *Zvijer na mjesecu* (A Beast on the Moon) Richard Kalinoski, 1995.
tema: život (život)
114. *Zvono, knjiga i svijeća* (Bell, Book and Candle) John van Druten, 1950.
233 izv, BP, BAP 3
tema: sreća (drugačiji)
115. *Ženidbeni posrednik* (The Matchmaker) Thornton Wilder, 1954.
Tony (režija Tyrone Guthrie*), 486 izv, BP, BAP 4
tema: sreća (partner), žena
116. *Život s ocem* (Life With Father) Howard Lindsay i Russel Crouse, 1939. (dramatizacija romana Clarencea Daya)
3.224 izv. (9 – LR), BP, BAP 2, MAP
tema: sreća (obitelj)



Bibliografija afirmativne drame

1. Akins, Zoe *The Old Maid* (Stara djevojka) Appelton-Century Company, New York, 1935.
2. Allen, Woody *Don't Drink the Water* (Ne pijte vodu) Random House, New York, 1966.
3. Allen, Woody *Play It Again, Sam* (Zasviraj opet, Sam) u Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Seventh series 1967-1973* Crown Publishers, New York, 1975, str. 563-585
4. Anderson, Maxwell *Both Your Houses* (Obje vaše kuće) Samuel French, New York, 1933.
5. Anderson, Maxwell *High Tor* u Gassner, John (ur) *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre* Crown Publishers, New York, 1939, str. 45-91
6. Anderson, Robert *Tea and Sympathy* (Čaj i simpatija) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Fourth series 1951-1957* Crown Publishers, New York, 1958, str. 279-314
7. Aronson, Alvin *The Pocket Watch* (Džepni sat) Samuel French, New York, 1956.
8. Axelrod, George *The Seven Year Itch* (Sedam godina vjernosti) Dramatist Play Service, New York, 1952.
9. Ayvazian, Leslie *Nine Armenians* (Devet Armenaca) rukopis, 1995.
10. Barry, Philip *Holiday* (Praznici) u MacGowan, Kenneth *Famous American Plays of the 1920s* Laurel, New York, 1988. (1959) 419-511
11. Barry, Philip *The Philadelphia Story* (Priča iz Philadelphije) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 411-458

12. Behrman, S. N. *Biography* (Biografija) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Supplementary Volume 1918-1958* Crown Publishers, New York, 1961, str. 253-296
13. Behrman, S. N. *End of Summer* (Kraj ljeta) u Gassner, John (ur) *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre* Crown Publishers, New York, 1939, str. 275 -323
14. Behrman, S. N. *No Time for Comedy* (Nije vrijeme za komediju) Samuel French, New York, 1938.
15. Behrman, S. N. *The Second Man* (Drugi čovjek) u Gassner, John (ur) *Twenty Five Best Plays of the Modern American Theatre* Crown Publishers, New York, 1949, str. 333-370
16. Belasco, David; Tully, Richard Walton *The Rose of the Rancho* (Ruža s ranča) Samuel French, New York, 1915.
17. Bergman, Andrew *Social Security* (Socijalno osiguranje) Samuel French, New York, 1987.
18. Blessing, Lee *A Walk in the Woods* (Šetnja po šumi) Plume, New York, 1986.
19. Burrows, Abe *Cactus Flower* (Kaktusov cvijet) u Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre - Ten of Broadway's Longest-Running Plays* Stein and Day, New York, 1979, str. 625-703
20. Chase, Mary Coyle *Harvey* (Naš prijatelj Harvey) u Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre - Ten of Broadway's Longest-Running Plays* Stein and Day, New York, 1979, str. 223-288.
21. Chayefski, Paddy *The Tenth Man* (Deseti čovjek) u Chayefski, Paddy *The Stage Plays Applause*, New York, 1994, str. 89-188
22. Chodorov, Edward *Kind Lady* (Draga gospođa) Samuel French, New York, 1935.
23. Christofer, Michael *The Shadow Box* (Kutija sjenki) Samuel French, New York, 1977.
24. Craven, Frank *The First Year* (Prva godina) Samuel French, New York, 1920.
25. Davis, Owen *Icebound* (Zaleđeni) u Coe, Kathryn & Cordell, William H. (ur) *The Pulitzer Prize*, Random House, New York, 1935, str. 193-227

26. de Hartog, Jan *The Fourposter* (Bračni krevet) u Richards, Stanley (ur) *The Tony Winners* Doubleday & Company, New York, 1977, str. 217–277
27. Fields, Joseph; de Vries, Peter *The Tunnel of Love* (Tunel ljubavi) Samuel French, New York, 1957.
28. Fierstein, Harvey *Torch Song Trilogy* (Trilogija slobode) *The International Stud/Fugue in a Nursery/ Widows and Children First* (Međunarodni komad/Fuga u bolnici/Udovice i djeca prvi) Samuel French, New York, 1979.
29. Franken, Rose *Claudia* (Klaudija) Samuel French, New York, 1941.
30. Fuller, Charles *A Soldier's Play* (Vojnikova priča) Samuel French, New York, 1981.
31. Gardner, Herb *A Thousand Clowns* (Tisuću klaunova) u Gardner, Herb *A Thousand Clowns/Thieves/The Goodbye People* Nelson Doubleway, New York, 1979, str. 2–104
32. Gardner, Herb *I'm Not Rappaport* (Nisam ja Rappaport) u Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Ninth series 1983–1992* Crown Publishers, New York, 1993, str. 210–243
33. German, Mark St. *Camping With Henry and Tom* (Kampirajući s Henryjem i Tomom) The Fireside Theatre New York, 1995.
34. Gershe, Leonard *Butterflies Are Free* (Leptiri su slobodni) Samuel French, New York, 1969.
35. Gibson, William *The Miracle Worker* (Čudotvorka) New York, Samuel French, 1959.
36. Gibson, William *Two for the Seesaw* (Dvoje na ljuljački) u Gibson, William *The Seesaw Log* Limelight, New York, 1957.
37. Glaspell, Susan *Alison's House* (Alisonina kuća) u Coe, Kathryn; Cordell, William H. (ur) *The Pulitzer Prize*, Random House, New York, 1935, str. 453–691
38. Goldberg, Dick *Family Business* (Obiteljski posao) Dramatist Play Service, New York, 1979.
39. Gow, James; d'Usseau, Arnaud *Tomorrow the World* (A sutra svijet) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 597–540



40. Guare, John *Six Degrees of Separation* (Šest stupnjeva razdvojenosti) Random House, New York, 1990.
41. Gurney, A. R. *The Perfect Party* (Savršen domjenak) Plume, New York, 1989.
42. Hansberry, Lorraine *A Raisin in the Sun* (Grožđe na suncu) u Cerf, Bennett (ur) *Four Contemporary American Plays* Vintage Books, New York, 1961, str. 101–206
43. Harling, Robert *Steel Magnolias* (Čelične magnolije) Dramatist Play Service, New York, 1988.
44. Hellman, Lillian *Watch on the Rhine* (Straža na Rajni) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 541–682
45. Henley, Beth *Crimes of the Heart* (Zločini srca) u Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Eight series 1973–1982* Crown Publishers, New York, 1983, str. 518–548
46. Herbert, Hugh F. *The Moon Is Blue* (Mjesec je plav) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Third series 1945–1951* Crown Publishers, New York, 1952, str. 627–703
47. Hoffman, William M. *As Is* (Tako kako je) u Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Ninth series 1983–1992* Crown Publishers, New York, 1993, str. 184–209
48. Howard, Sidney *They Knew What They Wanted* (Znali su što žele) u Gassner, John (ur) *Twenty Five Best Plays of the Modern American Theatre* Crown Publishers, New York, 1949, str. 91–122
49. Hughes, Hatcher *Hell-Bent fer Heaven* (Nebo pod svaku cijenu) u Coe, Kathryn; Cordell, William H. (ur) *The Pulitzer Prize Plays* Random House, New York, 1935, str. 231–274
50. Hwang, David Henry *Golden Child* (Zlatno dijete) rukopis, 1995.
51. Innaurato, Albert *Gemini* (Geminijevi) u Hoffman, Ted *Famous American Plays of the 1970s* Laurel, New York, 1981, str. 315–387
52. Kalinoski, Richard *A Beast on the Moon* (Zvijer na mjesecu) u *Dramatist Sep/1995*, str. 27–45

53. Kanin, Garson *Born Yesterday* (Jučer rođena) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 181–228
54. Kaufman, George S.; Hart, Moss *You Can't Take It With You* (Ne možeš to odnijeti sa sobom) u Gassner, John (ur) *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre* Crown Publishers, New York, 1939, str. 233–273
55. Kaufman, George S.; Ferber, Edna *The Royal Family* (Kraljevska obitelj) Samuel French, New York, 1927.
56. Kaufman, George S.; Hart, Moss *The Man Who Came to Dinner* (Čovjek koji je došao na večeru) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 317–364
57. Kelly, George *The Show-Off* (Napuhanko) Samuel French, New York, 1924.
58. Kelly, George *Craig's Wife* (Craigova žena) u Gassner, John (ur) *Twenty Five Best Plays of the Modern American Theatre* Crown Publishers, New York, 1949, str. 163–215
59. Kerr, Jean (Bridget) *Mary, Mary* u Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre – Ten of Broadway's Longest-Running Plays* Stein and Day, New York, 1979, str. 289–356
60. Kingsley, Sidney *Men in White* (Ljudi u bijelom) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Supplementary Volume 1918–1958* Crown Publishers, New York, 1961, str. 411–450
61. Krasna, Norman *Dear Ruth* (Draga Ruth) Dramatist Play Service, New York, 1944.
62. Laurents, Arthur *Home of the Brave* (Dom junaka) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 557–596
63. Lauro, Shirley *A Piece of my Heart* (Komad mog srca) Samuel French, New York, 1988.
64. Lauro, Shirley *Open Admissions* (Javno školovanje) Samuel French, New York, 1984.
65. Lee, Leslie *The First Breeze of Summer* (Prvi dašak ljeta) Samuel French, New York, 1975.
66. Levi, Stephen *Angel On My Shoulder* (Anđeo na mom ramenu) Samuel French, New York, 1978.



67. Levitt, Saul *The Andersonville Trial* (Suđenje zbog Andersonvillu) u Cerf, Bennett (ur) *Four Contemporary American Plays* Vintage Books, New York, 1961, str. 295–386
68. Lindsay, Howard; Crouse, Russel *Life With Father* (Život s ocem) u Mersand, Joseph (ur) *Three Comedies of American Family Life* Washington Square Press, New York, 1961, str. 107–220.
69. Lindsay, Howard; Crouse, Russel *State of the Union* (Stanje zajednice) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Third series 1945–1951* Crown Publishers, New York, 1952, str. 455–505
70. Long, Sumner Arthur *Never Too Late* (Nikad nije kasno) Samuel French, New York, 1962.
71. Loos, Anita *Happy Birthday* (Sretan rođendan) Samuel French, New York, 1946.
72. Lucas, Craig *Prelude to a Kiss* (Preludij za poljubac) Broadway Play Publishing, New York, 1988.
73. Mann, Emily *Having Our Say* (Da mi kažemo svoje) Dramatis Play Service, New York, 1996.
74. Marguiles, Donald *What's Wrong With This Picture?* (Što je krivo na ovoj slici?) Broadway Play Publishing, New York, 1988.
75. Mastrosimone, William *Extremities* (Ekstremnosti) u Mastrosimone, William *Collected Plays* (Sabrana djela) Smith & Kruss, Newbury, 1993, str. 105–156
76. McCullers, Carson *The Member of the Wedding* (Gost na vjenčanju) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Third series 1945–1951* Crown Publishers, New York, 1952, str. 173–203
77. McNally, Terrence *Frankie and Johnny in the Clair de Lune* (Frankie i Johnny na mjeseci) Plume, New York, 1984.
78. McNally, Terrence *Lips Together, Teeth Apart* (Stisnuti zube) Plume, New York, 1992.
79. McNally, Terrence *Love! Valour! Compassion!* (Ljubav! Hrabrost! Suosjećanje!) rukopis, 1995.
80. Mosel, Tad *All the Way Home* (Sve do kuće) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Fifth series 1957–1963* Crown Publishers, New York, 1963, str. 277–312

81. Nichols, Anne *Abie's Irish Rose* (Triput vjenčani) u Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre – Ten of Broadway's Longest-Running Plays* Stein and Day, New York, 1979, str. 159–222.
82. O'Neill, Eugene *Ah, Wilderness!* (Ah, divljina!) u O'Neill, Eugene *Complete Plays 1932–1943* The Library of America, New York, 1988.
83. Patrick, John *The Hasty Heart* (Vrelo srce) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 511–556
84. Patrick, John *The Teahouse of the August Moon* (Čajana na Okinavi) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Supplementary Volume 1918–1958* Crown Publishers, New York, 1961, str. 609–646
85. Resnik, Muriel *Any Wednesday* (Svake srijede) Stein and Day, New York, 1964.
86. Rice, Elmer *Dream Girl* (Sanjarke) u Rice, Elmer *Seven Plays* The Viking Press, New York, 1950, str. 5–75
87. Rice, Elmer *On Trial* (Na sudu) u Rice, Elmer *Seven Plays* The Viking Press, New York, 1950, str. 5–75
88. Rice, Elmer *Street Scene* (Ulični prizor) u Rice, Elmer *Seven Plays* The Viking Press, New York, 1950, str. 111–189
89. Rose, Reginald *Twelve Angry Men* (Dvanaest gnjevnih ljudi) Samuel French, New York, 1955.
90. Schary, Dore *Sunrise at Campobello* (Izlazak sunca na Campobellu) u Richards, Stanley (ur) Richards, Stanley (ur) *America on Stage* Doubleday & Company, New York, 1960, str. 603–691
91. Sherman, James *Beau Jest* (Lijepa šala) Samuel French, New York, 1989
92. Sherwood, Robert E. *Abe Lincoln in Illinois* (Lincoln u Illinoisu) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 725–774
93. Simon, Neil *Barefoot in the Park* (Bosonogi u parku) u Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre* Stein and Day, New York, 1979, str. 357–428

94. Simon, Neil *The Prisoner of Second Avenue* (Zatočenik Druge avenije) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume II* Plume, New York, 1979, str. 231–302
95. Simon, Neil *Biloxi Blues* u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume III* Random House, New York, 1991, str. 595–692
96. Simon, Neil *Brighton Beach Memoirs* (Sjećanje na Brighton Beach) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume III* Random House, New York, 1991, str. 479–594
97. Simon, Neil *Broadway Bound* (Na Broadway) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume III* Random House, New York, 1991, str. 693–803
98. Simon, Neil *Chapter Two* (Drugo poglavlje) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume II* Plume, New York, 1979, str. 635–737
99. Simon, Neil *Lost In Yonkers* (Izgubljen u Yonkersu) Plume Drama, 1993.
100. Simon, Neil *The Brighton Beach Trilogy* (Trilogija o Brighton Beachu) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume III* Random House, New York, 1991, str. 477–803
101. Simon, Neil *The Odd Couple* (Neobičan par) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume I* Plume, New York, 1971, str. 215–302
102. Simon, Neil *The Sunshine Boys* (Zlatni dečki) u *The Collected Plays of Neil Simon, Volume II* Plume, New York, 1979, str. 303–392
103. Slade, Bernard *Same Time, Next Year* (U isto vrijeme, na starom mjestu) Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre* Stein and Day, New York, 1979, str. 505–566
104. Sorkin, Aaron *A Few Good Men* (Nekoliko dobrih ljudi) Samuel French, New York, 1990.
105. Spigelgass, Leonard *A Majority of One* (Množina od jednog) Random House, New York, 1959.
106. Thurber, James; Nugent, Eliot *The Male Animal* (Muška životinja) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 267–316

107. Uhry, Alfred *Driving Miss Daisy* (Vozeći gospođicu Daisy) Theatre Communications Group, New York, 1986.
108. van Druten, John *Bell, Book and Candle* (Zvono, knjiga i svijeća) Dramatist Play Service, New York, 1979.
109. van Druten, John *I Remember Mama* (Sjećam se mame) u Mersand, Joseph (ur) *Three Comedies of American Family Life* Washington Square Press, New York, 1961, str. 7–100
110. van Druten, John *The Voice of the Turtle* (Kornjačina pjesma) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Second series* Crown Publishers, New York, 1947, str. 229–266
111. Verneuil, Louis *Affairs of State* (Državni poslovi) Samuel French, New York, 1950.
112. Vidal, Gore *The Best Man* (Kum) u Gassner, John (ur) *Best American Plays. Fifth series 1957–1963* Crown Publishers, New York, 1963, str. 635–675
113. Wilder, Thornton *The Matchmaker* (Ženidbeni posrednik) u Thornton Wilder *Three Plays* Bantam Books, New York, 1957, str. 139–225
114. Wilder, Thornton *Our Town* (Naš grad) u Thornton Wilder *Three Plays* Bantam Books, New York, 1957, str. 1–64
115. Williams, Jesse Lynch *Why Marry?* (Zašto se udati?) u Coe, Kathryn; Cordell, William H. (ur) *The Pulitzer Prize Plays 1918–1934*, Random House, New York, 1935, str. 1–51
116. Williams, Tennessee *Period of Adjustment* (Vrijeme prilagodbe) Signet, New York, 1960.
117. Wouk, Herman *The Caine Mutiny Court-Martial* (Sudjenje pobuni na Caineu) Samuel French, New York, 1954.

Knjige drama

1. Gardner, Herb *A Thousand Clowns/Thieves/The Goodbye People* (Tisuću klaunova /Lopovi/ Zaboravljeni ljudi) Nelson Doubleday, New York, 1979.
2. Gibson, William *The Seesaw Log* (Dnevnik ljuljačke) Lime-light, New York, 1957.
3. Rice, Elmer *Seven Plays* (Sedam drama) The Viking Press, New York, 1950.



4. Simon, Neil *The Collected Plays of Neil Simon, Volume III* (Sabrana djela Neila Simona) Random House, New York, 1991.
5. Thornton Wilder *Three Plays* (Tri drame) Bantam Books, New York, 1957.

Antologije

1. Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Seventh series 1967–1973* (Najbolje američke drame. Sedma serija 1967–1973) Crown Publishers, New York, 1975.
2. Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Eight series 1973–1982* (Najbolje američke drame. Osmu seriju 1973–1982) Crown Publishers, New York, 1983.
3. Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Ninth series 1983–1992* (Najbolje američke drame. Deveta serija 1983–1992) Crown Publishers, New York, 1993.
4. Cerf, Bennett (ur) *Four Contemporary American Plays* (Četiri suvremene američke drame) Vintage Books, New York, 1961.
5. Clurman, Harold *Famous American Plays of the 1930s* (Slavne američke drame tridesetih) Laurel, New York, 1988. (1959)
6. Coe, Kathryn; Cordell, William H. (ur) *The Pulitzer Prize Plays 1918–1934* (Drame nagrađene Pulitzerom 1918–1934) Random House, New York, 1935.
7. Gassner, John; Barnes, Clive (ur) *Best American Plays. Sixth series 1963–1967* (Najbolje američke drame. Šesta serija 1963–1967) Crown Publishers, New York, 1971.
8. Gassner, John (ur) *Best American Plays. Fifth series 1957–1963* (Najbolje američke drame. Peta serija 1957–1963) Crown Publishers, New York, 1963.
9. Gassner, John (ur) *Best American Plays. Fourth series 1951–1957* (Najbolje američke drame. Četvrta serija 1951–1957) Crown Publishers, New York, 1958.
10. Gassner, John (ur) *Best Plays of the Modern American Theatre. Second series* (Najbolje drame modernog američkog kazališta. Druga serija) Crown Publishers, New York, 1947.

11. Gassner, John (ur) *Best American Plays. Third series 1945–1951* (Najbolje američke drame. Treća serija 1945–1951) Crown Publishers, New York, 1952.
12. Gassner, John (ur) *Twenty Five Best Plays of the Modern American Theatre* (Dvadeset i pet najboljih drama modernog američkog kazališta) Crown Publishers, New York, 1949.
13. Gassner, John (ur) *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre* (Dvadeset najboljih drama modernog američkog kazališta) Crown Publishers, New York, 1939.
14. Gassner, John (ur) *Best American Plays. Supplementary Volume 1918–1958* (Najbolje američke drame. Dodatno izdanje 1918–1958) Crown Publishers, New York, 1961.
15. Hoffman Ted *Famous American Plays of the 1970s* (Slavne američke drame sedamdesetih) Laurel, New York, 1981.
16. MacGowan, Kenneth *Famous American Plays of the 1920s* (Slavne američke drame dvadesetih) Laurel, New York, 1988. (1959)
17. Marx, Robert *Famous American Plays of the 1980s* (Slavne američke drame osamdesetih) Laurel, New York, 1988.
18. Mersand, Joseph (ur) *Three Comedies of American Family Life* (Tri komedije američkog obiteljskog života) Washington Square Press, New York, 1961.
19. Nikčević, Sanja (ur) *Antologija američke drame* vol 1, 2, AGM, Zagreb, 1993.
20. Richards, Stanley (ur) *America on Stage. The Great Plays of American History* (Amerika na sceni. Velike drame američke povijesti) Doubleday & Company, New York, 1960.
21. Richards, Stanley (ur) *The Most Popular Plays of the American Theatre* (Najpopularnija djela američkog kazališta) Stein and Day, New York, 1979.
22. Richards, Stanley (ur) *The Tony Winners* (Dobitnici Tonyja) Doubleday & Company, New York, 1977.



Bibliografija teorija

Studije o američkoj drami

The American Theatre: A Sum of Its Parts (Američko kazalište – zbroj njegovih dijelova) Samuel French, New York, 1971.

Adler, Thomas P.

Mirror on the Stage (Ogledalo na sceni) Purdue UP, West Lafayette, 1987.

Bentley Eric

What is Theatre? (Što je kazalište?) Limelight Editions, New York, 1984.

Berkowitz, Gerald M.

New Broadways. Theatre across America 1950–1980 (Novi Broadway: teatar u Americi 1950–1980) Rowman and Littlefield, Totowa, New Jersey, 1982.

Berstein, Samuel J.

The Strange Entwined. A New Direction in American Drama (Čudan zapletaj. Novi smjer u američkoj drami) Northeastern UP, Boston, 1980.

Bigsby, C. W. E.

* *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama 1 (1900–1940)* (Kritički uvod u američku dramu dvadesetog stoljeća 1) Cambridge UP, 1982.

* *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama 2 (Williams, Miller, Albee)* (Kritički uvod u američku dramu dvadesetog stoljeća 2 – Williams, Miller, Albee) Cambridge UP, 1984.

* *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama 3 (Beyond Broadway)*, (Kritički uvod u američku dra-

mu dvadesetog stoljeća 3 – Nakon Broadwaya) Cambridge UP, 1990.

* *Modern American Drama 1945 – 1990* (Moderna američka drama 1945–1990) Cambridge UP, 1992.

Brown, John Mason

Dramatis Personae The Viking Press, New York, 1963.

Brustein, Robert

* *Reimagining American Theatre* (Ponovo promišljajući američko kazalište) Elephant Paperback, Chicago, 1992.

* *Critical Moments. Reflection on Theatre & Society 1973–1979* (Kritički trenutak. Razmišljanje o kazalištu i društvu 1973–1979) Random House, New York, 1980.

* *Dumbocracy in America. Studies in the Theatre of Guilt 1987 – 1994* (Glupokracija u Americi – studije o kazalištu krivnje 1987–1994) Ivan R. Dee, Chicago, 1994.

* *Who Needs Theatre. Dramatic Opinions* (Kome treba kazalište. Dramatična stajališta) The Atlantic Monthly Press, New York, 1987.

Buch, Arthur T.

The Bible on Broadway (Biblija na Broadwayu) Archon Books, New York, 1968.

Cohn, Ruby

* *Dialogue in American Drama* (Dijalog u američkoj drami) Indiana UP, Bloomington, 1971.

* *New American Dramatists 1960 – 1980* (Novi američki dramatičari 1960 – 1980) Grove Press, New York, 1982.

* *New American Dramatists 1960 – 1990* (Novi američki dramatičari 1960 – 1990), Drugo izdanje, Macmillan, London, 1991.

Demastes, William W.

Beyond Naturalism. A New Realism in American Theatre (S one strane naturalizma. Novi realizam u američkom kazalištu) Greenwood Press, New York, 1988.

Downer, Alan S. (ur.)

American Drama and Its Critics (Američka drama i njezini kritičari) Chicago UP, Chicago, 1965.

Engle, Ron; Miller, Tice L. (ur.)

The American Stage. Social and Economic Issues from the



Colonial Period to the Present (Američka pozornica. Socijalna i ekonomska pitanja od kolonijalnog vremena do danas) Cambridge UP, 1993.

Gassner, John

* *Dramatic Soundings. Evaluations and Retractions culled from 30 years of dramatic criticism* (Dramsko mjerenje. Vrednovanje i opozivanje skupljeno za tridesetogodišnjeg pisanja kazališne kritike) Crown Publishers, New York, 1968.

* *Theatre at the Crossroads. Plays and Playwrights of the Mid-Century American Stage* (Kazalište na raskršću. Drame i dramatičari sredine stoljeća na američkoj sceni) Holt, New York, 1960.

Goldman, William

The Season. A Candid Look at Broadway (Sezona. Iskreni pogled na Broadway) Limelight Edition, New York, 1969.

Gottfried, Martin

Opening Nights, Theatre Criticism of the Sixties (Premijere, kazališna kritika šezdesetih) Putnam, New York, 1969.

Gould, Jean

Modern American Playwrights (Moderni američki dramatičari) Dodd, Mead & Company, New York, 1962.

Green, Abel; Laurie, Joe (ur)

Showbiz From Vaude to Video (Showbiz od vodvilja do videa) Henry Holt, New York, 1951.

Greenfield, Thomas Allen

Work and the Work Ethic in American Drama 1920–1970. (Rad i etika rada u američkoj drami 1920–1970) Missouri UP, 1982.

Guernsey, Otis L. jr.

Curtain Times: The New York Theater: 1965–1987 (Podignuti zastor: njujorško kazalište 1965–1987) Applause, New York, 1987.

Hart, Linda; Phelan, Peggy (ur)

Acting Out: Feminist Performance (Otkriti se – feminističke predstave) Michigan UP, 1993.

Herman, William

Understanding Contemporary American Drama (Razumijevanje suvremene američke drame) South Carolina UP, Columbia 1987.

- Johnson, Robert K.
Neil Simon Twayne Publishers, Boston, 1983.
- Kauffmann, Stanley
Theater Criticisms (Kazališna kritika) PAJ Publications, New York, 1983.
- Kernan, Alvin B. (ur)
Modern American Theater (Moderno američko kazalište) Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1967.
- Leiter, Samuel L.
Ten Seasons. New York Theatre in the Seventies (Deset sezona: njujorško kazalište sedamdesetih) Greenwood Press, New York, 1986.
- Loggia, Marjorie; Young Glenn
The Collected Works of Harold Clurman (Sabrana djela Harolda Clurmana) Applause, New York, 1994.
- Meserve, Walter J. (ur)
Discussions of Modern American Drama (Rasprave o modernoj američkoj drami) D.C. Heath and Company, Boston, 1966.
- Meserve, Walter J.
An Outline History of American Drama (Skica za povijest američke drame) Feedback Theatrebooks & Prospero Press, New York, 1994.
- Miller, Yordan Y.; Frazer, Winifred L. (ur)
American Drama between the Wars: A Critical History (Američka drama između dva rata: kritička povijest) Twayne Publishers, Boston, 1991.
- Murphy, Brenda
American Realism and American Drama, 1880–1940 (Američki realizam i američka drama 1880–1940) Cambridge UP, 1987.
- Nannes, Caspar H.
Politics in the American Drama (Politika u američkoj drami) The Catholic University of America Press, Washington, 1960.
- Nikčević, Sanja
Subverzivna američka drama ili simpatija za losere CDM,

- Rijeka, 1994.
- Oppenheimer, George (ur)
The Passionate Playgoer (Strasni gledatelj) The Viking Press,
 New York, 1958.
- Orr, John
*Tragic Drama and Modern Society. Studies in the Social and
 Literary Theory of Drama from 1870 to the Present* (Tragi-
 čna drama i moderno društvo. Sociološke i literarne teorij-
 ske studije o drami od 1870. do danas) Macmillan Press,
 London, 1981.
- Parker, Dorothy
Modern American Drama (Moderna američka drama) To-
 ronto UP, Toronto, 1987.
- Paro, Georgij
Made in USA Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatro-
 loga, Zagreb, 1990.
- Porter, T. S.
Myth and Modern American Drama (Mit i moderna ameri-
 čka drama) Wayne State University Press, Detroit, 1969.
- Rabkin, Gerald
*Drama and Commitment. Politics in the American Theatre of
 the Thirties* (Drama i obaveza. Politika u američkom kazali-
 štu tridesetih) Haskell HP, New York, 1973.
- Richardson, Garry
*American Drama From the Colonial Period Through World
 War I: A Critical History* (Američka drama od kolonijalnog
 vremena do kraja I svjetskog rata: kritička povijest) Tway-
 ne Publishers, Boston, 1993.
- Savran, David
 * *In Their Own Words* (Kako oni kažu) TCG, New York,
 1988.
 * *Communists, Cowboys and Queers* (Komunisti, kauboiji i
 homoseksualci) Minnesota UP, Minneapolis, 1992.
- Scanlan, John
Family, Drama, and American Dreams (Obiteljska drama i
 američki snovi) Greenwood Press, London, 1978.
- Schlueter, June (ur)
Modern American Drama: The Female Canon (Moderna
 američka drama – ženski kanon) AUP, London, 1990.

Senker, Boris

Pogled u kazalište Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1990.

Sherward, David

It's a Hit. The Back Stage Book of Longest-Running Broadway Shows 1884 to The Present. (To je hit! Knjiga o najduže igranim brodvejskim predstavama od 1884. do danas) Watson-Guption Publications, New York, 1994.

Shivers, Alfred S.

The Life of Maxwell Anderson (Život Maxwella Andersona) Stein and Day, New York, 1983.

Sievers, David

Freud on Broadway. A History of Psychoanalysis and the American Drama (Freud na Broadwayu. Povijest psihoanalize i američka drama) Hermitage House, New York, 1955.

Simon, John

Singularities. Essays on the Theatre 1964–1973 (Osobitosti. Eseji o kazalištu 1964–1973) Random House, New York, 1975.

Skinner, Cornelia Otis

Life With Lindsay & Crouse (Život s Lindsay i Crouseom) HMC, Boston, 1976.

Smith, Susan Harris

American drama. The Bastard Art (Američka drama. Bastardna umjetnost) Cambridge UP, Cambridge, 1997.

Stevenson, Isabelle

The Tony Award. A Complete Listing with a History of the American Theatre Wing (Nagrada Tony. Potpuni popis i povijest Američkog kazališnog krila) Heinemann, Portsmouth, 1994.

Valgemae, Mardi (ur)

Accelerated Grimace. Expressionism in the American Drama of the 1920 (Ubrzana grimasa. Ekspresionizam u američkoj drami dvadesetih) Southern Illinois UP, Carbondale, 1972.

Wainscott, Ronald H.

The Emergence of the Modern American Theater 1914–1929 (Nastajanje modernog američkog kazališta 1914–1929) Yale UP, New Haven, 1997.



Weales, Gerald

American Drama Since World War II (Američka drama od II svjetskog rata) Harcourt, New York, 1962.

Williams, Jay

Stage Left. An engrossing account of the radical theatre movement in America (Pozornica nalijevo. Uzbudljiva analiza radikalnog teatarskog pokreta u Americi) Charles Scribner's Son, New York, 1974.

Williams, Raymond (Rejmond Vilijams)

Drama od Ibsena do Brehta, Nolit, Beograd, 1979.

Članci, predgovori i pogovori o američkoj drami

Barnes, Clive "Introduction" (Uvod), u *Best American Plays: Fourth Series 1951-1957*, Crown Publisher, Inc, New York, 1958.

Barnes, Clive "Introduction" (Uvod), u *Best American Plays: Sixth Series 1963-1967*, Crown Publisher, Inc, New York, 1971.

Green, William "Iz prikrajka na sredinu pozornice: homoseksualna drama u suvremenom američkom kazalištu", u *Književna smotra*, 67-68/1987, Zagreb

Jacobson, Lynn "Kaufman X 7" (Sedam puta Kaufman) u *American Theatre*, February 1990, New York, str. 27

Nikčević, Sanja "Njezino veličanstvo dnevna kritika" u *Rival*, 3-4/1993. str. 291-315

Nikčević, Sanja "Teorijsko putopisni vodič po Broadwayu" u *Quorum* 5-6/1999, Zagreb

O'Quinn, Jim "Editors Choice" (Urednički izbor) u *American Theatre*, July/August 1998, New York, str. 70

Senker, Boris "Kazališni New York" u *Republika* 1/1986, Zagreb

Teatrološke studije

Bentley, Eric

The Life of The Drama (Život drame) Applause, New York, 1991.

Carlson, Marvin

Kazališne teorije 1-3 Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1994-7

- Duvignaud, Jean (Žan Divinjo)
Sociologija pozorišta Nolit, Beograd, 1978.
- Esslin, Martin
 * *An Anatomy of Drama* (Anatomija drame) Abacus, London, 1983
 * *The Field of Drama* (Područje drame) Methuen, London, New York, 1987.
- Fergusson, Francis (Frensis Fergason)
Pojam pozorišta Nolit, Beograd, 1979.
- Miočinović, Mirjana (ur)
Rađanje moderne književnosti: Drama Nolit, Beograd, 1975.
- Pfister, Manfred
Drama. Teorija i analiza Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

Ostalo

Biblija Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1976.

The Declaration of Independence/The Constitution of the United States of America (Deklaracija nezavisnosti/Ustav SAD-a), USIS

- Barthes, Roland (Rolan Bart)
Književnost, mitologija i semiologija Nolit, Beograd, 1979.
- Beker, Miroslav (ur)
Povijest književnih teorija Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979.
- Bercovitch, Sacvan
The Puritan Origins of the American Self (Puritanski izvori biti amerikanstva) Yale UP, 1975.
- Boorstin, Daniel J.
The Image. A Guide to Pseudo-Events in America (Slika. Vodič američkih pseudo događanja) Random House, New York, 1991.
- Brooks, Cleanth; Lewis R.W.B; Warren, Robert Penn (ur)
American Literature: The Makers and the Making (Američka književnost: stvaraoci i stvaranje) St. Martin's Press, New York, 1973.



- Edwards, Herbert E; Horton, Rod W. (ur)
Backgrounds of American Literary Thought (Podloga američke literarne misli) Appelp-ton-Century-Crofts, New York, 1967.
- Frazer, James, George (Džejms Džordž Frejzer)
Zlatna grana, Beograd, 1977. (1922)
- Frye, Northrop
Anatomija kritike Naprijed, Zagreb, 1979.
- Hollinger, David A.; Capper, Charles (ur)
The American Intellectual Tradition, Vol. I (Američka intelektualna tradicija)
Oxford UP, Oxford/New York, 1993.
- Jung, C.G.
Čovjek i njegovi simboli Mladost/Mladinska knjiga, Zagreb/Ljubljana 1974.
- Melchinger, Siegfred
Povijest političkog kazališta Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.
- Meletinski, E. M.
Poetika mita Nolit, Beograd, 1984.
- Pavličić, Pavao
Književna genologija Liber, Zagreb, 1983.
- Petrović, Svetozar
Priroda kritike Liber, Zagreb, 1972.
- Prop, Vladimir
Morfologija bajke Beograd, 1982.
- Solar, Milivoj
* *Granice znanosti o književnosti* PIP, Zagreb, 2000.
* *Suvremena svjetska književnost* Školska knjiga, Zagreb, 1982.
* *Teorija književnosti* Školska knjiga, Zagreb, 1977.
- Szondi, Peter
Teorija moderne drame 1880–1950 Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2001.
- Škreb, Zdenko; Stamać Ante (ur)
Uvod u književnost Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.
- Vilar, Esther
Pravo na drugu ženu Znanje, Zagreb, 1978.

Priručnici i rječnici

New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language, Lexicon Publication, Danbury, 1993.

Rečnik književnih termina Nolit, Beograd, 1986.

Berney, K. A. (ur)

Contemporary Dramatists (Fifth ed.) (Suvremeni dramatičari) St. James Press, London, 1993.

Bordman, Gerald (ur)

The Oxford Companion to American Theatre (Second ed.) (Oksfordski priručnik o američkom kazalištu) Oxford UP, New York/Oxford, 1992.

Filipović, Rudolf

Englesko-hrvatski rječnik Školska knjiga, Zagreb, 1998.

Hećimović, Branko (ur)

Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980 (knjiga I, II) Globus/JAZU, Zagreb, 1990.

Mobley, Jonnie Patricia (ur)

NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms (NTC-jev rječnik kazališta i dramskih termina) National Textbook Company, Lincolnwood, 1995.

Osborn, Elizabeth, M. (ur)

Dramatist Sourcebook. Complete opportunities for playwrights, translators, composers, lyricists and librettists (Vodič za dramske pisce. Potpune mogućnosti za pisce, prevodioce, kompozitore, libretiste i pisce songova) TCG, New York, 1992.

Vidan, Ivo; Kogoj-Kapetanić, Breda (ur)

Povijest svjetske književnost (knjiga 6) Liber/Mladost, Zagreb, 1976.

Wilmeth, Don B.; Miller, Tim Rice (ur)

Cambridge Guide to American Theatre (Kembrički vodič o američkom kazalištu) Cambridge University Press, New York, 1996.



Popis imena i djela

A SUTRA SVIJET 99, 153

Abe Lincoln in Illinois vidi *LINCOLN U ILLINOISU*

Abie's Irish Rose vidi *TRIPUT VJENČANI*

Adding Machine, The vidi *STROJ ZA ZBRAJANJE*

Adler, Thomas 33, 58, 69, 84, 101

Affairs of State vidi *DRŽAVNI POSLOVI*

After the Fall vidi *NAKON PADA*

AH, DIVLJINA! 56, 292, 293

Ah, Wilderness! vidi *AH, DIVLJINA!*

Akins, Zoe 38, 41, 61

Alger, Horatio 389

Albee, Edward 20, 27, 29, 32, 38, 41, 43, 46, 56, 60, 86, 96,
290, 381, 389

Alison's House vidi *ALISONINA KUĆA*

ALISONINA KUĆA 153, 257, 289, 297, 319, 321, 325, 333, 336,
348

All in the Timing vidi *SJAJNO PROLAZNO VRIJEME*

All the Way Home vidi *SVE DO KUĆE*

Allen, Jay 82

Allen, Woody 38, 41, 153, 157, 339

America Hurrah!, vidi *HURA, AMERIKA!*

American Dream, The vidi *AMERIČKI SAN*

AMERIČKI SAN 38, 43

And Things That Go Bump in the Night vidi *I STVARI KOJE
LUPAJU U NOĆI*

Anderson, Maxwell 38, 41, 57, 60, 98

Anderson, Richard 38

Anderson, Robert 71, 157

Andersonville Trial, The vidi *SUĐENJE ZBOG ANDERSON-VILLA*

ANĐEO NA MOM RAMENU 154, 340, 341, 342, 355, 371, 373, 375

Angel On My Shoulder vidi *ANĐEO NA MOM RAMENU*

Anna Lucasta (ANNA LUCASTA) 100

Any Wednesday vidi *SVAKE SRIJEDE*

APARTMAN U PLAZI 101

Aristotel 19, 25, 26, 36, 50, 55, 92, 93

Aronson, Alvin 27, 289

ARSEN I STARE ČIPKE 38, 43

Arsenic and Old Lace vidi *ARSEN I STARE ČIPKE*

As Is vidi *TAKO KAKO JE*

Atkinson, Brooks 73, 103, 346

Awake and Sing vidi *PROBUDI SE I PJEVAJ*

Axelrod, George 339

Ayvazian, Leslie 22, 158, 218

Bacon, Francis 39

Baraka, Amiri 57

Barefoot in the Park vidi *BOSONOZI U PARKU*

Barnes, Clive 99, 346

Barry, Philip 55, 57, 58, 60, 75, 89, 90, 94, 96

Barthes, Roland 127

Beast on the Moon, A vidi *ZVIJER NA MJESECU*

Beau Jest vidi *LIJEPA ŠALA*

Beckett, Samuel 64, 67, 79

Behrman, S(amuel). N(athaniel). 38, 41, 57, 74, 88, 94, 150, 339

Beker, Miroslav 19, 25, 26

Belasco, David 153

Bell, Book and Candle vidi *ZVONO, KNJIGA I SVIJEĆA*

Benchley, Robert 59

Bentley, Eric 26, 33, 34, 54, 55, 59, 70, 71, 72, 74, 79, 113, 140, 141, 145, 390

Bercovitch, Sacvan 127

Bergson, Henri 140



Berkowitz, Gerald M.

Best Man, The vidi KUM

Bigsby, Christopher W. E. 22, 30, 32, 34, 35, 54, 63, 64, 65, 66,
67, 74, 75, 84, 85, 86, 231, 265, 390

Biloxi Blues 24, 82, 153

BIOGRAFIJA 150, 154

Biography vidi BIOGRAFIJA

Blessing, Lee 38, 154

Bogard, Travis 91, 92

Boorstin, Daniel J. 119

Bordman, Gerald 51

Born Yesterday vidi JUČER ROĐENA

BOSONOZI U PARKU 89, 143, 154, 339, 347, 359, 366, 368, 385

Both Your Houses vidi OBJE VAŠE KUĆE

Boys in the Band, The vidi MOMCI U BENDU

BOŽANSTVENA KOMEDIJA (*Divina commedia*) 110, 142

BRAČNI KREKET 143, 154, 339, 346, 352, 358, 361, 364, 376

Bradford, William 119

Brecht, Bertolt 79, 80, 91, 92, 138

Breuer, Lee 31

Brighton Beach Memoirs vidi SJEĆANJE NA BRIGHTON
BEACH

Brighton Beach Trilogy, The vidi TRILOGIJA O BRIGHTON
BEACHU

Broadway Bound vidi NA BROADWAY

Brooks, Cleanth 119, 120, 121, 122, 123, 124

Brown, John Mason 127

Brustein, Robert 29, 70, 74, 76, 77, 82, 102, 103, 107, 142, 390

Bullins, Ed 57

Burrows, Abe 339

Butterflies Are Free vidi LEPTIRI SU SLOBODNI

Cactus Flower vidi KAKTUSOV CVIJET

Caine Mutiny Court-Martial, The vidi SUĐENJE POBUNI NA
CAINEU

Camping With Henry and Tom vidi KAMPIRAJUĆI S HENRY-
JEM I TOMOM

- Capper, Charles 122
 Carlson, Marvin 25
Cat on a Hot Tin Roof vidi *MAČKA NA VRUĆEM LIMENOM KROVU*
Chapter Two vidi *DRUGO POGLAVLJE*
 Chase, Mary Coyle 96
 Chayefski, Paddy 32, 38, 41, 70, 71, 77, 157
Children of a Lesser God vidi *DJECA MANJEGA BOGA*
Children's Hour, The vidi *DJEČJI SAT*
 Cristofer, Michael 137, 225, 226, 247
Claudia vidi *KLAUDIJA*
 Clurman, Harold 49, 109, 110 111
 Cohn, Ruby 56, 57, 64, 65, 67, 84, 107, 108
Come Blow Your Horn vidi *ZASVIRAJ U SVOJU TRUBU*
Cowboy Mouth vidi *KAUBOJSKA USTA*
CRAIGOVA ŽENA 154
Craig's Wife vidi *CRAIGOVA ŽENA*
Crimes of the Heart vidi *ZLOČINI SRCA*
 Crouse, Russel 38, 41, 60, 73, 154, 289
 Crowley, Mat 38, 41
Cymbeline (CYMBELINE) 103
ČAJ I SIMPATIJA 71, 72, 153, 157, 172, 189, 190, 216
ČAJANA NA OKINAVI 153, 386
 Čehov, Anton Pavlovič 33, 79, 80
ČELIČNE MAGNOLIJE 153, 225, 226, 244, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 385
ČOVJEK KOJI JE DOŠAO NA VEČERU 153, 337
ČUDOTVORKA 154, 216, 266, 269, 270, 271, 272, 274, 277, 278, 279, 282, 294, 385
ČELAVA PJEVAČICA (La Cantatrice chauve) 30
 d'Usseau, Arnaud 38, 153
DA MI KAŽEMO SVOJE 154, 385
 Davis, Owen, 38, 69
 Davidson, Gordon 49



de Hartog, Jan 339

Dear Ruth vidi *DRAGA RUTH*

Death of a Salesman, The vidi *SMRT TRGOVAČKOG PUTNIKA*

Demastes, William W. 90, 91

DESETI ČOVJEK 77, 102, 142, 143, 153, 157, 172, 197, 223, 384

Desire under the Elms vidi *ŽUDNJA POD BRIJESTOVIMA*
DEVET ARMENACA 22, 135, 158, 218, 219, 222

Dickens, Charles 140, 141

DJECA MANJEGA BOGA 137

DJEČJI SAT 84

DOLAZE KLAUNOVI 90

DOM JUNAKA 99, 153, 157, 158, 165, 180, 184, 215, 223, 256, 262

Don't Drink the Water vidi *NE PIJTE VODU*

Doss Passos, John 65

DRAGA GOSPOĐA 154

DRAGA RUTH! 154

Dream Girl vidi *SANJARKA*

Dreiser, Theodor 65

Driving Miss Daisy vidi *VOZEĆI GOSPOĐICU DAISY*

DRUGI ČOVJEK 147, 154, 339

DRUGO POGLAVLJE 24, 153, 157, 172

DRŽAVNI POSLOVI 154, 374, 386

DUGO PUTOVANJE U NOĆ 24, 100

Durang, Christopher 38, 43

Duvignaud, Jean 26, 41, 118

DVANAEST GNJEVNIH LJUDI 154

DVOJE NA LJULJAČKI 81, 147, 153, 154, 158, 194, 212, 340, 350, 354, 362, 365, 369

DŽEPNI SAT 27, 153, 256, 266, 289, 305, 306, 307, 308, 312, 315, 318, 323, 326, 334, 337, 338, 361

Edwards, Herbert E. 124

EKSTREMNOSTI 154

Eliot, T. S. 133



Elisabeth the Queen vidi *KRALJICA ELIZABETA*

End of Summer vidi *KRAJ LJETA*

Engle, Ron 118

Esslin, Martin 29, 109, 113, 145, 146

Extremities vidi *EKSTREMNOSTI*

Family Business vidi *OBITELJSKI POSAO*

Feiffer, Jules 38, 43

Ferber, Edna 289

Fergusson, Francis 26, 108, 109, 110, 133, 387

Few Good Men, A vidi *NEKO LIKO DOBRIH LJUDI*

Fierstein, Harvey 87

Filipović, Rudolf 24, 34

FINNEGANOVO BDIJENJE (*Finnegans Wake*)

First Breeze of Summer, The vidi *PRVI DAŠAK LJETA*

First Year, The vidi *PRVA GODINA*

Five Lesbian Brothers (Petero lezbijске braće) 38, 43

Flaker, Aleksandar 19

Foreman, Richard 31

Fourposter, The vidi *BRAČNI KREKET*

Frankie and Johnny in the Clair de Lune vidi *FRANKIE I
JOHNNY NA MJESEČINI*

FRANKIE I JOHNNY NA MJESEČINI 154, 158, 340, 344, 345,
349, 385

Frazer, Winifred 32

Freedley, George 55

Freud, Sigmund 62, 63, 65

Frye, Northrop 36, 37, 39, 41, 92, 93, 95, 112, 142, 261, 322

Gardner, Herb 27, 38, 41, 158

Gassner, John 49, 55, 76, 99, 114, 390

Gelber, Jack 57

Gemini vidi *GEMINJEVI*

GEMINJEVI 153, 157, 172, 184, 187, 189, 217, 223, 294, 306,
338

Genet, Jean 79

German, Mark St. 154



- Gershe, Leonard 269
Gibson, William 38, 81, 158, 269, 340
Glaspell, Susan 60, 289
Glass Menagerie, The vidi *STAKLENA MENAŽERIJA*
Gold, Mike 63, 64
Goldberg, Dick 289
Golden Child vidi *ZLATNO DIJETE*
Goldman, William 82, 90, 102, 147
GOSPOĐICA LULU BETH 33, 101
GOST NA VJENČANJU 153, 157, 194, 200, 216
Gottfried, Martin 56, 68
Gould, Jean 60, 78, 89, 94, 98, 99, 127
Gow, James 153
Green, Abel 59
GROŽDE NA SUNCU 99, 154, 385
Guare, John 38, 41, 153
Guernsey, Otis L. jr. 48
Gurney, A(lbert). R(amsdell). 38, 41, 153

Hansberry, Lorraine 38
Happy Birthday vidi *SRETAN ROĐENDAN*
Harling, Robert 225, 226, 244
Harrigan, Edward 144
Hart, Moss 38, 41, 60, 96
Harvey vidi *NAŠ PRIJATELJ HARVEY*
Hasty Heart, The vidi *VRELO SRCE*
Having Our Say vidi *DA MI KAŽEMO SVOJE*
Hell-Bent fer Heaven vidi *NEBO POD SVAKU CIJENU*
Hellman, Lillian 38, 41, 57, 60, 61, 84, 153, 257, 290, 361
Hemingway, Ernest 62, 64, 65
Henley, Beth 38, 41, 50, 76, 86, 90, 91, 158, 217
Herbert, Hugh F(rederick). 339
Here Come the Clowns vidi *DOLAZE KLAUNOVI*
Herman, William 22, 31, 57
High Tor (HIGH TOR) 154
Holiday vidi *PRAZNICI*



- Hollinger, David A. 122
Home of the Brave vidi *DOM JUNAKA*
Horton, Rod W. 124
HOT L BALTIMORE 100
HOTEL UNIVERSE 90
Howard, Sidney 27, 57, 78
Howells, William Dean 23
Hughes, Langston 65
HURA, AMERIKA! 38
Hwang, David Henry 22, 24, 31, 137, 138, 158, 218, 219, 220
I Remember Mama vidi *SJEĆAM SE MAME*
I STVARI KOJE LUPAJU U NOĆI 38, 43
Ibsen, Henrik 30, 33, 62
Icebound vidi *ZALEĐENI*
IGRAČKE NA TAVANU 361
I'm Not Rappaport vidi *NISAM JA RAPPAPORT*
Inge, Wiliam 27, 38, 41, 86, 97, 101
Innaurato, Albert 157
Ionesco, Eugene 30, 79, 80
Ives, David 38, 43
IZGUBLJEN U YONKERSU 55, 67
IZLAZAK SUNCA NA CAMPOBELLU 117, 150, 154, 269,
270, 272, 273, 276, 278, 280, 283, 300, 385
Jenkins, E. J. 48
JAVNO ŠKOLOVANJE 153, 158, 217
JEDINA IGRA U GRADU 216
Johnson, Robert K. 87
Joyce, James 62, 63, 85
JUČER ROĐENA 154, 371
KAKTUSOV CVIJET 143, 154, 339, 341, 355, 356, 357, 373,
374, 375
Kalinowski, Richard 22, 158, 218
KAMPIRAJUĆI S HENRYJEM I TOMOM 154
Kanin, Garson 38



- Karpinski Joanne B. 87
KAUBOJSKA USTA 38
Kauffmann, Stanley 90
Kaufman, George S(imon). 38, 41, 55, 60, 61, 63, 68, 89, 96,
102, 289
Kazan, Elia 101, 190
Kelly, George (Edward) 38
Kennedy, Adrienne 57
Kenneth, S. Lynn 127
Kerr, Jean (Bridget) 339
Kesserling, Joseph 38, 43
Kind Lady vidi *DRAGA GOSPOĐA*
Kingsley, Sidney 38, 41, 57, 61, 96, 99, 153
KLAUDIJA 154, 257
KOMAD MOG SRCA 137, 153
Kopit, Arthur 38, 43, 57
Kott, Jan 75
KORNJAČINA PJESMA 76, 99, 154, 339, 343, 355, 364, 368,
375
KRAJ LJETA 154
KRALJEVSKA OBITELJ 153, 257, 289, 337
KRALJICA ELIZABETA
Kreža, Miroslav 139, 142
Kretzmer, Herbert 89
KUM 154
KUTIJA SJENKI 137, 153, 225, 226, 247, 251, 260, 264
LAKU NOĆ MAJKO 33
Langley, Stephen 118
Laurents, Arthur 32, 157
Laurie, Joe 59
Lauro, Shirley 137, 153, 158
LAŽ U GLAVI 38, 43
Leiter, Samuel L. 104
Lemon Sky vidi *NEBO LIMUNOVE BOJE*
LEPTIRI SU SLOBODNI 23, 143, 153, 154, 216, 269, 270, 271,
272, 275, 278, 281, 283, 299, 334, 336, 338, 361, 385

Levi, Stephen 340

Lewis, Irene 103, 119, 120, 121, 122, 123, 124

Lie in a Mind vidi *LAŽ U GLAVI*

Life With Father vidi *ŽIVOT S OCEM*

LIJEPA ŠALA 142, 153, 289, 296, 308, 314, 317, 319, 320, 321, 322, 327, 329, 332, 334, 335, 336, 338, 349, 374

LINCOLN U ILLINOISU 99, 117, 153

Lindsay, Howard 38, 41, 60, 73, 154, 289

Lips Together, Teeth Apart vidi *STISNUTI ZUBE*

Little Murders vidi *MALA UMORSTVA*

Little Shop of Horrors vidi *MALI DUĆAN STRAVE*

Long Day's Journey Into Night vidi *DUGO PUTOVANJE U NOĆ*

Lost In Yonkers vidi *IZGUBLJEN U YONKERSU*

Love! Valour! Compassion! vidi *LJUBAV! HRABROST! SU-OSJEĆANJE!*

Lucas, Craig 27, 38, 41, 76, 158

Ludlam, Charles 38, 43

LJUBAV, HRABROST, SUOSJEĆANJE 99, 154

LJUDI U BIJELOM 153, 259

M. Butterfly (*M. BUTTERFLY*) 23, 138

MAČKA NA VRUĆEM LIMENOM KROVU 33, 101

Majority of One, A vidi *MNOŽINA OD JEDNOG*

MALA UMORSTVA 38, 43

Male Animal, The vidi *MUŠKA ŽIVOTINJA*

Mamet, David 31, 32, 38, 41, 56, 57, 67, 86, 92, 371, 381, 389

Man Who Came to Dinner, The vidi *ČOVJEK KOJI JE DOŠAO NA VEČERU*

Mann, Emily 31

Mantle, Burns 48

Marguiles, Donald 225, 226, 232, 239

Marriage of Bette and Boo, The vidi *VJENČANJE BETTI I BOOA*

Marx, Robert 50

Mary, Mary (*MARY, MARY*) 154, 339, 350, 356, 363, 371, 374, 375



- Matchmaker, The* vidi ŽENIDBENI POSREDNIK
 McCullers, Carson 157
 McNally, Terrence 38, 41, 43, 67, 74, 158, 297, 340
 Medoff, Mark 138
Member of the Wedding, The vidi GOST NA VJENČANJU
Men in White vidi LJUDI U BIJELOM
 Meserve, Walter J. 23, 32, 35, 36, 55, 56, 80, 82, 89, 94, 113, 390
 Mesnard, Joseph 59, 143, 144, 302, 311, 315, 316
Middle of the Night vidi USRED NOĆI
 Miller, Arthur 24, 27, 29, 32, 38, 41, 56, 86, 92, 97, 100, 118, 138, 290, 348, 381, 389, 391
 Miočinović, Mirjana 112, 134
Miracle Worker, The vidi ČUDOTVORKA
Miss Lulu Beth vidi GOSPODICA LULU BETH
 MJESEC JE PLAV 154, 339, 345, 355, 359, 373, 374, 375, 376
 MNOŽINA OD JEDNOG 154, 255
 Molière, Jean Baptiste 135, 141
 Monroe, Marilyn 24, 357
Moon Is Blue, The vidi MJESEC JE PLAV
 Morgan, Edmund S. 294, 308
 Mosel, Tad 225, 226, 239
 Murphy, Brenda 23, 29, 144, 145
 MUŠKA ŽIVOTINJA 99, 154, 371
Mystery of Irma Vep, The vidi TAJNA IRME VAMP
 NA BROADWAY 24, 144, 153
 NA SUDU 138, 154
 NAJBOLJE DOBA GOSPODICE JEAN BRODIE 82
 NAKON PADA 24
 NAPUHANKO 154
 NAŠ GRAD 58, 62, 63, 65, 66, 84, 91, 94, 102, 103, 107, 108, 111, 114, 135, 136, 137, 139, 154, 157
 NAŠ PRIJATELJ HARVEY 84, 96, 154
 NE MOŽEŠ TO ODNIJETI SA SOBOM 59, 68, 154, 385
 NE PIJTE VODU 153



- NEBO LIMUNOVE BOJE 138, 348
NEBO POD SVAKU CIJENU 154
NEKOLIKO DOBRIH LJUDI 154
NEOBIČAN PAR 154, 157, 194, 224
Never Too Late vidi NIKAD NIJE KASNO
Nichols, Anne 289, 328
'night Mother vidi LAKU NOĆ MAJKO
NIJE VRIJEME ZA KOMEDIJU 94, 154, 339, 351, 353, 356,
365, 371
NIKAD NIJE KASNO 154
Nikčević, Sanja 19, 28, 37, 105, 119, 148, 389
Nine Armenians vidi DEVET ARMENACA
NISAM JA RAPPAPORT 27, 153, 154, 158, 194
No Time for Comedy vidi NIJE VRIJEME ZA KOMEDIJU
Norman, Marsha 31, 38, 41; 57
O MIŠEVIMA I LJUDIMA 84
OBITELJSKI POSAO 153, 289, 297, 305, 308, 314, 320, 323,
327, 329, 334, 337
OBJE VAŠE KUĆE 98, 154
Odd Couple, The vidi NEOBIČAN PAR
Odets, Clifford 57, 61, 84, 290
Of Mice and Man vidi O MIŠEVIMA I LJUDIMA
Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I am
Feel'n' So Sad vidi OH, TATA, JADNI TATA, MAMA TE
JE ZAKLJUČALA U ORMAR I MENE TUGA HVATA
OH, TATA, JADNI TATA, MAMA TE JE ZAKLJUČALA U
ORMAR I MENE TUGA HVATA 38, 43
Old Maid, The vidi STARA DJEVOJKA
On Trial vidi NA SUDU
O'Neill, Eugene 20, 22, 24, 27, 29, 30, 32, 33, 38, 41, 56, 57,
59, 61, 78, 96, 97, 100, 104, 106, 134, 144, 194, 218, 290,
291, 292, 293, 306, 307, 381, 389, 391
O'Neill, James 33
Open Admissions vidi JAVNO ŠKOLOVANJE
Oppenheimer, George 68, 103



- Osborn, Elizabeth 46
Our Town vidi *NAŠ GRAD*
- Patrick, John 38, 41, 153, 157
PATRIOTI 99
Patriots The vidi *PATRIOTI*
- Pavličić, Pavao 19, 34, 52, 93
Perfect Party, The vidi *SAVRŠEN DOMJENAK*
Period of Adjustment vidi *VRIJEME PRILAGODBE*
- Pfister, Manfred 26, 28, 138, 146
- Phelps, William Lyon 83
Philadelphia Story, The vidi *PRIČA IZ PHILADELPHIJE*
- Picnik* vidi *PIKNIK*
Piece of my Heart, A vidi *KOMAD MOG SRCA*
- PIKNIK* 27, 101
- Pinter, Harold 67
- Pirandello, Luigi 64, 66, 79, 136
Play It Again, Sam vidi *ZASVIRAJ OPET, SAM*
- Plaza Suite* vidi *APARTMAN U PLAZI*
- Pocket Watch, The* vidi *DŽEPNI SAT*
- Porter, T. S. 54, 58, 109, 111, 112, 117, 127, 370, 390
PRAZNICI 90, 369
Prelude To A Kiss vidi *PRELUDIJ ZA POLJUBAC*
- PRELUDIJ ZA POLJUBAC* 27, 76, 143, 153, 158, 173, 223, 254, 263, 340, 358, 384
- PRIČA IZ PHILADELPHIJE* 90, 147, 153, 337
Prime of Miss Jean Brodie, The vidi *NAJBOLJE DOBA GO-SPODICE JEAN BRODIE*
- PROBUDI SE I PJEVAJ* 84
- PRVA GODINA* 154
- PRVI DAŠAK LJETA* 154, 369
- Pterodactylus* vidi *PTERODAKTILUS*
- PTERODAKTILUS* 38, 43
- Rabe, David 38, 41, 57
- Rabkin, Gerald 88
- Raisin in the Sun, A* vidi *GROŽĐE NA SUNCU*



- Resnik, Muriel 27, 339
Ribman, Gerald 58
Rice, Elmer 30, 38, 41, 43, 57, 59, 60, 61, 63, 138, 157, 195,
197, 207, 214, 391
Richards, Stanley 89, 105, 107, 238, 346
Richardson, Garry 29, 30
Rip Van Winkle 292
Rose of the Rancho, The vidi RUŽA S RANČA
Royal Family, The vidi KRALJEVSKA OBITELJ
RUŽA S RANČA 153
Same Time, Next Year vidi U ISTO VRIJEME, NA STAROM
MJESTU
SAMOUBOJSTVO U B-MOLU 38
SANJARKA 138, 153, 194
Saroyan, William 38, 41, 99, 302
Savran, David 23, 31, 32, 82
SAVRŠEN DOMJENAK 153
Scanlan, John 58, 91, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 302, 308, 333
Schary, Dore 150, 269, 283
Schlueter, June 87
Second Man, The vidi DRUGI ČOVJEK
Secretaries vidi SEKRETARICE
SEDAM GODINA VJERNOSTI 138, 143, 154, 339, 357
SEKRETARICE 38, 43
Serban, Andrei 103
Seven Year Itch, The vidi SEDAM GODINA VJERNOSTI 138
Shadow Box, The vidi KUTIJA SJENKI
Shakespeare, William 103
Shepard, Sam 38, 43, 57, 138, 389
Shepard, Thomas 32, 56, 86, 121, 122, 381
Sherman, James 289
Sheward, David 48, 296
Sherwood, Robert E(mmet). 57, 60, 96, 97, 99, 106
Show – Off, The vidi NAPUHANKE
Sievers, David 62



- Silver, Nick 38, 43
Silverman, Zinman, Toby 44
Simon, John 53, 79, 80, 84, 86
Simon, Neil 20, 24, 38, 41, 55, 60, 66, 67, 68, 81, 82, 87, 88, 89,
90, 101, 116, 144, 157, 339, 347, 391
Six Degrees of Separation vidi *ŠEST STUPNJEVA RAZDVOJE-
NOSTI*
SJAJNO PROLAZNO VRIJEME 38, 43
SJEĆAM SE MAME 59, 99, 142, 153, 258, 289, 292, 297, 302,
306, 307, 311, 314, 315, 318, 319, 320, 323, 326, 330, 331,
337, 358, 385
SJEĆANJE NA BRIGHTON BEACH 24, 153
Skin of Our Teeth, The vidi *ZA VLAS*
Skinner, Cornelia Otis 60, 73, 370
Slade, Bernard 339
Smith, Henry Nash 127
Smith, Susan Harris 30
SMRT TRGOVAČKOG PUTNIKA 27, 100, 138, 190, 200, 348,
391
Social Security vidi *SOCIJALNO OSIGURANJE*
SOCIJALNO OSIGURANJE 153, 301
Solar, Milivoj 22, 25, 34, 37, 77
Soldier's Play, A vidi *VOJNIKOVA PRIČA*
Sondheim Stephen 31
SRETAN ROĐENDAN 154, 374
STAKLENA MENAŽERIJA 84, 99
STANJE ZAJEDNICE 154, 351
STARA DJEVOJKA 84, 154
State of the Union vidi *STANJE ZAJEDNICE*
Steel Magnolias vidi *ČELIČNE MAGNOLIJE*
Stein, Gertruda 62, 63
Steinbeck, John 84
Stevenson, Isabelle 47
STISNUTI ZUBE 74, 297
Strasberg, Lee 50
STRAŽA NA RAJNI 153, 215, 257



- Street Scene* vidi *ULIČNI PRIZOR*
Streetcar Named Desire vidi *TRAMVAJ ZVAN ŽUDNJA*
STROJ ZA ZBRAJANJE 30, 38, 43, 58
SUĐENJE POBUNI NA CAINEU 154
SUĐENJE ZBOG ANDERSONVILLA 154
Suicide in B flat vidi *SAMOUBOJSTVO U B-MOLU*
Sunrise at Campobello vidi *IZLAZAK SUNCA NA CAMPO-BELLU*
Sunshine Boys, The vidi *ZLATNI DEČKI*
SVAKE SRIJEDE 154, 339, 350, 354, 356, 361, 367, 368, 369, 371, 372, 374, 375, 385
SVE DO KUĆE 139, 154, 225, 226, 239, 261, 262, 263, 266, 267, 268, 294, 385
Sweet Charity vidi *SLATKA CHARITY*
Sweet, Jeffrey 48
Szondi, Peter 21
ŠEST LICA TRAŽE AUTORA (*Sei personaggi in cerca d'autore*) 136
ŠEST STUPNJEVA RAZDVOJENOSTI 153, 386
ŠETNJA PO ŠUMI 154
ŠTO JE KRIVO NA OVOJ SLICI? 142, 154, 165, 225, 226, 232, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 294, 385
TAJNA IRME VAMP 38, 43
Taking of Miss Janie, The vidi *OTMICA GOSPOĐICE JANIE*
TAKO KAKO JE 154
Tea and Sympathy vidi *ČAJ I SIMPATIJA*
Teahouse of the August Moon, The vidi *ČAJANA NA OKINAVI*
Tenth Man, The vidi *DESETI ČOVJEK*
Terry, Megan 31
They Knew What They Wanted vidi *ZNALI SU ŠTO ŽELE*
Thousand Clowns, A vidi *TISUĆU KLAUNOVA*
Thurber, James 80, 81
Time of Your Life, The vidi *VRIJEME TVOG ŽIVOTA*
TISUĆU KLAUNOVA 154, 255
Tolstoj, Lav Nikolajević 386



TKO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF? 47

Tomorrow the World vidi *A SUTRA SVIJET*

Torch Song Trilogy vidi *TRILOGIJA SLOBODE*

Toys in the Attic vidi *IGRAČKE NA TAVANU*

TRAMVAJ ZVAN ŽUDNJA 100

TRILOGIJA O BRIGHTON BEACHU 24, 144

TRILOGIJA SLOBODE 87, 154, 255, 385

TRIPUT VJENČANI 59, 106, 142, 153, 289, 295, 296, 309, 314,
316, 319, 320, 322, 323, 324, 328, 329, 330, 333, 335, 336,
338, 364, 385

TUNEL LJUBAVI 154

Tunnel of Love, The vidi *TUNEL LJUBAVI*

Twelve Angry Man vidi *DVANAEST GNJEVNIH LJUDI*

Two for the Seesaw vidi *DVOJE NA LJULJAČKI*

U ISTO VRIJEME, NA STAROM MJESTU 154, 339, 345, 346

Uhry, Alfred 23, 38, 41, 158, 209

ULIČNI PRIZOR 153, 157, 194, 195, 199, 200, 217, 223, 224,
334, 347, 360, 361, 362, 384

USRED NOĆI 70

Valdez, Luis 31

Valgemae, Mardi 59

van Druten, John 38, 41, 76, 289, 339

Van Itallie, Jean-Claude 38, 57

Verneuil, Louis 154

Vidal, Gore 154

VJENČANJE BETTI I BOOA 38, 43

Voice of the Turtle, The vidi *KORNJAČINA PJESMA*

VOJNIKOVA PRIČA 99, 154

VOZEĆI GOSPODICU DAISY 23, 98, 153, 158, 194, 209, 224,
384

VRELO SRCE 153, 157, 172, 179, 256, 262

VRIJEME PRILAGODBE 56, 154, 339, 347, 377

VRIJEME TVOG ŽIVOTA 99, 302

Wainscott, Ronald 131

Walk in the Woods, A vidi *ŠETNJA PO ŠUMI*



Wasserstein, Wendy 38, 41

Watch on the Rhine vidi *STRAŽA NA RAJNI*

Weales, Gerald 80, 81, 147

Weinless, Lori 346

What's Wrong With This Picture? vidi *ŠTO JE KRIVO NA OVOJ SLICI?*

Who's Afraid Of Virginia Woolf? vidi *TKO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF?*

Why Marry? vidi *ZAŠTO SE UDATI?*

Wilder, Thornton 20, 38, 41, 42, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 74, 77, 84, 85, 91, 92, 103, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 142, 157, 161, 194, 195, 197, 207, 214, 215, 225, 226, 227, 228, 231, 239, 290, 291, 339, 386, 391

Williams, Jesse Lynch 22, 27, 29, 32, 96, 97

Williams, Tennessee 38, 41, 56, 84, 97, 99, 100, 101, 290, 292, 347, 377, 389, 391

Wilson, August 38, 41, 57, 96

Wilson, Lanford 38, 41, 57, 100, 138, 348

Winthrop, John 122

Wolfe, Thomas 65

Wouk, Herman 38

You Can't Take It With You vidi *NE MOŽEŠ TO ODNIJETI SA SOBOM*

ZA VLAS 85, 102, 137, 153

ZALEDENI 69

ZASVIRAJ OPET, SAM 138, 153, 157, 194, 339, 346, 349, 351, 364, 365

ZASVIRAJ U SVOJU TRUBU 81

ZAŠTO SE UDATI? 22, 28, 33, 83, 96, 154, 350

ZLATNI DEČKI 153, 154, 157, 194, 224

ZLATNO DIJETE 22, 135, 137, 158, 218, 222

ZLOČINI SRCA 50, 75, 86, 90, 98, 99, 153, 158, 200, 204, 221, 223, 306

ZNALI SU ŠTO ŽELE 27, 78, 154



Zoo Story, The vidi ZOOLOŠKA PRIČA

ZOOLOŠKA PRIČA 27

ZVIJER NA MJESECU 22, 153, 158, 218, 220, 221

ZVONO, KNJIGA I SVIJEĆA 147, 154

ŽENIDBENI POSREDNIK 154

ŽIVOT S OCEM 59, 68, 99, 105, 106, 142, 143, 153, 289, 292,
302, 306, 307, 310, 312, 316, 318, 319, 323, 324, 333, 337,
338, 346, 358, 368, 370, 385

ŽUDNJA POD BRIJESTOVIMA 27, 78

Sanja Nikčević:
AFIRMATIVNA AMERIČKA DRAMA
ILI ŽIVJELI PURITANCI

Izdavač:
Hrvatski centar ITI-UNESCO
B. Magovca b.b., Zagreb
Tel.: 01/6670-137, fax: 01/6670-143
E-mail: hc-iti@zg.tel.hr
www.tel.hr/hc-iti-teatar

Za izdavača:
Željka Turčinović

Naslovna strana:
Janka Carev

Kompjutorska obrada:
TERCIJA d.o.o.
B. Magovca 15, Zagreb
Tel.: 01/6678-062, fax: 6678-064
E-mail: tercija@vip.hr

Tisak:
MAK-Golden d.o.o.
Prosenikova 11, Zagreb
Tel./fax: 01/3632-281

Naklada:
500 primjeraka

Printed in Croatia, 2003.

ISBN 953-6343-28-2