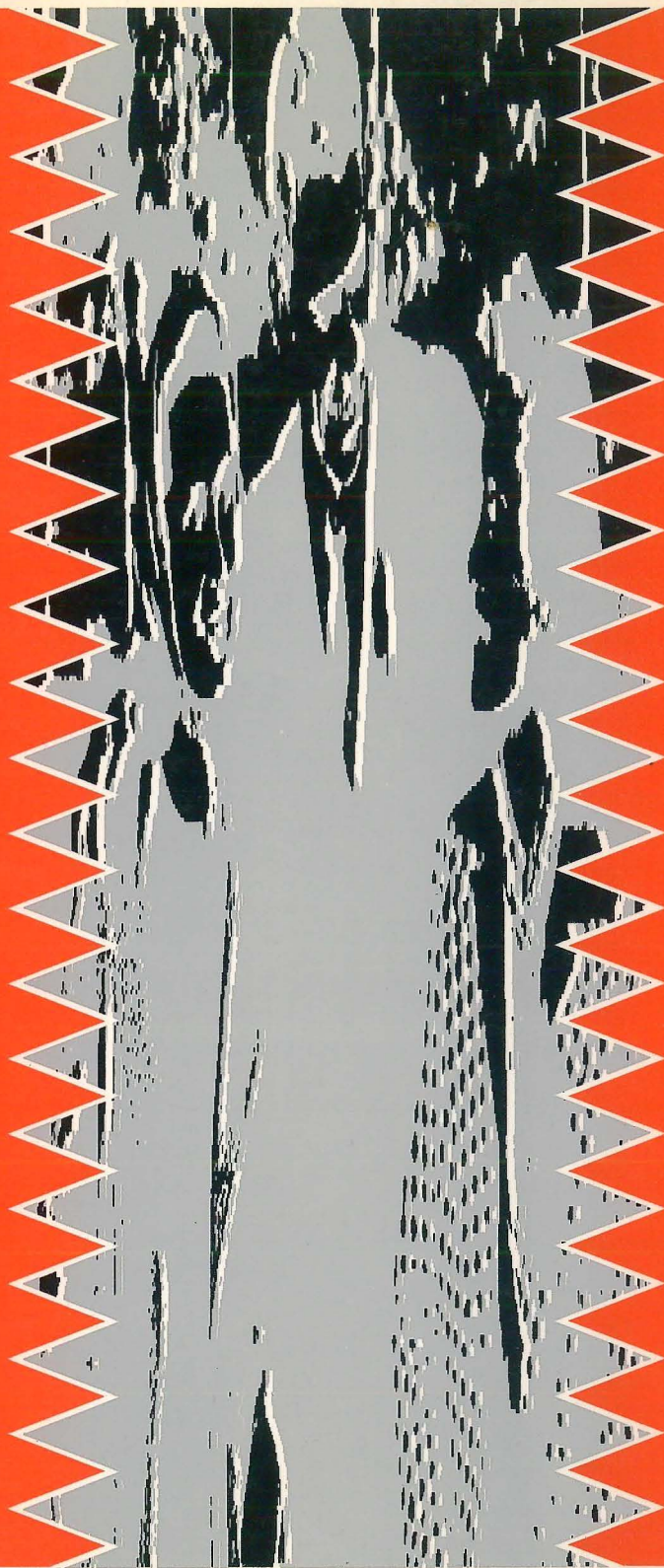


*subverzivna američka drama
ili simpatija za losere*

SANJA
NIKČEVIĆ



CDM - BIBLIOTEKA "VAL"

Tetralogija: O američkoj drami
Knjiga prva

Sanja Nikčević

Subverzivna američka drama ili simpatija za losere

Urednik:

Mladen Urem

Likovni i tehnički urednik:

Ivan Mišković/HEART STUDIO

Recenzenti:

Ivan Matković

Boris Senker

Redaktor:

Ivan Matković

Katalogizacija u publikaciji – CIP
Naučna biblioteka Rijeka

UDK 82-2=820(73)

NIKČEVIĆ, Sanja

Subverzivna američka drama ili Simpatija za losere / Sanja Nikčević. – Rijeka : Centar društvenih djelatnosti mladih Rijeka, 1994. – 208 str. : ilustr., faks. ; 23 cm. – (CDM-Biblioteka Val)

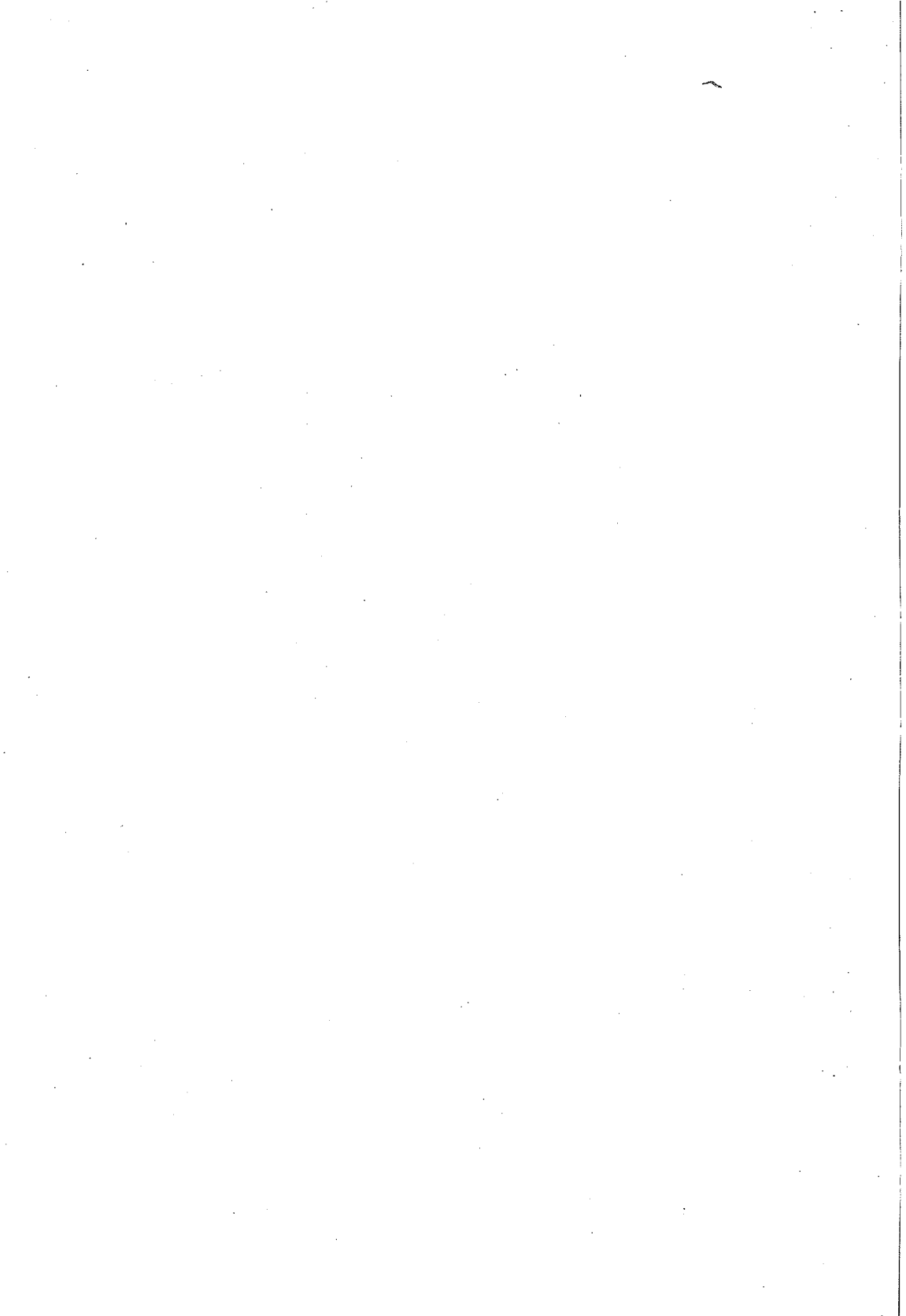
Bibliografija: str. 193–199. – Bilješke uz tekst. – Summary. – Kazala.

ISBN 953-6149-04-4

SANJA
NIKČEVIĆ

*subverzivna
američka
drama
ili
simpatija
za
losere*

RIJEKA 1994.



uvodna bilješka

O tri pitanja

Kolegij dr. Borisa Senkera na Postdiplomskom studiju književnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu o američkoj drami 1985/86. školske godine u obveznoj literaturi imao je i sedamdesetak najznačajnijih američkih drama. Čitajući te drame iznenadile su me stanovite značajke iz kojih su nastala tri pitanja.

Ponajprije, kako to da se većina značajnijih drama tematski bavi *loserima* (gubitnicima) u zemlji u kojoj je vrhunska vrijednost *American Dream* (Američki san) – mit o uspjehu u svom najčišćem obliku?

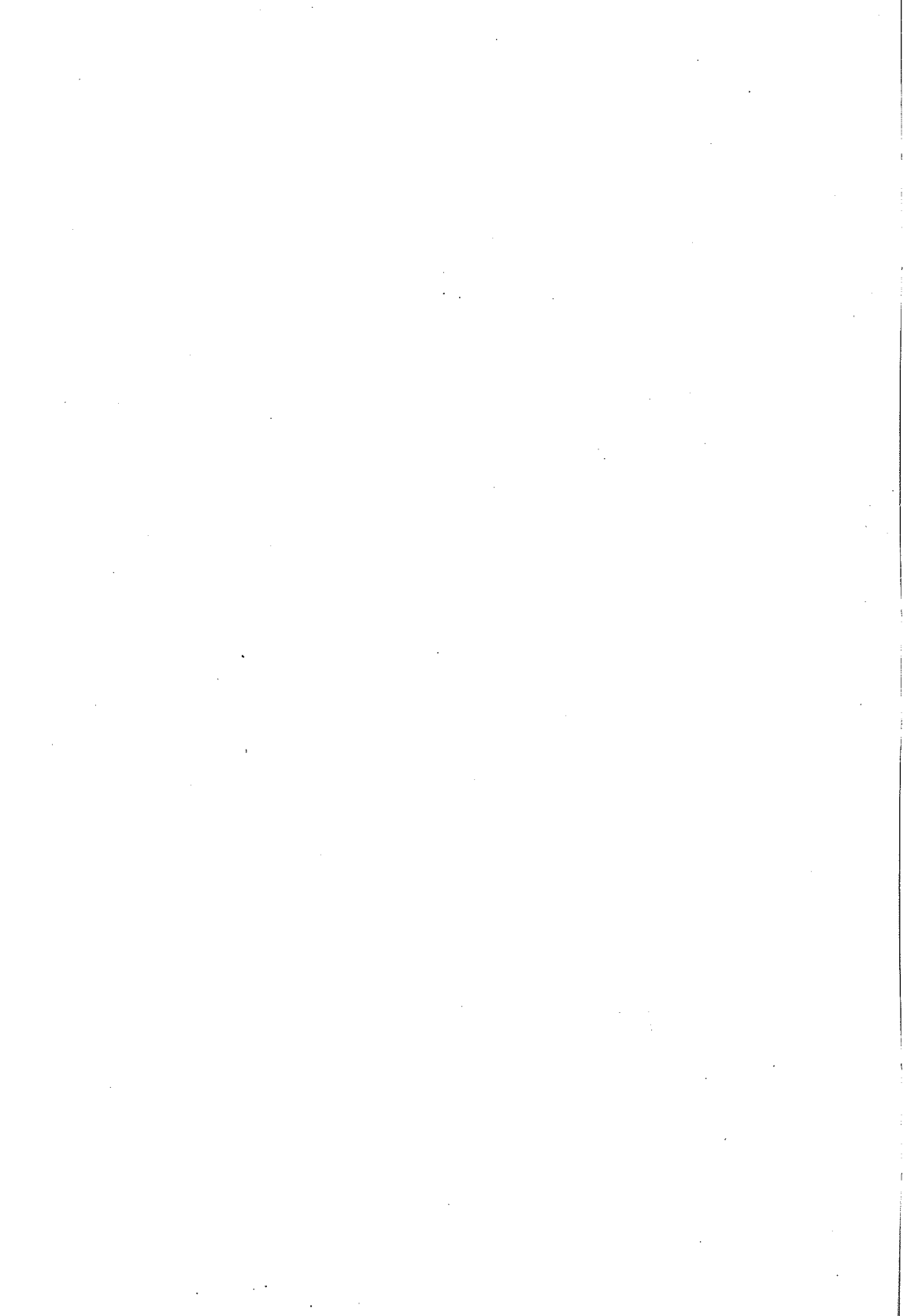
Drugo je pitanje što je s postojećim, a od američke kritike vrlo često zanemarenim, dramama sasvim drukčijeg tematskog profila?

Treće pitanje je kako to da se tematski istovjetne drame koje se bave *loserima*, ipak razlikuju jedna od druge?

Eto, tako su jedan dobro koncipiran kolegij i tri pitanja odredila nastanak i sadržaj ove knjige. Iz prvog pitanja proizašao je izbor organizacijskog načela, iz drugog pitanja je proizašla podjela američke drame na pravce, a iz trećeg su nastali podpravci pravca kojim se ova knjiga bavi.

Ali tu nije kraj. Tetralogija u nadnaslovu ove knjige označava da je ona jedna četvrtina projekta koji bi obuhvatio četiri trenutačno najznačajnija pravca suvremene američke drame. Upravo radim na drugoj knjizi, a nadam se da projekt neću ostaviti nezavršen.

Sanja Nikčević
Zagreb, 1993.





proslav - teatrološka pozicija rada

*Ne zastupam danas često branjeno uvjerenje kako
je u fragmentarnom vremenu nesustavnost svagda
vrlina.*

Milivoj Solar:
"Smrt Sancha Panze"

*To see America as a distinct phenomenon one has
to be no-American.*

Eric Bentley

Edgar Alan Poe savjetovao je svojim kolegama, američkim autorima, da zaborave sva djela koja su vidjeli, da istražuju od početka i razviju formu i tehniku koja će izraziti "American way of life". Mislim da su dramatičari to i uspjeli. Suvremena američka drama važan je dio američke literature, s vlastitim načelima organizacije koja se odražavaju u onome što se uobičajeno zovu žanrovi i pravci.

Nije literatura: ni koherencije ni vrijednosti

Teško vam je i zamisliti koliki bi ugledni američki teoretičari ljutito poskočili na tvrdnju iz podnaslova. Proučavajući teoriju o američkoj drami napisanu iz pera američkih autora najviše me iznenadilo koliko je dugo vremena trebalo proći da teoretičari priznaju dramskim djelima njihovo pravo na mjesto u literaturi. A ni do danas ga ne mogu točno odrediti. Jedan od najuglednijih, Robert Brustein napisao je 1959. tekst "Zašto američka drama nije literatura?" koji počinje sa:

"One of the unique features of postwar American drama is its cheerful isolation from a central literary tradition. A successful playwright today may think of himself as a craftsman, an entertainer, even a creative artist, but only in very rare cases would he call himself a literary man. He does not share at all in those common interests –

few enough in our society – which unite the novelist, poet, and essayist. In his subject matter, his writing style, his associations, his attitudes, and his ideas, the dramatist is far removed, if not completely cut off, from the mainstream of intellectual and literary discourse"¹

Brustein to objašnjava ponajprije vanjskim razlozima: pritiskom tržišta koje traži stalno nove premijere, što omogućuje vladavinu lošeg ukusa na Broadwayu, te krivim financijskim sistemom. Ali ima i razne zamjerke samoj drami koja je "nesposobna da opiše suvremeni život Amerike". Ako su vanjski razlozi lako oborivi (kao da Shakespeare nije morao uspjeti kod publike pa nikome ne pada na pamet da mu odriče mjesto u engleskoj i svjetskoj literaturi!) ovaj će uvod pokušati pokazati da i zamjerke upućene drami ne stoje.

No, Brustein je izrazio stav koji je toliko jako u svijesti američke kritike da je taj tekst preštampan čak u, koliko znam, dva zbornika eseja o američkoj drami od kojih je jedan izašao 1965, a drugi 1967.²

Današnji se kritičari pod pritiskom tolikih objavljenih knjiga (a literatura je ipak prvenstveno skup objavljenih djela) ne bi usudili izreći takvu tezu, ali ni oni ne znaju gdje je drami mjesto unutar literature. Stoga danas radije govore o teatru nego o drami, čak i kad im je tema upravo dramska književnost jer uopće ne spominju izvedbe niti način postavljanja na scenu.

Brusteinovi prigovori ponavljaju se u bezbrojnim varijacijama, samo što noviji kritičari uvode još neke nove razloge: loši redatelji, način glume, utjecaj filma i *star* sistema itd... Na kraju kritičari američkoj drami ne odriču samo konzistentnost nego i važnost. Kako bi rekao Richard Gilman: "The American drama is itself almost mindless..."³

Iz niza knjiga iz kojih bih mogla citirati slične stavove američkih kritičara, navest ću samo nekoliko primjera koji su paradigmatički jer se radi o doista uglednim ljudima vezanim uz teatar i važnim za njegov razvoj i ugled.

Alan S. Downer je kao uvod knjige *American Drama and Its Critics* tiskao razgovor nekoliko sudionika u kojem jedan od njih tvrdi: "The drama is literature as much as it is architecture or music

1 "Jedna od jedinstvenih karakteristika američke poslijeratne drame je njezina radosna izolacija od centralne literarne tradicije. Uspješan pisac danas može misliti o sebi kao o zanatliji, zabavljaču, čak i kreativnom umjetniku, ali sam će se vrlo rijetko nazvati *literary man*. On uopće ne dijeli one zajedničke interese – kojih baš i nema mnogo u našem društvu – koji ujedinjuju romanopisca, poetu i esejista. Po svojoj temi, stilu pisanja, asocijacijama, stavovima i idejama, dramatičar je daleko, da ne kažemo potpuno odstranjen od glavne struje intelektualnog i literarnog diskursa." Kernan, str. 245

2 Tekst je prvobitno objavljen u časopisu *Harper's Magazine* 1959, a osim u *American Drama and Its Critics* objavljen je i u *Discussions of Modern American Drama*

3 "Američka drama je sama po sebi bezvrijedna." Kernan, str. 157

or oratory or dance or acrobatics. All of these elements enter into the total work, and you have to measure the contribution of each in final analysis."⁴ i tako je, ne mogavši joj pronaći pravu poziciju, zaniijekao književni status.

Walter J. Meserve pak kao da se ispričava za knjigu eseja koju je uredio 1969. njezinom prijemom potrebnom jer "Although G. B. Shaw once answered a critic who complained about the condition of the theater by noting that the drama was *always* at a low ebb, American critics have generally found joy only in their contemporary theater – with the consequent loss of interest in drama as literature or in developing American drama."⁵

Alvin B. Kernan u uvodu knjizi kritičkih eseja *The Modern American Theatre* koju je uredio određuje poziciju američke drame:

"That we have never created a theater that speaks for us, as say, the theater of Corneille, Racine and Molière spoke for the France of Louis XIV, puzzles us in the same way that the educated Roman may have been puzzled when he compared Plautus, Terence, and Seneca with Aristophanes, Aeschylus, and Sophocles. After all, we have been busy theatrically."⁶

Nakon što je u uvodu odrekao svaku važnost ne samo drame nego i teatra za svoje vrijeme, priznajući joj samo kvantitetu i svesi je na puku imitaciju uzora, kasnije u knjizi, u tekstu pod nazivom "The Attempted Dance: A Discussion of the Modern Theater" u kojem osvjetljava podlogu suvremenog američkog teatra, ne nudi drami ni najmanju nadu, pozivajući se pri tom i na autoritet Francis Fergussona:

"If Fergusson is right, there is no hope of seeing modern drama as a significant whole. The best that can be done is to gather together a group of modern plays and to allow each to present its peculiar view of man and his world. Across one stage let Freudian man move in a painful attempt to exorcise his own and his family's psychic history; on another stage let Marxist man move in the search for the means of production and the socialist utopia; on still another stage

4 "Drama je literatura isto toliko koliko i arhitektura ili muzika ili ples ili akrobatika. Svi ovi elementi ulaze u konačno djelo (predstavu op. S.N.) i pri krajnjoj analizi morate uzeti doprinos svakog od tih elemenata." Downer, str. IX

5 "Iako je G. B. Shaw jednom odgovorio kritičaru koji se žalio na stanje u teatru da je drama *oduvijek* bila na niskim granama, američki kritičari uglavnom se bave suvremenim teatrom – sa dosljednim gubitkom interesa za dramu kao literaturu ili za prikazivanje njezina razvoja." Meserve, str. V

6 "Činjenica da nismo uspjeli stvoriti teatar koji će govoriti za nas, kao što je recimo teatar Corneillea, Racinea i Molièrea govorio o Francuskoj doba Louisa XIV, zbunjuje isto tako kao što je obrazovan Rimljanin mogao biti zbunjen uspoređujući Plauta, Terencija i Seneku s Aristofanom, Eshilom i Sofoklom. A ipak, bili smo prilično zaposleni u stvaranju teatra." Kernan, str. 1.

let existentialist man move toward that free and irremediable act which will establish his identity. Taken at this level, the views of man which our theater has offered us are difficult if not impossible to reconcile as complementary vision of the same man and the same world."⁷

Sedamdesetih se ništa nije izmijenilo jer Bonnie Marranca i Gautam Dasgupta, dvoje uglednih izdavača kuće "Performing Arts Journal Publication" u jednom od razgovora sa članom uredništva njihovog časopisa *Performing Arts Journal* Michaelom Earleymom ističu italikom: "The best minds in America – the best literary minds – don't even give a second look to American drama."⁸ ili "It always amazes me how American playwrights tend to weaken rather than grow stronger..."⁹.

Slični stavovi nastavljaju se i osamdesetih. C. W. E. Bigsby u drugom dijelu svoje trotomne hrestomatije pod nazivom *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama* objavljenom 1984. s drugim izdanjem iz 1986. odriče američkoj drami kojom se tako zdušno bavi – konzistentnost.

"The American theatre is eclectic. It lacks stylistic consistency. And in a way its energy derives precisely from its refusal to accept conventional restraints."¹⁰ Zatim zamjera autorima da pišu stilski različita djela. Ova uobičajena ograničenja mogu biti jedino evropske konvencije, o čemu će malo kasnije biti još riječi.

Nakon svjedočenja ovako uglednih imena koja su k tome čitav svoj život posvetila proučavanju američke drame i teatra, očito je da američka kritika nema svijest o vrijednosti vlastite drame. Međutim, osjeća jaku potrebu za koherencijom. Ponajprije iz potrebe mita, *American Dreama*¹¹. Potreba za koherencijom očitava se u vapaju Brus-

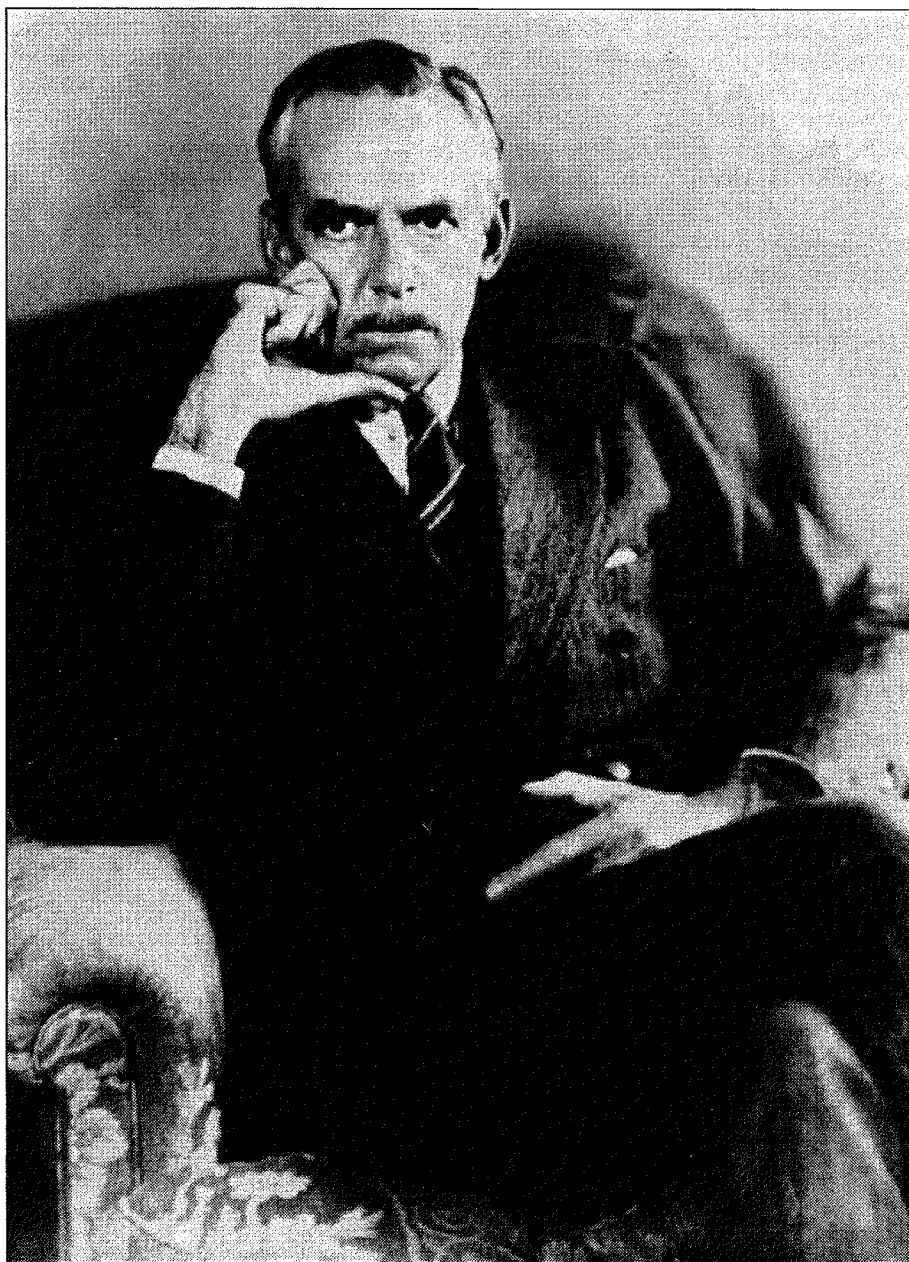
7 "Ako je Fegusson u pravu, nema nade da vidimo suvremenu dramu kao značajnu cjelinu. Najbolje što se može učiniti je povezati grupu modernih komada i dozvoliti svakoj da predstavlja svoj ograničeni pogled na svijet i čovjeka. Preko jedne scene pustite frojdovca u bolnom pokušaju da istraži svoju i obiteljsku psihičku povijest; na drugoj sceni neka marksist traži sredstva produkcije i socijalističku utopiju, na trećoj neka egzistencijalistički lik kreće prema onom slobodnom činu volje koji će uspostaviti njegov identitet. Na ovome stupnju, pogledi na čovjeka koje nam teatar nudi teško se mogu pomiriti u jedinstvenu viziju jednog čovjeka i jednog svijeta." *ibid*, str. 18

8 "Najbolji umovi Amerike, najbolji literarni umovi, ni ne osvrću se na američku dramu." "The American Playwright", str. 36

9 "Uvijek me čudi kako američki dramatičari s vremenom slabe umjesto da napreduju i jačaju." *ibid*, str. 48

10 "Američki teatar je eklektički. Nedostaje mu stilske kontistentnosti. Na neki način njegova energija proizlazi iz njegova odbijanja prihvaćanja uobičajenih ograničenja." Bigsby, vol 2, str. 6

11 *American Dreama* je u prijevodu "američki san", ali je značenje tog pojma vrlo specifično (o čemu će kasnije biti više riječi) i prijevodom nedovoljno obuhvaćeno. Kako je, uz to, pojam već ušao u naš leksik ostavila sam ga u engleskom originalu, označivši kurzivom kao stranu riječ.



Eugene O'Neill, snimljen 1936. u Seattleu nakon što je i svjetska javnost potvrdila njegovo najznačajnije mjesto među američkim dramatičarima dodijelivši mu Nobelovu nagradu za književnost

Fotografija dobijena zabvaljujući USIS-Zagreb.

teina zgroženog nad sedamdesetima kojima su šezdesete omogućile popuštanje presije američkog mita. Njegov vapaj za jednim teatrom i jednim velikim piscem identičan je njegovoj želji za jedinstvenim društvom, i jednim jezikom u jednoj zemlji¹². Bonnie Marranca to nadopunjuje žaljenjem što američka drama ne samo da ne govori za američko društvo, nego čak ni za svoju generaciju.¹³

No, potreba za koherencijom je imanentna svakom području ljudskog uma koje pretendira na znanstveni pristup. Kao što to kaže Northrop Frye u uvodu za svoju *Anatomiju kritike*:

"Pada mi na um da je danas književna kritika u takvu stanju naivne indukcije kakvu nalazimo u primitivnoj znanosti. Remek- djela književnosti, njezina građa, još se uvijek ne smatraju pojavama koje valja objasniti u smislu pojmovnog okvira koje posjeduje samo kritika. Još se uvijek smatra da oni na neki način tvore i okvir ili strukturu kritike. Rekao bih da je vrijeme da kritika skoči na nov položaj s kojeg će moći otkriti koji su oblici organizacije i sadržaja njezina pojmovnog okvira. Kritici je, čini mi se, prijeko potrebno koordinirajuće načelo, središnja hipoteza koja će, poput teorije evolucije u biologiji, vidjeti pojave kojima se bavi kao djelove cjeline. Prvi postulat tog induktivnog skoka jest isti kao i u svakoj znanosti: pretpostavka o totalnoj koherenciji".¹⁴

Klasifikacija...

Pretpostavci o totalnoj koherenciji, kod Fryea slijedi potreba klasifikacije. A nju osjećaju i sami američki autori, iako je ne mogu riješiti na zadovoljavajući način upravo zbog nepostojanja središnje hipoteze koordinirajućeg načela.

Kako kaže Michael Earley: "Since the fifties in other American art forms, such as painting, music, poetry, fiction, and film, you can really identify – even up to the present – various schools. You can see novelists and poets practicing similar traditions, using similar forms, even using similar themes. Yet it's very hard to make the samo connections in American playwrighting".¹⁵

12 Brustein, "Critical moments", str. VII

13 "The American Playwright", str. 34

14 Frye, str. 27

15 "Od pedesetih u ostalim američkim umjetnostima kao što su slikanje, glazba, poezija, literatura i film, mogu se doista pronaći, čak sve do danas, različite škole. Možete naći romanopisce i poete koji pripadaju istoj tradiciji, upotrebljavaju iste forme, čak i iste teme. Ipak, vrlo je teško naći ista povezivanja u američkoj drami." "The American Playwright", str. 34



Nepostojanje klasifikacije stvara najveći problem kod novih autora za koje se ne zna kamo s njima. I dan danas u uvodu sabranih sedam Shepardovih drama Richard Gilman piše: "Not many critics would dispute the proposition that Sam Shepard is our most interesting and exciting American playwright. Fewer, however, can articulate just where the interest and excitement lie."¹⁶

Pobrojavanje...

Ugledni američki teatrolozi već se više od trideset godina žale na nepostojanje kritičkog kontinuiteta. Osim što se uglavnom bave izvedbama, kad kritičari i proučavaju drame najčešće proučavaju ili zasebno djelo autora bez ukazivanja na autorski kontinuitet, ili jednog autora kao da stvara u vakumu. "Contemporary professional critics and many with academic background, like their counterparts before World War II, most frequently consider only a particular production of a play, an analysis of a play, or perhaps the work of a certain playwright, but almost never the contributions of the playwright to American or world drama or the more subtle aspects of his art."¹⁷ Tako se Walter J. Meserve žalio šezdesetih, potvrđujući Brusteinovu tezu, a situacija se nije promijenila sve do osamdesetih.

Ipak, objavljuju se pregledi drama, ali njihovo načelo klasifikacije je, kako kaže Frye, "do sada u književnosti otkriveno jedno jedino organizirajuće načelo, načelo kronologije. Od njega potječe magična riječ tradicija, koja znači da ona svakovrsna hrpa, nanizana kronološki dobiva koherentnost zahvaljujući običnu slijedu."¹⁸

Osim pukog vremenskog slijeda američki autori često uzimaju i druge mehaničke kriterije podjele, kao teatar u kojem su djela izvođena ili producent, bez pokušaja estetičkog povezivanja. To najbolje dokazuju novije knjige koje obrađuju duži period američke drame, kao na primjer Ruby Cohn: *New American Dramatists 1960–1980* ili *New Broadways: Theatre across America 1950–1980*. Geralda M. Berkowitza, koje su napravljene po istom principu mehaničkog



16 "Vrlo bi se malo kritičara suprostavilo tvrdnji da je Sam Shepard naš najinteresantniji i najuzbudljiviji američki dramski autor. Malo ih, međutim, može artikulirati u čemu leži ta zanimljivost i uzbudljivost." Shepard: *Seven Plays*, str. IX

17 "Suvremeni profesionalni kritičari od kojih su mnogi akademski obrazovani kao i njihove kolege prije II svjetskog rata, uglavnom proučavaju samo pojedinačnu produkciju drame, analiziraju jednu dramu, ili možda i djelo pojedinog autora, ali gotovo nikada ne proučavaju doprinos tog autora američkoj drami ili svjetskoj drami ili neke suptilnije aspekte njegova rada." Meserve, str. VIII

18 Frye, str. 28

nabranjanja kao i *American Drama Since World War II* Geralda Wealesa napisana 1962.

Europa, Europa...

No, osim tog mehaničkog kriterija pobrojavanja, postoji pokušaj uspostave pravaca prema načelima imanentnim drami. Dominantno je pozivanje na europske pravce i pokušaj prilagodbe njima. To je na prvi pogled veoma praktično i prikladno rješenje: dobija se odjednom već uspostavljena tradicija izražena u jasnim konvencijama pravaca i utvrđen legitimitet. To više što američka drama pripada zapadno-europskom krugu i u njoj se mogu pronaći neke karakteristike europskih pravaca, kao poznati utjecaj skandinavaca na veliku američku trojku. Ali, američke se drame ne daju jednostavno ugurati u europske pravce.

Tu neprikladnost osjećaju i teoretičari koji nazivajući američke drame imenima europskih pravaca kažu najčešće: "to, ali drugačije", "takozvani apsurdisti" ili nešto slično. Kao Gautam Desgupta koji kaže: "I agree with you that realism is predominant, but it is not so much a realism or naturalism in terms of genre, as in Zola"¹⁹, a Richard Gilman u bilješci teksta "The Drama is Coming Now" pojašnjava: "Even when the modern writer does go into psychological or social milieus, he is not returning to what we understand by 'naturalism'".²⁰

Vrijednosni sud

Američki teoretičari nisu ni mogli naći osnovno načelo koherencije upravo zato jer su prezreli najmanje polovinu svoje dramske literature, a vrednujući vlastitu produkciju ne može se uspostaviti znanstveni odnos. Kako bi to Frye rekao: "Deseci kritičkih teorija estetike temelje se na pretpostavci da su subjektivni užitek i specifična reakcija na umjetnost jedno te isto, da nastaju iz istoga i da se naposljetku svode na isto. (...) a idealna vrijednost može biti posve različita od zbiljne".²¹

Jedina podjela koju su kritičari usvojili jest žanrovska podjela na komediju, dramu i mjuzikl, ali svako "ozbiljno" kritičarsko

19 "Slažem se s vama da je realizam dominantan, ali to nije baš onakav realizam ili naturalizam kao jednog Zole." "The American Playwrights", str. 36

20 "Čak i kada moderan pisac ide u psihologiju ili socijalni milje, to nije vraćanje onome što zovemo 'naturalizam'. Kernan, str. 167

21 Frye, str. 41



Tennessee Williams

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS – Zagreb

bavljenje uzima samo dramu. Ona podrazumijeva neku vrst kritičkog ili "ozbiljnog" bavljenja svijetom oko sebe, to su uglavnom komadi o *loserima*²² s nesretnim krajem. Samo se ta djela smatraju relevantnima prilikom izbora za antologije drama ili pregleda američke dramske književnosti ili teatra. To ide dotle da će antologije dramskih djela uvrstiti čak i slabija ostvarenja *loserskog* smjera, a one druge vrste moraju biti doista brodvejski megahit u trajanju od barem pet godina da bi se uopće spomenule.

Uspoređujući kvalitetu američkog romana i drama, Kernan kaže: "For myself, I would list only *The Skin of Our Teeth*, *Long Day's Journey Into Night*, *Death of a Salesman*, *A Streetcar Named Desire*, and – somewhat more hesitantly – *The Zoo Story*."²³ Tako on odabire kao vrijedne tek četiri, odnosno pet američkih drama; a kasnije se u tekstu pita zašto nema tradicije i velikih drama.

Uobičajena je tvrdnja da se glavna struja američkog kazališta smjestila između "domestic realistic drama" i ekspresionizma velike trojice. Bigsby u I. tomu svoje studije kaže da je centralna tema američke drame 20. stoljeća "alijenacija čovjeka", a "The dominant image was of the loss of space: physical, emotional and moral."²⁴ To znači da je iz svoje analize Bigsby potpuno isključio one drame u kojima čovjek nije otuđen ni sebi, ni bogu, ni okolini, već uspješno slijedi sva pravila *American Dreama* premda su važan dio američke dramaturgije.

Te se drame nude za obradu financijskim stručnjacima (kao Ruby Cohn tekstove Neila Simona), ali kako se ne mogu izbjeći u prikazima teatra, uređivači se redovito ispričavaju za njihovo uvrštavanje (Berkowitz, na primjer) nastojeći što više umanjiti važnost njihovih autora i ostalih sudionika.

Pokušaj uspostave poetike američke drame

Iako ovaj uvod nije u izravnoj vezi s temom rada, morala sam ga napisati da bih, makar i ukratko (jer ovo je tema za širu elaboraciju), pokušala objasniti gdje je moj rad u odnosu na dosadašnje proučavanje američke drame.

22 S pojmom *loser* postoji sličan problem kao i s pojmom *American Dream*. *Loser* se može prevesti kao "gubitnik", ali u našem jeziku je jače značenje gubitnika na kartama nego životnog gubitnika što je dominantno u engleskom jeziku. Da ne bi morala svaki puta objašnjavati razlike u značenju ostavila sam riječ u engleskom originalu (ali označenu kurzivom) vjerujući da je, kao i *American Dream*, ušla u naš jezik kao *terminus technicus* ili stručni naziv.

23 "Što se mene tiče, priznao bih samo *The Skin of Our Teeth*, *A Long Day's Journey Into Night*, *Death of a Salesman*, *A Streetcar Named Desire*, i, s nešto manje uvjerenja, *The Zoo Story*." Kernan, str. 1

24 "Dominantna slika je gubitak prostora: fizičkog, emotivnog i moralnog." Bigsby, 1, str. VII

Ovaj rad je pokušaj ne književno-kritičkog, već teatrološkog pristupa američkoj drami. Polazi od hipoteze, da je američka suvremena drama literatura i to ne samo zato jer ima svoj otisak, fabulu, karaktere i ostale elemente po kojima neko tiskano djelo pripada literaturi. Naime, mislim da suvremena američka drama ima svoju koherenciju i kontinuitet razvoja u kojem se može očitati ponavljanje određenih strukturalnih karakteristika koje otkrivaju postojanje pojedinih legitimnih pravaca.

Kako kaže Frye: "Počinjemo se pitati ne bismo li mogli vidjeti ne samo kako književnost postaje s vremenom sve zamršenija, već kako se u pojmovnom prostoru širi iz nekakva središta što bi ga kritika mogla locirati".²⁵ Za američku dramu je to moguće samo ako se kao osnovno organizirajuće načelo uspostavi odnos prema *American Dreamu* na temelju proučavanja fabule odnosno *mythosa*.²⁶ Taj odabir omogućio bi toliko željeni historijski pristup, mogućnost teatrološkog proučavanja, pa bi mogao biti osnova za uspostavljanje poetike američke drame.

Naravno da se u slučaju bavljenja fabulom, odnosno *mythosom* mnoge različitosti unutar drama moraju apstrahirati, ali je to način da se uspostavi struktura veće cjeline. I Darwin je morao apstrahirati boju očiju ili temperament, čak i sposobnost govora ljudi da bi ih stavio u istu skupinu sisavaca sa majmunima ili psima. Ali je zato uspostavio biologiju kao znanost s osnovnim organizirajućim načelom čiji je svaki segment čvrsto smješten u svom pretincu, a ujedno dostupan i drugim istraživanjima. *American Dream* je osnovni pokretač američkog društva, mit koji ga u cijelosti određuje i mit koji ga uvelike razlikuje od ostatka zapadno-europskog kruga kojem Amerika ipak pripada. Isto tako upravo taj odnos dramske književnosti otkriva se kao specifičnost zbog koje izmiče europskoj periodizaciji. No, važnost odnosa prema *American Dreamu* kao osnovnom klasifikacijskom načelu je u tome što ne samo da potvrđuje pretpostavku o potpunoj koherenciji američke dramske književnosti, nego i omogućuje uspostavljanje (kroz opisivanje postojećih karakteristika) američkih dramskih pravaca.

Postavljanje prema *American Dreamu* jest odrednica svake drame napisane u Sjedinjenim Američkim Državama, bilo da ga ona priznaje ili ne. Upravo na temelju tog odnosa izranja nekoliko dominantnih pravaca u američkoj drami. Ponajprije ono čemu američki kritičari priznaju dignitet, a najčešće zovu realistička obiteljska drama. Ona unatoč vlastitom proklamiranom "opisivanju stvarnosti" ima izrazito subverzivan odnos prema *American Dreamu*

25 Frye, str. 28

26 Frye, str. 403

svojim konstantnim odabirom *losera* pa sam je zato prozvala: **subverzivna drama**. Na drugoj strani je veliki blok američke drame koji podržava *American Dream*. To su sve one priče o uspješnom savladavanju njegovih zahtjeva koje publika toliko voli, a kritika tako zdušno prezire. I te drame imaju ispriku za svoj odabir tema u oslikavanju realnosti, a ja ih nazivam **afirmativnom dramom**.

Upravo su ta dva dominantna pravca najbolji dokaz da je odnos prema *American Dreamu* moguće načelo klasifikacije. U životu ima i uspješnih i neuspješnih primjera slijeđenja *American Dreama*, ali je tim dramama očito važnije prikazati dobro funkcioniranje mita (za afirmativnu) odnosno loše funkcioniranje mita (za subverzivnu) nego stvaran život.

Zaseban pravac je **teatar apsurd** koji je, naravno, drugačiji od europskog jer je također određen *American Dreamom*. Američki apsurd nema veze s realnošću, čak ni proklamirano, on stvara svoju novu realnost i to upravo krećući od afirmativne književnosti kao predložka koji odslikava s otklonom. Zato je on metaforički pravac, s dvostrukim otklonom od mita, pa ne čudi da je najjače subverzivan iako zapravo često pokazuje uspješne likove.²⁷

Četvrti važan pravac je trenutačno u nastajanju i o njemu se sada mogu dati samo osnovne naznake, a ja ga volim zvati **Shepard-line**. I on je metaforički, jer ima dvostruki otklon, ali ovaj put od realnosti jer je nastavak subverzivne književnosti. On stvara svoju realnost, ali ne literarno kao apsurd koji ne kreće od života nego od afirmativne literature, nego "nadrealno" krenuvši iz prostora realizma i završivši u nekoj novoj realnosti nastaloj iz uma lika. Početak ovog pravca su djela Sama Shepada, iako je taj pokušaj postojao i u onim dramama O'Neilla i drugih autora koje američki kritičari vole nazivati ekspresionističkim s obaveznim navodnicima jer se u europski ekspresionizam ne uklapaju.

I na kraju ovog uvoda, vjerojatno se nameće pitanje kako je moguće da netko iz jedne male, tek oslobođene zemlje sa slabo opremljenim knjižnicama može nuditi uspostavu poetike američke drame i izrazito teatrološki rad, kraj tolikih uglednih američkih imena koja su tvrdila da je to nemoguće. Naravno da ni najmanje ne sumnjam u kompetentnost američkih kritičara iz čijih sam pera čitala vrijedne studije o pojedinim autorima, a o njihovoj informiranosti da

27 Neka od najkarakterističnijih djela za američki apsurd su na primjer *The American Dream* Edwarda Albeeja, *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad* Arthura L. Kopita, *Hurrah America* Jean Claudea Van Italliea, *The Successful Life of 3 Marie* Irene Fornes, *The Marriage of Bette and Boo* Christophera Duranga, ali i *The Adding Machine* O'Neillovoga suvremenika Elmera Ricea.

i ne govorim. Međutim, udaljenost od Amerike u ovom slučaju može biti prednost.

Američka kritika zbog količine dramskih djela koja se godišnje pojavljuju (zemlja te veličine svoje dramske produkcije mjeri desecima tisuća) je pod konstantnim pritiskom vrednovanja, izbora. Ona mora odrediti što je dobro a što ne, ne samo da se ne uguši pod tolikom količinom dramskih djela, nego i zato jer joj je to legitimna zadaća. Kako je to obiman posao sa svakodnevnim pritiskom nije ni čudo da, iako svjesna dominantnih tema, ne stiže pogledati unazad i obuhvatiti pogledom sve što ima da bi otkrila strukturalne principe.

Uz to, američka kritika ima još jedan neprekidan snažan pritisak nad svojom glavom: traženje novog O'Neilla, neke vrste teatarskog proroka koji će izraziti Ameriku svojim djelom. Tako je američka kritika razapeta između svoje društvene uloge (traženja dramskog glasa Amerike), ocjenjivanja teatra i drame, kao i konstantnog preispitivanja vrijednosnog suda. Ja sva ta opterećenja nemam, pa tako osim vremenske i prostorne distance mogu imati i impersonalni odnos prema predmetu, što su osnovni preduvjeti za svako znanstveno djelo. Tako se mogu baviti samo djelima koja su, prema izboru američke kritike, ušla ne samo u povijest američke kulture nego i svjetske literarne baštine.

Upravo su takve drame predmet teorije drame, odnosno teatrologije koja ih uzima ne zato što bi bile "bolje" od onih koje nisu odabrane (ili zato što su jedino takva djela uspjela doći do hrvatskih specijalističkih knjižnica) nego zato jer su za svoje vrijeme bile važnije, potrebnije. Svako vrijeme ima na izbor nekoliko pravaca²⁸ od kojih odabire onaj paradigmatički. Na početku ovog stoljeća Eugene O'Neill pisao je i realističke obiteljske i ekspresionističke drame, ali unatoč zanimljivosti ovih potonjih, dominantan pravac američke dramske književnosti postala je upravo realistička obiteljska drama. Isto tako Edward Albee je u dvije godine postavio na Off-Broadwayu tri drame različita senzibiliteta: *The Zoo Story*, *The American Dream* i *The Death of Bessie Smith*, ali je najveći uspjeh postigao sa *The Zoo Story* pa je na Broadway došao s *Who's Afraid of Virginia Woolf?* jer je vrijeme prihvatilo upravo tu liniju kao dominantnu.

Američka drama je jedinstvena u zapadno-europskom krugu ne samo po tome što se "sjeća vlastitih početaka" nego i zbog brzih promjena estetskih normi. Uobičajena je situacija da vršnjaci stvaraju iz različitih senzibiliteta, da su klasici zajedno na scenama sa nečim što se može nazvati avangardom i što razara klasičnu formu. Upravo



je zato teži problem oko definiranja dramskih pravaca i razgraničavanja jednog od drugog.

Stojeći u podnožju ogromne planine osoba koja je želi proučiti imat će prilično posla s proučavanjem bjelogorice, crnogorice, grmlja, trave, runolista i kamenja. Zbog obima posla, ali i blizine iz koje gleda prema vrhu morat će joj izmaknuti oblik. Tek kada se udalji od planine na pristojnu udaljenost moći će sagledati oblik planine i gdje joj završava vrh. Kaže jedna stara priča.

Tabela br. 1 – AMERIČKA DRAMA KROZ ODNOS PREMA AMERICAN DREAMU

REALISTIČNA (prikazuje stvarnost)		METAFORIČNA (odmak od stvarnosti)	
Afirmativna američka drama	Subverzivna američka drama	Drama apsurdna	Shepard – line
– potvrđuje <i>American Dream</i>	– negira <i>American Dream</i>	– parodira <i>American Dream</i>	– negira <i>American Dream</i>
– pokazuje samo uspješne primjere	– pokazuje samo <i>losere</i>	– odnosi se na afirmativnu dramu	– odnosi se na subverzivnu dramu
– zbiva se u realnom okruženju	– zbiva se u realnom okruženju	– zbiva se u irealnom okruženju (bez ikakve veze sa stvarnosti)	– zbiva se u nadrealnom okruženju (kreće iz stvarnosti)
– bez odmak	– bez odmak	– dvostruki odmak od miša	– dvostruki odmak od stvarnosti

subverzivna američka drama

*Najlakše je otkriti Ameriku
Pa se poslije nasukati na njezinu smeđkastu riku*

Dubravka Oraić-Tolić:
"Urlik Amerike"

Tema ovog rada je dominantni segment suvremene američke drame: realistička građanska drama kojoj me je privukla tematska opsesija *loserima*. Iako su američki teoretičari dakako svjesni njezine osnovne tematske uvjetovanosti, ja sam krenula od njezine pretpostavljene subverzivnosti u odnosu na *American Dream*, i to uz pomoć proučavanja fabule, odnosno *mythosa*. No, tokom rada, brzo su izronili obrisi jednog legitimnog pravca američke dramske književnosti koji možemo nazvati **subverzivna američka drama** sa dva vrlo važna podpravca: **starom** i **novom** dramom. Tako je rad dobio i drugu svrhu: popisivanje konvencije, odnosno objektivno moguće mjerljivih osnovnih karakteristika **subverzivne američke drame**.

Kad kažem suvremena američka drama, mislim na period od samih njezinih početaka s O'Neillom do osamdesetih²⁹. Literatura na temelju koje se provodi ova analiza su objavljeni tekstovi američkih drama, jer me u ovom tekstu zanima fenomen američke dramske literature, a ne teatra. Upravo zato ne bavim se predstavama nastalim prema pojedinim dramama.

Drame su odabrane prema američkim vrijednosnim sudovima, dakle one koje je kritika (nagrade) ili publika (dug život predstave) proglasila vrijednima. Dug život predstave je posredno uključivanje teatra, ali samo kao pokazatelja interesa za pojedino djelo jer pretpostavljam da je publiku, uz ostalo, privukla i fabula drame.

29 Iako američki kritičari najčešće koriste termin "modern American drama", izbjegla sam ga zbog toga što je termin "moderan" semantički pokriven periodizacijskim terminom "moderna" kao pravac nastao iz opreke realizmu, kako to naznačava Milivoj Solar u knjizi *Suvremena svjetska književnost* gdje preporuča upotrebu termina suvremen kao vremensku oznaku za poslijeratnu književnost. No, u ovom se radu uzima naziv suvremena za šire vremensko područje, zapravo čitavo dvadeseto stoljeće, jer mislim da ono odražava identičan senzibilitet koji se može postaviti u opreku prema 19. stoljeću. Naročito na području drame koja se u 20. stoljeću oformila. Kako su promjene u američkoj drami izrazito brze i zgusnute na malo vremena, pozicije se pri samoj uspostavi susreću. Tako je O'Neill već klasik, ali je i dalje suvremen

Ne treba niti spominjati da odabir djela nije vrijednosni nego paradigmatički. Ponaoprije, u literarnoj produkciji Sjedinjenih Američkih Država naprosto je nemoguće pobrojati sve drame jednog pravca, pa sam se morala odlučiti za najkarakterističnija djela, koja nužno ne moram i osobno voljeti. Iako oba pravca imaju podjednaku jačinu, **nova** je u ovom radu dobila više prostora jer je našoj sredini manje poznata.

Osnovne karakteristike američke realističke drame su prikazivanje karaktera i njegova unutrašnjeg razvoja, te namjera opisivanja i prikazivanja stvarnosti običnih ljudi. Zovu je različito, Berkowitz, na primjer, kaže "realistic domestic contemporary middleclass melodrama – that is in plays that showed the important issues of life reflected and expressed in the personal lives of ordinary people."³⁰ No, zovu je i socijalna melodrama jer pokazuje pritisak sistema na pojedinca i njegovo nesnalaženje u njemu.

Uporan odabir *losera* kao likova i pokazivanje njihovih neuspjeha označili su čitavu tu realističku dramu kao subverzivnu u odnosu na *American Dream*, ali i pokazali da je ona očito odgovor pritisku okruženja u kojem američki autori i ostali ljudi žive.

Presija *American Dreama*

Iako je tema ovog rada odnos drame i *American Dreama* kojeg uglavnom uzimam kao postojeću činjenicu i o kojem su iz pera američkih autora napisane brojne zanimljive studije³¹, ipak bih ovdje, makar i kratko, naznačila problem.

Iz mita o obećanoj zemlji i onog o nadčovjeku Amerika je stvorila svoj *American Dream*. To je odličan primjer kako mitovi iz podsvjesnih dubinskih matrica arhetipa³² pretapanjem forme i sadržaja postaju mitovi na razini forme koji služe upravljanju ljudima.³³



30 "realistička kućna suvremena melodrama srednje klase, to jest u djelima koja pokazuju važne životne teme prelomljene i izražene u privatnom životu običnih ljudi". Berkowitz, str. 4

31 O toj su temi američki autori pisali vrlo zanimljive studije od kojih ovdje naznačujem tek: Kenneth S. Lynn: *The Dream of Success: A Study of the Modern American Imagination*, Boston, Little, Brown & Co., 1955; Henry Nash Smith: *Virgin Land: The American West as Symbol & Myth*, Harvard, U. P. 1950; Sacvan Bercovitch: *The Puritan Origins of the American Self* New Haven, Yale U. P. 1975 i svakako Thomas E. Porter: *Myth and Modern American Drama*, Wayne State U. P. 1969.

32 Jung, *Čovjek i njegovi simboli*

Mit je, prema Jungu, sadržaj kolektivne podsvijesti, dubinskih matrica podsvijesti, koji kroz različita povijesna razdoblja, odnosno civilizacije poprimaju različite forme. Prema Jungu, čovjekova se podsvijest sastoji od individualne i kolektivne. Dok individualnu oblikuju iskustva pojedinca, kolektivna u svakome pojedincu "čuva" zapis vrste. Mit unatoč različitim formama upravo i prepoznamo zbog impulsa kolektivne nesvjesnosti koje sadrži.



Prema Barthesu, mit je ne sadržaj poruke kao u Junga, nego njezina forma, način na koji se poruka prenosi. Može se stvoriti od bilo kojeg jezičnog sadržaja (dakle ne samo od Jungovih mitova) ako mu se doda dodatno, konotativno značenje. Zato što je mit, prema Barthesu, drugostepeni semiološki sistem, metajezik koji se temelji na prvom, lingvističkom sustavu. Tim se konotativnim značenjem može vrlo lako manipulirati i najčešće se, tvrdi Barthes, zato mitovi i stvaraju.

Razlika u Jungovom i Barthesovom poimanju mitova otkriva opoziciju arhetipsko/povijesno. Dakle, mitovi koje stvaramo jer nose neke vibracije vrste i oni koje stvaramo jer nam koriste. *American Dream* ušao je u presiju životnog tempa uspjeha i velike zarade postavši *success myth*, mit o uspjehu.

Dovoljno je bilo inzistirati na tome da u novom svijetu, obećanoj zemlji slobode i demokracije, svi imaju jednake šanse na uspjeh. Dakle, na startu su svi jednaki, principi postizanja uspjeha svima poznati, treba samo krenuti u trku. Važan dio ovog mitotvorstva je čuđenje u slučaju odbijanja uključenja u trku. Stvoren je lik visokog, zgodnog, suncem opaljenog muškarca koji se obavezno smiješi, jer nema problema. On sve zna i može. U Americi je svatko dobio priliku da postane božanski kralj, a ta je slika postala uzor svakom živom muškarcu, ali kao i svaki drugi uzor, u tu se košulju vrlo teško uvlačilo.

Pritisak najboljeg započinje od najranijeg djetinjstva i traje čitav život ne dopuštajući ljudima da odahnu niti na tren. Iako izgleda kao briga za vlastite građane kojima se pruža mogućnost uspjeha ako ga zaslužuju, presija uspjeha, *American Dream*, je postala jedna od najuspješnijih metoda vladanja ljudima.

Pritisak mitova u suvremenom američkom društvu osjećaju i američki teoretičari. T. E. Porter, u svojoj izvrsnoj knjizi *Myth and Modern American Drama* koja se bavi američkim pojedinačnim mitovima (Sjevera, zakona, uspjeha...) i njihovim odslikavanjem u karakterističnim dramama epohe kaže da je američka kultura "produkt iskustva i prilagođavanja jedinstvenog stava prema uspjehu kao sekularizaciji protestantske etike". Ili "It is likewise clear that success and self-reliance provide an underpinning for our social, economic, and political systems, though the meaning of these terms might be differently understood by different groups in American society"³⁴.



33 Barthes, *Mit danas*, str. 229–279

34 "Očito je da su uspjeh i samopouzdanje neka vrsta potpornja za naš socijalni, ekonomski i politički sustav, iako različite grupe u američkom društvu mogu podrazumijevati različita značenja tih termina." Porter, str. 17

Primjenjujući to na suvremenu američku dramu Porter zaključuje da za razliku od trivijalnih žanrova tipa "boy meets girl", ili pak filmske industrije koja mit podržava i učvršćuje, drama poštuje obrasce svoje kulture opisujući ih "s više realističkih detalja". Iako i sam kaže da kulturni milje ne samo da stvara sociološke idiograme (poput: demokracija, zakon i red, uspjeh, granica), već određuje i strukturalne principe akcije, očito je da ni sam ne može izbjeći utjecaju kulturnog miljea i zadanom mjestu unutar mita. Jer suvremena američka drama je mnogo više od "poštivanja obrazaca s više realističkih detalja".

Naime, suvremena američka drama u svom realističkom obliku samo naoko poštuje obrasce vlastite kulture, jer malo pomnija analiza pokazuje da razara vlastite mitske tvorevine isto kao i drama kroz povijest. A subverzivnost drame prikrivena njezinom mimetičkom funkcijom jedna je od temeljnih odlika drame kroz povijest.³⁵

To se razaranje može baviti pojavnostima života, njegovom formom, ali se češće bavi otkrivanjem i razotkrivanjem mehanizama kojima se dubinske strukture zloupotrebljavaju i iskorištavaju u vlastitom vremenu postavši mitovi na nivou forme. Osjetivši tako svu prazninu nametnutih klišeja uspjeha i uspješnih muškaraca, teatar se pozabavio onime što vidi oko sebe: veliki *American Dream* i mnogo malih *losera*. Životnih gubitnika. Vječnih životnih gubitnika. Onih koji ne mogu odgovoriti na zadane uvjete, koji se u trci za uspjehom ne mogu maknuti dalje od starta i koji nikada neće biti na vrhu. Teatar ih prikazuje bespoštedno, razotkrivajući njihovu slabost do kraja, do kosti, ali s tužnom simpatijom, suosjećajući, jer svi smo mi mnogo više gubitnici nego veliki sposobni muškarci. To osjeća i publika, prepoznajući se u tim likovima; iako neprekidno kljukana mitom o sretnoj zemlji sretnih ljudi, prihvaća u tim dramama u teatru tužnu simpatiju umjesto *happy enda*.

Stara i nova subverzivna američka drama

I sada dolazimo do, kako sam ih uvjetno nazvala, podpravaca u **subverzivnoj američkoj drami**. Iako se bavi *loserima* u čitavom svom postojanju, **subverzivna američka drama** mogla bi se podijeliti na **staru** i **novu** upravo prema jačini subverzivnosti, odnosno njezinu odnosu prema stvarnosti. Ili, još preciznije, prema određivanju krivice. Kada su četrdesetih i pedesetih godina na Broadwayu postavljeni najveći hitovi velike trojke svima je to izgledalo kao

³⁵ Siegfried Melchinger u knjizi *Povijest političkog kazališta* tvrdi da je mimetička funkcija tek izgovor ili prikrivanje subverzivnosti drame kroz povijest.

početak jednog velikog razdoblja. Kasnije se pokazalo da je to bio vrhunac³⁶. No, ne kako mnogi teoretičari i danas misle, vrhunac američke drame³⁷, već njezinog prvog pravca, **stare** drame. Ona je s O'Neillom doista u vrlo kratkom vremenu silovito izbila, u radu velike trojice dosegla svoj vrhunac, uz Williama Ingea, Lillian Hellman, ili Clifforda Odetsa, njezin je senzibilitet bio apsolutno dominantan do kraja pedesetih.

Krajem pedesetih, s usponom Edwarda Albeeja, **nova** drama polako, ali uporno osvaja američke scene, naizraženija u djelima Marie Irene Fornes, Arthura L. Kopita, Davida Mameta, Davida Rabea, Sama Shepada sve do Williama Hauptmana ili Richarda Nelsona.

Ona ne prodire tako silovito, točnije rečeno, ona se gotovo ugurala na Broadway i to preko uspjeha na Off-Broadwayu i u Europi. Clive Barnes je lijepo rekao "So if you are an American playwright and you have an unusual or adventurous play to present, you might do best to have it staged in London first, which is precisely what, in 1966, Arthur Kopit did with *Indians*, which was given by both the Royal Shakespeare Company in London and the Arena Stage in Washington before it came to Broadway."³⁸ *The Zoo Story* bila je praizvedena u Berlinu, a čak je bila i objavljena prije nego što je došla na Off-Broadway i tamo požnjela uspjeh. Ta sporost nije znak slabosti pravca nego zauzetosti prostora. Dok je **stara** ušla u prazan prostor američke scene, **nova subverzivna drama** ulazi na scenu još uvijek zauzetu senzibilitetom **stare drame**, naročito na Broadwayu, najkonzervativnijoj američkoj tvrđavi³⁹. No, **nova drama** je potentna i perspektivna, a takvom ju je prepoznala i mlađa generacija kritičara koji podržavaju njezine važne autore.

Unatoč dominaciji jednog, odnosno drugog pravca u svojoj polovici stoljeća, kronološki pristup ne bi bio potpun jer postoji

36 Boris Senker, *Republika* 1/1986.

37 Kada John Orr osamdesetih piše vrlo ozbiljnu studiju *Tragic Drama and Modern Society* u poglavlju "American Tragedy and American Drama" nalazi mjesta samo za veliku trojku: O'Neill, Millera i Williamsa.

38 "Ako ste američki pisac i imate neobičnu ili drugačiju dramu koju želite postaviti najbolje je da to prvo učinite u Londonu, kao što su Kopitovu dramu *Indijanci* igrali RSC u Londonu i Arena Stage u Washingtonu prije nego li je postavljena na Broadwayu." Clive Barnes: *Best American Plays: Sixth Series 1963-1967*, str. VII

39 Berkowitz: *New Broadways*
Broadway je određen provincijom. On je glas "common sense" (zdrav razum je za Amerikance zajednički razum, ono što većina misli), dakle srednje, najbrojnije Amerike. I dok su eksperimentalne O'Neillove drame premijerno postavljane na Broadwayu, Broadway već gotovo dva desetljeća ne postavlja ništa novo. Uzima stvari provjerene u provincijskim kazalištima (Chicago, Minneapolis, Louisville, Houston, Seattle, Denver). No, nagrade se dobivaju tek za brodvejsku izvedbu, čime on zadržava status kazališnog centra. I Meke koja privlači i ljude i novac. Tako se Broadway dvostruko zaštitio: financijski (uzimajući provjerene stvari) i politički (uzimajući ono što je provincija, kao najkonzervativnija propustila).

paralelizam senzibiliteta. Tako u jeku vladavine **stare drame** piše jedan Elmer Rice (rođen čak godinu dana prije Eugenea O'Neill!) koji je kritičarima zadavao beskrajne glavobolje jer je osim brojnih drama afirmativnog senzibiliteta, napisao nekoliko **novih** drama, a jednu čak i iz teatra apsurda (*The Adding Machine*). S druge strane i danas postoje pisci koji se savršeno uklapaju u **staru** dramu kao da su s velikom trojkom (O'Neill, Miller i Williams) rasli, kao što su na primjer Lanford Wilson ili Marsha Norman. Ne treba ni reći da ih Broadway ljubi.

stara subverzivna američka drama

Edmund: Isuse, u ovoj proklesoj obitelji čovjek mora ili pronalaziti opravdanja ili poludjeti.

Eugene O'Neill:
Long Day's Journey Into Night

Stare drame u svojim *loserima* opisuju nepomirene suprotnosti suprostavljajući mitsku sliku samozadovoljnog heroja koji kontrolira svoju unutrašnjost neostvarenom dramskom junaku. Neispunivši zadane i poznate obrasce uspjeha (ili barem prilagodbe), zbog nesposobnosti ispunjenja mitske slike, junak **stare drame** ima jak osjećaj krivice i izolacije, ali unatoč tome i potrebu da to prevlada i uključi se u društvo. Neispunjavanje uvjeta zajednice i želja za pročišćavanjem kroz uključivanje u zajednicu prelamaju se u liku i najčešće ga slamaju.

LOSER JE STRANAC

Na te se drame djelomično može primijeniti Porterova definicija da su idealizacija i nostalgija za prošlim, simptom želje za obnovom – potraga za drugim vremenom i mjestom jer "the escape to a frontier that once offered new life has lost its magic."⁴⁰ Suvremeni Amerikanac osjeća se izručen na milost i nemilost linearnom vremenu koje teče i beskrajnom prostoru, a, točno tvrdi Porter, Willy Loman propada jer "he neither recognizes nor understands the cultural forces that have shaped his ideals and his destiny."⁴¹ što je zapravo problem svakog Amerikanca koji je "slijedio san o uspjehu do kraja duge". Tako Porter uviđa da je Willy Loman stranac u vlastitom okruženju.

To je očito u *Death of a Salesman* jer se tu Miller bavi amerikanizmom i mitom o uspjehu, međutim osjećaj *losera* da je

40 "bijeg na granice koji je jednom nudio novi život izgubio je magiju", Porter, str. 253

41 "ne prepoznaje, a niti ne razumije kulturne snage koje su oblikovale njegove ideale i sudbinu", Porter, str 11

stranac zbog neispunjavanja zadanih uvjeta osnovno je obilježje čitave **stare subverzivne drame**.

Gubljenje teritorija

Uzrok da se junak drame osjeća kao stranac često je doslovno gubljenje junakova teritorija ili odlaska s njega. Stranac dolaskom na tuđi teritorij postaje više ili manje opasan uljez kojeg domaćini nastoje eliminirati, ili strada bez njihove pomoći – zbog vlastite nemogućnosti prilagodbe. *Loser* u **staroj subverzivnoj drami** svjestan je te svoje pozicije, ali je ne može prevladati.

Tennessee Williams je u drami *A Streetcar Named Desire* tu situaciju potencirao stranim podrijetlom svojih likova koje sugerira i u njihovim imenima – Blanche DuBois i Stanley Kowalski. Blanche je vezana za svoje francusko podrijetlo i to rado ističe.

BLANCHE: To je francusko ime. Znači šuma, a Blanche bijela, tako da zajedno znači bijela šuma. (...)

MITCH: Vi ste Francuskinja?

BLANCHE: Mi smo porijeklom Francuzi. Naši prvi američki preci bili su francuski hugenoti. (str. 145)⁴²

Stanley se pak osjeća potpuno "all-American" i uopće se ne osjeća strancem.

STANLEY: Prestanite se podsmjehivati Poljacima! A osim toga, ja sam stopostotni Amerikanac, rođen i odrastao u najvećoj zemlji na svijetu i silno ponosan na to i stoga me više ne nazivajte Poljakom. (str 187)

Upravo se iz odnosa ova dva lika prema vlastitom podrijetlu otkriva da problem *losera* očito nije problem zemljopisa (iako u svakom izgubljenom, odnosno dobijenom prostoru leži zasebno značenje i simbolika), već osjećaja koji razlikuje Stanleya od Blanche.

Stanley gubitak svog prvotnog teritorija (Poljske) ne osjeća kao gubitak jer smatra da je dobio najveću zemlju na svijetu, ali Blanche gubitak svog prvotnog teritorija (ona je iz nekad bogate južnjačke obitelji sa kućom sa stupovima) osjeća kao stvaran gubitak koji ne može preboljeti. Ona je dobila svijet koji ne samo da ne razumije, nego i ne priznaje za razliku od vlastite sestre, Stelle, sretno udane za tog divljeg Poljaka.

⁴² Brojevi u zagradama označavaju stranicu drame prema popisu koji se nalazi u bibliografiji drama. Ako u bibliografiji nije naznačen prevodilac, prijevod je moj. Za razliku od teoretskih tekstova gdje sam svaki citat navela u originalu, a prijevod donijela u fusnoti, citate drama, zbog prostora, donosim samo u prijevodu.



"Tramvaj zvan žudnja" Tennessee Williamsa sa poznatom glumačkom ekipom (Marlon Brando, Kim Hunter, Vivian Leigh i Karl Malden) koja je kazališni hit uvijekječila i na filmu.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

STANLEY: Kad smo se upoznali, mislila si da sam prostak. I bila si potpuno u pravu, mala moja. Bio sam prost i grub. Pokazala si mi sliku kuće sa stupovima. Skinuo sam te sa tih stupova i kako ti se to samo svidjelo, kako smo uživali! Nismo li bili sretni, nije li sve bilo u redu dok se ona nije pojavila. (str. 189)

Iako Stella gubi više od Stanleya, oni su isti jer ni ona gubitak svog prvotnog teritorija ne doživljava kao tragediju. Ona također nije stranac u New Orleansu jer se uspješno prilagodila životu u stanu s dvije sobe i bez posluge. Blanche to ne može ili neće. Umjesto prilagodbe svijetu u kojem je prisiljena živjeti, Blanche nastoji održati svoja pravila, pa makar kao iluziju.

BLANCHE: Ne treba mi stvarnost. Treba mi iluzija! (*Mitch se nasmije*) Da, da, iluzija! Pokušavam je pružiti ljudima. Prikazujem im stvari u drugom svjetlu. Ja ne govorim istinu, govorim ono što bi trebalo biti istina. Ako je to grijeh neka budem prokleta. (str. 192)

Svojom upornom kritikom ovog drugog svijeta koji ne razumije, ona postaje destruktivni element i unosi u nj nemir. Upravo zato gubi svoje pomagače: Mitcha, a napokon i sestru koja rodivši Stanleyu dijete definitivno ostaje vezana za život predgrađa u New Orleansu. Ispričavajući se zbog toga što je napustila sestru i dozvolila Stanleyu da provede svoju volju kaže:

STELLA: Nisam mogla vjerovati njezinim riječima i nastaviti život sa Stanleyem.

EUNICE: Nemoj nikada povjerovati u to. Život mora ići dalje. Ma što se to dogodilo, čovjek mora nastaviti život. (str. 205)

Jedina koja to ne može ili ne želi, Blanche, postaje ne samo stranac nego i opasnost, pa je njezin glavni neprijatelj naprosto miče iz njihovih života. Miče je sa njihova teritorija. Doslovno i preneseno. Izbacuje je iz stana tako da je šalje u neku bolnicu, pretpostavlja se ludnicu jer kad se Blanche otima sestra pita liječnika treba li košulja, ona luđačka naravno. Kako se nigdje ne kaže koja je to bolnica, Blanche ide u nepoznato, za sve osim za Stanleya. On jedini zna adresu bolnice, a zasigurno je nikome neće odati jer je time Blanche izbrisao iz njihovih života.

Doslovno seljenje na neki drugi teritorij, koji od došljaka *losera* stvara uljeza za domaćina, dogodilo se Blanche, koja je morala napustiti svoju kuću sa stupovima, pa zatim iz hotela dospjela u dvije sobe u predgrađu New Orleansa, ali ista sudbina prati i druge likove **stare drame** sve do naših dana. Alan, glavni junak drame Lanforda Wilsona **Lemon Sky**, postavljene 1970, u potrazi za vlastitim identitetom dolazi ocu na potpuno drugačiji teritorij (Kaliforniju) od onog na kojem je do tada živio s majkom (Nebraska). Alan se trudi uspostaviti odnos s ocem, ali čitavo se vrijeme osjeća kao stranac. Ponajprije

zbog teritorija koji ga okružuje, jer se sunčana Kalifornija prilično razlikuje od planinske i hladne Nebraske; o njegovoj fascinaciji drugim teritorijem govori i naslov. No, Alan se osjeća strancem i zbog okoline, oca i očeve obitelji, koja ga doživljava kao uljeza. Kad mu otac naplaćuje stan i hranu, to nije samo zato što je okrutan, nego i zato jer sina doživljava kao stranca.

Hal iz *Picnica* Williama Ingea također dolazi na tuđi teritorij, mali kanzaški gradić koji dvojako reagira na njega. Jedni se plaše njegove životne snage, a drugi je vole i puštaju ga u svoj život, odnosno svijet gradića. Ti koji vole njegovu divlju, životnu snagu sami nisu njome ugroženi, a uživaju u njoj zbog toga što je sami nemaju. To je stara susjeda koja voli da joj u vrtu pomažu mladići i Alan, najperspektivniji mladić u gradu koji ne vjeruje da ga propalica poput Hala može ugroziti na bilo koji način.

Oni koji se Hala plaše imaju nešto što ta snaga može ugroziti, kao udovica s dvije kćerke (od kojih je jedna, Madge, ljepotica i treba se udati za Alana) koja instinktivno osjeća opasnost od Halove žestine. Njezin se predosjećaj da je ovaj stranac opasan uljez pokazuje točnim jer Hal doista razori sve planove ljepotice i njezine obitelji provevši s njom burnu ljubavnu noć.

Osjećaj neprilagođenosti i neprimjerenosti teritoriju na koji je došao osjeća i sam Hal (koji Alanu priznaje da ne zna kako postupati sa finim ženama, koji nikada nije bio na pikniku, koji na fakultetu nikada nije znao kojom rukom treba uzeti vilicu jer je odrastao u sasvim drugačijem okružju).

Halovo zavođenje Madge rezultat je njegove seksualne privlačnosti, koja se poistovjećuje s nekom vrsti iskonske životne snage i koja je u djevojci probudila strast koju nitko do tad nije mogao. To nam je jasno naznačeno iz njezina razgovora s majkom, kada majka ispituje koliko su daleko Madge i Alan došli u svojim odnosima:

FLO; Da li **ti** voliš kada se ljubite?

MADGE: Da.

FLO: Ne zvučiš mi baš oduševljeno.

MADGE: A što ti očekuješ, da se obeznanim svaki puta kada me Alan zagri? (str. 215)

Majčina briga nije išla samo za time da dozna koliko su Alan i Madge daleko od vjenčanja nego je i posljedica slutnje da Alan, unatoč bogatstvu i životnoj perspektivi, ne zadovoljava kćerkinu žudnju za životom. Majka prepoznaje kćerkino uzbuđenje kadgod prolazi vlak koji je svojim mogućnostima donošenja nečeg novog ili omogućavanjem odlazaka opasan za mir male sredine.

Ali, Madge nije od prvog zajedničkog pogleda zavedena samo Halovom seksualnom privlačnošću, nego je u njemu pronašla još nešto zajedničko. Iako ona nije *loser* poput Hala, već gradska

ljepotica, zajednički im je osjećaj stranca. Ona se osjeća lijepim objektom koji mora što prije uhvatiti muža, dok je još mlada, jer godine lete, kako je majka poučno savjetuje. Kao Alanova djevojka ulazi u krug mladih bogataša, ali ne osjeća zadovoljstvo jer Alan je tek ponosan što je ima, a ona se među njima ne osjeća ugodno.

MADGE: (*povjerljivo*) Mama, ja se ne osjećam dobro s tim ljudima.

FLO; Zašto ne! Ti si isto tako dobra kao i oni.

MADGE: Znam, mama, ali svi Alanovi prijatelji govore o koleđu i putovanjima u Europu. Ja se osjećam tako po strani. (str. 215)

Premda se Arlene u ***Getting Out*** Marshe Norman iz zatvora (ona je prostitutka koja je ubila taksistu koji ju je pokušao silovati) vraća u svoj kraj, dolazi zapravo u sasvim drugi svijet. Ponajprije, promijenila se ona sama, pa joj prijašnji život izgleda kao mora koje se uspjela riješiti. Ali je zato sada na nepoznatom terenu koji još uvijek funkcionira kao situacije iz njezina prošlog života. S druge strane okolina je doživljava kao stranca. Oni koji bi željeli da nastavi sa prijašnjim životom ne razumiju je (njezin svodnik koji ne razumije zašto odjednom želi živjeti s malom plaćom – 75 dolara tjedno – kad joj on nudi više). Oni koji joj zamjeraju prijašnji život osuđuju je i ne vjeruju da se promijenila. Čak je ni rođena majka ne želi pozvati u svoju kuću na ručak da joj ne pokvari druge kćeri. Jedina osoba koja je razumije jest susjeda koja živi iznad nje jer je u identičnoj situaciji povratnice iz zatvora koja je pokušala započeti normalan život.

Vrlo često likovi stare drame su doista stranci. U Millerovom ***A View From the Bridge*** zaplet se formira oko ilegalno useljenih Talijana, dvojice braće. Eddie ih prima u svoju kuću jer su bratići njegove žene, ali ih prijavi imigracionom uredu kada se mlađi zaljubi u njegovu nećaku, a ona mu uzvratiljubav. Mlađi brat ostaje, a stariji imigrant Marco strada, ne samo zato što se mlađi zaljubio pa će vjenčanjem s Amerikankom dobiti državljanstvo, nego zato jer je Marco stranac. I to ne zato što je doslovno stranac, Talijan, ili zato što je prekršio zakon ilegalno se uselivši, već zato što je sa sobom donio običaje i način razmišljanja iz kraja iz kojeg je došao. On je stranac zato jer se ne želi prilagoditi. Smatrajući pitanjem časti osvetiti se Eddieju, Marco ga ubija. Opravdava to time što je Eddie izdajom "ubio" njegovu siromašnu djecu koju Marco nakon što ga vrate u Italiju neće moći prehraniti. No, Marco sam svoju djecu ubija činom osvete jer izgubivši oca koji će sad godinama trunuti u zatvoru djeca su doista izgubila svaku šansu.

Marco je stranac jer nitko od okoline ne razumije njegov postupak osvete povrijeđene časti, ali i Eddie je u sličnoj poziciji. Iako do kraja komada pokušava prikriti od drugih svoju incestuoznu ljubav prema vlastitoj nećaci, Eddie je svjestan koliko je odijeljen od drugih,



William Inge

a njegova okolina pak ne razumije niti njegove riječi, niti njegove postupke.

U Williamsovom djelu *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More* glavni lik je Mrs Goforth, bivša ljepotica koja misli da na odmoru piše svoje memoare, a zapravo umire u ljetnikovcu na talijanskoj obali. Ona je okružena poslugom koja govori samo talijanski, ali posluga ne razumije njezin talijanski.

MRS GOFORTH: (...) Prosciutto, legume, tutte, tutte legume. Capito? Poi, una insalata verde. No, mista! Insalata mista, MISTA! – oni ne znaju svoj vlastiti jezik... – Poi, dulce (...) (str. 217)

To nerazumijevanje nije dokaz niti njezinog lošeg talijanskog niti njihovog nepoznavanja vlastitog jezika, već dokaz činjenice da je ona stranac među njima. Ona je stranac jer je u taj ljetnikovac došla umrijeti, a oni su živi. Upravo zato su njezina jedina veza sa svijetom (dakle, ljudi koji govore istim jezikom kao i ona) samo pomoćnici smrti: sekretarica Blackie i mladić Chris kojeg zovu "Anđelom smrti". Ljudi koji joj pomažu da umre i ode sa ovoga svijeta. Beskrajno bogata Mrs Goforth je također *loser* koji nema nikoga tko će biti kraj nje u samrtnom času, već za to mora plaćati pomoćnike.

Stranac na vlastitom teritoriju

No, ako su česti slučajevi da se *loser* osjeća kao stranac jer je izgubio svoj teritorij koji poznaje ili voli, a u drugom se ne može snaći, isto je tako čest slučaj da se *loser* osjeća strancem u sredini u kojoj je cijeli život živio. Tako drama postaje put otkrivanja ili priznavanja samom sebi vlastitog *loserstva* u dvije varijante. U prvoj *loser* misli da zaslužuje više nego što mu okolina u kojoj živi pruža, u drugoj vidi da unatoč postupanju po uputama *American Dreama* nije uspio, kao na primjer, Willy Loman.

U Williamsovoj *The Glass Menagerie* kao da se tema stranca postupno razotkriva do kraja. Oduzima joj se jedan po jedan razlog da bi se došlo do suštine, bratovog osjećaja. Naime, majka je stranac u svijetu u kojem obitelj živi jer je promijenila teritorij (ona je izgubila svoj teritorij boljeg života – južnjački posjed), ali njezina djeca se osjećaju strancima u svijetu u kojem žive iako ne pamte neki drugi, bolji svijet kao njihova majka. Dok sestra ima fizičku manu koja je obilježava kao stranca u svijetu normalnih, brat nema nikakvih vanjskih razloga. On se naprosto guši u svijetu u kojem živi, osjećajući da mu ne pripada jer mu taj svijet i život ne mogu pružiti ono što želi i misli da zaslužuje. Zato sanja o odlasku na more kao krajnjem simbolu slobode i prostranstva.

Ako Williams voli motiv južnjačke heroine koja je postala stranac gubitkom teritorija, kako tvrdi Porter⁴³, zbog autobiografskih razloga, i mnogi *loseri* Eugenea O'Neilla određeni su njegovim porijeklom. Sve "seoske" drame bave se Ircima. Ti su fameri toliko prgavi, škrti i konzervativni da odudaraju od okoline svojim postupcima kao i jezikom, a vrlo često i karakterističnim irskim nosom. To je primjer stranca koji nije mijenjao teritorij, ali ga porijeklo obilježava drugačijim karakterom, ponašanjem, pa čak i izgledom, te se znatno razlikuje od žitelja svijeta u kojem živi.

U *Mourning Becomes Electra* Eugenea O'Neilla jak osjećaj izdvojenosti obitelj Mannon od okoline osjećaju i junaci i okolina. Mannonovi su, inzistira O'Neill, drugačiji. Kuća je izdvojena, u nju se teško ulazi, njegove su žene drugačije.

"Odmah pada u oči čudan utisak koji to lice ostavlja kada počiva, jer onda kao da nije od živoga mesa, nego kao da je samo divna, oživotvorena blijeda maska, na kojoj žive jedino duboko usađene, tamne, ljubičaste oči." (str. 691) kažu didaskalije za Christine, majku obitelji, a susjedi će na prvo pojavljivanje Christine komentirati:

MINNIE: (*zadivljenim šaptom*) Oh! Što je lijepa!

LOUISA: Za moj ukus – suviše podsjeća na strankinju.

MINNIE: Zaista, ima nešto čudno na njezinom licu.

AMES: Tajanstveno – kao da je masku stavila na njega. Tako vam izgledaju Mannonovi. Svi imaju tu masku. Prenose je i na svoje žene. Kao da je i Seth ima, niste li primijetili, jer dugo radi kod njih. Oni ne žele da im se saznaju tajne.

MINNIE: (*radoznalo, bez daba*) Tajne?

LOUISA: I Mannonovi imaju svoje kosture u ormarima kao i drugi. Još i gore! (*Spuštajući glas do šapta, svome mužu*) Ispričaj Minnie ono kako se je brat od (...) (str. 691)

Iako tu kuću susjedi poštuju zbog dobrih djela koja je glava obitelji napravila selu, prvi dio započinje špijuniranjem susjeda koji neprestano njuškaju oko kuće osjećajući neku veliku tajnu. Takva, velika tajna koju svi naslućuju, može biti u vezi samo s kućom koja je drugačija od njihovih, dakle s domom nekih stranaca.

U O'Neillovom *A Moon for the Misbegotten* glavni su likovi toliko drugačiji od okoline, da su doista pravi stranci. Phil Hogan je prgavi Irac, zemljoposjednik i stočar koji je spreman na pijančevanje,

43 U poglavlju o Williamsu Porter daje odličan pregled bavljenja mitom o Jugu. Jug je Williamsu blizak jer je tamo proveo sretno djetinjstvo kod djeda po majci. Tamo se i uvijek vraćao nakon velikih poraza u životu. Porter, str. 153–176

okrutnu šalu, krađu, ali i težak rad. S njim živi kćerka Josie (sinovi koji se zgražaju nad tim životom odlaze s farme) kojoj to odgovara. Ona je ogromna veličinom, začudna snagom, a živi promiskuitetno usred puritanskih (i katoličkih) običaja. Njezina je želja za slobodom i uzbuđenjima do te mjere jaka i beskompromisna da odudara od okoline.

Drugi lik je glumac James Tyrone, pijanica, koji se nakon smrti majke osjeća izgubljenim i žudi nasloniti glavu na velike grudi djevojke kao simbolički čin oprostaja uvrede koju je nanio majci. Oko njih je sasvim drugačiji svijet koji funkcionira po nekim drugim pravilima i koji je ovo dvoje označio kao neobične i čudne, čak defektne i nakazne⁴⁴. Koliko god se likovi pretvarali da im nije stalo do odnosa okoline prema njima, Josie je itekako svjesna svoje neprikladnosti za bračnu družicu Jamesu u kojeg se zaljubljuje. Cinjenica da je komad kad je postavljen (1947, četiri godine nakon što je napisan) izazvao proteste zbog nemorala samo dokazuje koliko su ti likovi doista bili stranci.

Stranci na svom teritoriju su i bijela Ella i crni Jim, glavni junaci u O'Neillovoj drami *All God's Chillun Got Wings*, ali tek nakon vjenčanja kojim su prekršili pravila svog teritorija – ponašali se kao stranci. Osjetivši nakon vjenčanja svu neprikladnost tog čina, odlaze u Francusku. Tamo, navodno, nemaju nikakvih rasnih problema, ali se ipak vraćaju kući. Moraju se vratiti kući da bi se tog osjećaja oslobodili tamo gdje su ga i stekli; pobijediti ga, ili s njim propasti.

Strancima se zbog svoje incestuozne ljubavi osjećaju i likovi iz O'Neillove drame *Desire Under the Elms* koja obrađuje motiv Fedre, ali ovaj put ostvarenom ljubavi mlade maćeha i posinka. Kad stari otac proslavlja rođenje sina u poznim godinama (a to mu je zapravo unuk), majka djeteta, Abbie, sjedi blijeda i odsutna jer očito ne pripada svijetu koji tu pleše, jede, pije i aludira na njezin odnos s posinkom. Dok ona neprekidno ispituje gdje je Eben (otac djeteta), on sjedi u svojoj spavaćoj sobi ne želeći ni sići u to društvo. Abbie i Eben nisu stranci zbog nemoralnog odnosa u koji su se upustili (taj se odnos može i razriješiti pravnim sredstvima, razvodom), nego zbog jačine strasti koja ih veže. Zbog nje će oni porušiti sve norme svijeta u kojem žive. Ne bi li uvjerila ljubavnika da u njezinoj ljubavi nema

44 Zanimljiv je proces ublažavanja koji prevodioci uporno provode. "Misbegotten" znači vanbračan, odnosno defektan, čak i nakazan, kako piše u Filipovićevom englesko-hrvatskom riječniku, a to i odgovara značenju tih likova. No, jedan srpski prevodilac to ublažava kao *Mesec za nesrećne*, a Dramsko kazalište Gavella u Zagrebu igralo je taj komad pod naslovom *Mjesec za jadnike*. Slično se desilo i s *A Streetcar Named Desire* gdje se iz replika likova vidi da je ovo "desire" prava pravcata tjelesna žudnja, čak požuda. A prevodilac je to preveo kao "čežnja". Tako je jedna tjelesna i "prljava" požuda, zamijenjena čežnjom koja je duhovna. Isto se desilo i sa *Desire Under the Elms* gdje je žudnja obavezno prevedena kao čežnja.



Charleton Heston i Deborah Kerr u "Dugom putovanju u noć" Eugena O'Neillila koju je Center Theatre Group postavila u Los Angelesu 1977. godine.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

нити malo koristoljublja (odnosno želje za vlasništvom nad farmom), Abbie će ubiti dijete, a Eben pristati da s njom podijeli krivicu pred zakonom i ljudima jer ju je na taj čin on i naveo svojim bijesom.

Long Day's Journey Into Night Eugenea O'Neillila savršen je primjer drame *losera* koji se osjeća strancem jer se čitava obitelj prikazuje kao skup stranaca koji su svjesni toga i svaki za sebe pronalazi bijeg. U ovoj se drami sjedinjuje *loser* koji je stranac zbog promjene teritorija s *loserom* koji je naoko *all-American*, ali otkriva svoje neispunjenje. Promjenu teritorija uzrokovao je očev posao. Obitelj poznatog glumca Tyronea neprekidno je putovala seleći iz mjesta u mjesto, tako da zapravo i nema neki vlastiti teritorij.

Imala ga je samo Mary, majka obitelji, koja je, udavši se iz velike ljubavi za glumca, ušla u njegov svijet postavši vječiti stranac. Ona, za razliku od svoje okoline, nije smatrala nepriličnim udati se za glumca jer se zaljubila, ali je zbog svog odgoja čitav njegov svijet smatrala nepriličnim za bilo kakvo prihvatanje.

MARY: U kazalištu se nikada nisam prijatno osjećala. Mada sam gospodina Tyronea morala pratiti na njegovim turnejama, nisam imala gotovo nikakve veze s kazališnim ljudima. Ne mogu reći da su mi učinili išta nažao. Uvijek su bili ljubazni, kao i ja prema njima. Ali, među njima se nikada nisam osjećala u svom elementu. Njihov život, potpuno različit od mog, uvijek bi se ispriječio između mene i ... (*Ona ustaje*) (str. 75)

Mary je odrasla u "finoj obitelji", obrazovala se u samostanu i trebala postati redovnica ili pijanistica, a čitav se život vukla po jeftinim hotelima i svratištima. U tom se Tyroneovu svijetu život, kako sama na jednom mjestu kaže, uvijek odvijao negdje drugdje, na sceni, u baru, u garderobi, negdje kamo ona nije ni mogla ni htjela ući. Tako je zauvijek ostala stranac.

Komad završava Marynim monologom, monologom morfinistkinje koja je uzela dozu i ušla u svoj svijet. I tada nam priča kako je na kraju školske godine izjavila da želi postati redovnica, a časna joj je majka rekla neka ljetu provede kod kuće i ujesen se vrati ako vidi da joj je odluka čvrsta.

MARY: (...) To je bilo zimi, posljednje školske godine. A na proljeće mi se nešto dogodilo. Da, sjećam se. Zaljubila sam se u Jamesa Tyronea i jedno sam vrijeme bila vrlo sretna. (str. 135)

U svojim bjegovima ona se sjeća samo djetinjstva, vremena prije upoznavanja muža ne zato što nikada s njim nije bila sretna, nego zato što je od njega započeo njezin osjećaj stranca u svijetu koji joj je prije toga izgledao tako poznat, razumljiv i blizak. Očinski dom je njezin teritorij, udajom ga je izgubila, a novom se nije uspjela prilagoditi.

James Tyrone naoko je *all-American*. Od siromašnog irskog doseljenika postao je svojim radom ne samo poznat glumac nego i bogati zemljoposjednik, ali je također stranac u svijetu u kojem živi. On je stranac jer ne vjeruje u obveznice i banke, već jedino u kupnju zemlje. Za njega je čak i kupnja loše zemlje bolja od bilo kakve suradnje s bankom. Živeći u užasnom strahu od siromaštva zapravo živi siromašno i svojom škrtošću (uzima loše, jeftine liječnike) ubija članove vlastite porodice.

I njihovi sinovi Jamie i Edmund su stranci jer ne prihvaćaju svijet oko sebe kakav im nudi njihov otac. Edmund možda ponajbolje izražava osjećaj stranca *losera stare drame* kada opisavši ocu rijetke trenutke sreće spajanja s prirodom, kaže:

EDMUND: Grdna je greška što sam se rodio kao čovjek. Mnogo bih više postigao kao galeb ili riba. U stvari, uvijek ću ostati stranac i beskućnik, kome u suštini nitko ne

treba, niti je ikome potreban, koji ni u čemu nije bez ostatka i koji je stalno pomalo zaljubljen u smrt. (str. 117)

To je vrhunac osjećaja jednog *losera* i njegova nepripadanja svijetu kojim vladaju zakoni koje ne može ni shvatiti ni slijediti. A William Inge je u osjećaju svog glavnog junaka Rubina iz drame ***The Dark at the Top of the Stairs*** iznio osjećaj neprepoznavanja vlastitog teritorija. Junak ne samo da je *all-American*, nego je upravo njegova obitelj naselila taj kraj. Rubin se nije maknuo sa mjesta koje je njegova pionirska obitelj označila kao svoje, ali se promijenio teritorij. Kako se junak nije dovoljno brzo prilagodio, postao je stranac u vlastitom gradu.

RUBIN: (...) Vremena se mijenjaju Cora i ja ne znam kamo idu. Kad sam ja bio dječak u ovom je gradu bila samo pošta. Imam šest godina škole jer je moj stari mislio da mi više neće trebati. Pogledaj sada. Škole, crkve, lijepe trgovine, kina, klubovi. Čovjek postaje milioner preko noći, vozi se ulicom u velikoj limuzini, ide u klub i opija se, ponaša se kao da je sam gospod Bog. Ja ne znam što da mislim o svim tim stvarima, Cora. Ja sam stranac u svojoj vlastitoj zemlji u kojoj sam se rodio.

CORA: (*Pokušavajući mu ponovo vratiti samopouzdanje.*) Tvoji su naselili ovu zemlju.

RUBIN: Ponekad se pitam nije li lakše osvojiti zemlju nego živjeti u njoj. Ja gledam u grad danas i ne prepoznajem ga. (str. 101)

Naravno, moramo se vratiti Millerovoj ***Death of a Salesman*** i Willyju Lomanu koji najočitije izražava taj osjećaj *losera* u naoko sasvim *all-American* liku koji odjednom shvaća da je stranac u vlastitoj zemlji.

Willy Loman čitav je život gradio i održavao sliku samoga sebe koja se poklapala s mitskom slikom, ali na kraju, već izmoren i iscrpljen ne samo od rada nego i od upornog nastojanja da tu sliku održi, priznaje vlastiti neuspjeh. U poslu je dobio otkaz, a kako mu ni sinovi nisu uspjeli, očito nije ispunio zahtjeve *American Dreama*.

WILLY: Idućeg tjedna ću ih udesiti! (...) Znaš, Linda, ne-goda je u tome što ljudima nekako nije stalo do mene. (...) Osjetim ja to kad ulazim nekamo. Cini mi se da me ismijavaju. (...) Ne znam što je razlog tome, ali oni ne obraćaju pažnju na mene. Ne primjećuju me.

LINDA: Ali tebi ide izvrsno, dragi. Ti zarađuješ sedam-deset do sto dolara tjedno.

WILLY: Ali ja moram raditi deset do dvanaest sati na dan. Drugi ljudi, ne znam, lakše prolaze. Ne znam zašto... (str. 21)

Willy uzalud ispituje brata Bena kako je uspio da bi na kraju morao tražiti recept za uspjeh upravo od mladog Bernarda kojeg je cijeli život, u usporedbi s vlastitim sinovima, potcjenjivao kao nesposobnog.

WILLY: (*jadno i izgubljeno*) U čemu... u čemu je tajna?

BERNARD: Što je Willy?

WILLY: Kako...kako si ti uspio? Zašto on nije imao uspjeha?

Ovo "on" u pitanju znači Willyjev sin, ali zapravo znači i zašto "ja" nisam uspio. Time otkriva koliko se osjeća kao stranac u svijetu uspjeha iako je čitavo vrijeme sipao formule *American Dreama*. Spoznavši da te formule, u koje je čvrsto vjerovao i po kojima se ponašao, nisu djelotvorne, osjetio se strancem u vlastitoj zemlji.

Stranac je u svijetu i njegov sin Biff kojega je odgajao po pravilima *American Dreama*. Učen da se ne pokori jer je izuzetna budućnost pred njim, učen da pred njim nema prepreka, pa čak ni zakona, shvatit će gdje mu je mjesto tek nakon što dospije u zatvor jer je uzeo tuđe i tek kad otkrije da ne može dobiti više od dolara nadnice na sat jer je neobrazovan.

Miller inače najviše voli strance koji su naoko *all-American*, a zapravo otkrivaju svoju neprimjerenost, pa su mu takvi junaci i u drugim djelima. U drami *All My Sons* otac Joe Keller uspješan je tvorničar, kojeg svi napadnu nakon što se otkrije da je u ratu prodavao avionske dijelove s greškom, zbog čega su stradali mnogi američki piloti. Keller se čudi zašto ga osuđuju, naročito vlastita obitelj, kad je postupio prema pravilima *American Dreama*. On je uspio, pribavio je svojoj obitelji blagodati i bogatstvo koje je željela, novcem stekao ugled u društvu. On misli da je poštovao pravila igre i da se drugačije nije moglo uspjeti, a njegova obitelj i okolina misli drugačije. Nakon što ga obitelj odbaci i nakon što shvati da je tim činom ubio i vlastitog sina (njegov se sin, također ratni pilot, namjerno obrušio avionom jer nije mogao podnijeti očevu sramotu) gubi volju za životom u svijetu koji ne razumije, gdje je upravo kad je došao na vrh, postao strancem. Glavni je junak tako stavljen u šizofrenu situaciju u kojoj se s jedne strane od njega očekuje da uspije pod svaku cijenu, a s druge mu se moralizira.

I Millerova *The Price* govori o naoko sasvim prilagođenim ljudima (policajac i uspješan biznismen) koji se osjećaju strancima u vlastitom životu i svijetu u kojem žive. Radi se o dva brata koji su dijametralno oprečno usmjerili svoje živote nakon očeva bankrota. U strahu od rizika poduzetništva i mogućeg siromaštva Victor je otišao u državnu službu. No, umjesto mira i sigurnosti u penziji, sada ga čeka siromaštvo jer ruše kuću u kojoj je živio pa mora jeftino rasprodati namještaj. Drugi, Walter, krenuo je suprotnim putem beskrupuloznog uspjeha. I dosta se uspio obogatiti prema važećim

pravilima *American Dreama*, ali je, unatoč tome, *loser* kao i siromašni brat, jer je u trci za bogatstvom izgubio sve ljude oko sebe i ostao sam.

Umjesto odlaska na drugi teritorij, autori **stare drame** ponekad pokazuju rušenje zgrade kao simbol nemogućnosti održavanja *losera* na odabranom teritoriju iz kojeg je napravio čahuru zaštitnicu od svijeta koji ne razumije. Tako ga vanjska prisila tjera da svoju školjku zaštitnicu napusti, a drama prikazuje trenutak odluke.

To se dogodilo Millerovom Victoru koji se nikada nije usudio suočiti s vlastitim porazom, vjerujući da mu penzija donosi smirenje i zasluženi odmor. Rušenje zgrade u kojoj živi donosi mu nužno suočenje sa bratom i sa sobom. No, taj motiv ostaje životan do naših dana. ***Hot i Baltimore*** Lanforda Wilsona je također predviđen za rušenje pa se svi junaci priče moraju iseliti. Okupljeno društvo *losera* rušenjem hotela odjednom se nalazi na cesti, u poziciji Blanche, *losera* koji mora otići, a ne zna kamo.

Stranac je i Big Daddy u ***Cat on a Hot Tin Roof*** Tennesseea Williamsa. Najbogatiji zemljoposjednik u okolini shvaća da je stranac upravo pod stare dane. On vidi da se vremena mijenjaju, da mu se ideali raspadaju pred očima, da nastupa neko novo vrijeme u kojem je uspješno utjelovljenje *American Dreama* njegov vlastit sin Gooper koji mu se gadi zajedno sa svojim uzoritim brakom, brojnom obitelji i solidnim poslom. Drugi njegov sin Dick, koji je počeo slijediti očev ideal odvažnosti (bio je sportska zvijezda!) odustao je jer je okolina, a i on sam, posumnjala u njegovu muškost zbog jednog čvrstog muškog prijateljstva.

Lillian Hellman u ***The Little Foxes*** suprotstavlja dva sasvim suprotna pogleda na svijet. Na jednoj je strani nemilosrdna obitelj Hubbardovih koja će sve učiniti radi profita i zarade i sasvim se dobro osjeća u svijetu oko sebe. Čak i kada gube u nekoj podjeli njezini članovi to osjećaju kao trenutačni raspored snaga i bore se dalje za svoje postotke.

Suprotstavljena im je "obitelj" dobrih i plemenitih ljudi: bankar Horace, njegova kćerka Alexandra, snaha mu, nedjelotvorna južnjačka osiromašena dama Birdie i stara crnačka sluškinja. Oni ne doživljavaju svijet kroz novac, nego kroz neke lijepe i plemenite stvari, kroz ljubav za druge, za ljepotu, kroz sitne radosti, sreću obiteljskog života. Zato se i osjećaju strancima u svijetu u kojem vladaju Hubbardovi. A kako se ne bore za svoju viziju, osuđeni su da ostanu *loseri*, ovisni o milosti ovih drugih, jer samo novac koji Hubbardovi zarade može omogućiti lagodan život s pogledom na lijepe stvari.

LOSEROVA HAMARTIA

Likovi **stare subverzivne drame**, svjesni svoga neuspjeha zajedno s autorima traže razloge za to, pokušavajući u suočavanju s razlozima pobijediti i prevladati vlastitu nesavršenost. Ponekad autori ostavljaju najveći grijeh *American Dreama*, neprilagođenost i neuspješnost, u čistom obliku nesposobnosti, kao kod Willyja Lomana, ali se uglavnom traže razlozi.

Razlog nečijeg *loserstva* može biti nemogućnost prilagodbe u ime nekog drugog, navodnog boljeg života koji pamte Williamsove južnjačke heroine, ili nemogućnost prilagodbe puritanskom, novčarskom svijetu Ingeovih divljih likova koji vjeruju u pionirski duh *American Dreama*.

Ipak, najčešći razlog je mržnja kao projekcija krivnje za vlastiti neuspjeh u drugi lik. **Stari** dramatičari često kopaju po čovjeku pokušavajući u njemu bezuvjetno pronaći razloge neuspjeha, rješavajući pri tome i vlastite traume— *The Glass Menagerie* je "memory play", a *Long Day's Journey Into Night*, O'Neillov životopis. Piscu tog, prvog vala vjeruju da razlozi neuspjeha moraju biti negdje u liku, zarađeni ili zasluženi, pa zato traže po njegovoj unutrašnjosti, a kad iscrpe psihoanalizu i traume iz djetinjstva idu sve do biblijske krivice roda (*Mourning Becomes Electra*). Kao da im se neprilagođenost i neuspješnost same po sebi čine isuviše strašne. Naravno, i to je dokaz vjere **starih** dramatičara u snagu *American Dreama*. Jer u zemlji gdje su svi jednaki, gdje je svakom pružena mogućnost, najveći je grijeh biti stranac, biti neprilagođen, ne prihvatiti te mogućnosti.

Obiteljska melodrama

Pritisak uspjeha na muškarcu je od samog rođenja, pa se zato obitelj kao mjesto stvaranja uspješnih ljudi doživljava presudnom za njegov razvoj. Važnost obitelji za formiranje ljudske ličnosti je nesumnjiva, ali je okrutno natjerati je da proizvodi same male uspješnjake.⁴⁵

Upravo je zato američka drama od početka opsjednuta obitelji. Sve **stare drame** spomenute u ovoj knjizi osim *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* su primjeri onoga što američki kritičari zovu obiteljske melodrame.

45 Važnost obitelji ne treba dokazivati jer je ona po mišljenju teoretičara osnovna konstanta stabilnosti društva koja pojedincu treba davati snagu u svijetu prepunom promjena i shodno tome čuvati temeljne vrijednosti društva (Toffler). Totalitarna društva koja su je željela razoriti (odgajajući razne "nove ljude" izvan nje) upravo su na njoj doživjela najveći poraz vlastitih teorija.



"Male lisice" Lillian Hellman potresna drama o razarajućem utjecaju pomame za novcem.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

U obitelji se traži (i najčešće pronalazi) krivica. U obitelji se prikazuje raspad ličnosti čak i kad krivica za to nije u samoj obitelji, jer je slika raspada ličnosti jača kada se pokaže na mjestu koje je predodređeno stvaranju uspješnih i sretnih ljudi. To vjeruju i likovi **stare drame**. Ovako Mary u *Long Day's Journey Into Night* opravdava Jamieja pred ocem:

MARY: Što je to s Jamiejem. Mora da si mu opet nešto predbacivao. Nema smisla da ga stalno potcjenjuješ. Nije on kriv. Da je odrastao u pravoj kući, uvjeren sam da bi bio drugačiji. (str. 59) ili kasnije:

MARY: (...) Još tada sam iz iskustva znala da će djeca biti dobra samo ako se imaju gdje roditi, a da žene mogu biti dobre majke samo ako imaju svoj dom. (str. 64.)

Scena je tako redovito prikaz obiteljske kuće s trijemom ili dvorištem, dnevni boravak u prizemlju, spavaonice na katu. To je scenografija američke kuće čehovljanske atmosfere u kojoj se raspada mitska slika sretne američke obitelji. Krivica za to nejednako je

raspoređena između oca i majke. Majčine je puno manje, ali kad je dominantna može uništiti čitav rod (O'Neillova "Elektra"). Očeva krivica obično se odnosi na pojedinca, sina. Otac može biti dvojak uzrok *loserstva* potomaka: prvo je očeva nesposobnost ili neko sinovljevo razočarenje u njega, bilo da se je otac otkrio kao lažljivac, ili je svoju obitelj naprosto napustio. Tako Biff u *Death of a Salesman* odustaje od svoje utrke za *American Dreamom* nakon što otkrije da je njegov otac izdao svoju obitelj, zatekavši ga s ljubavnicom u hotelu. Perspektivan mladić u *All My Sons* je uništen spoznajom da je njegov otac na smrtima američkih pilota stvorio bogatstvo; očevo bankrot i bijeda u *The Price* negativno su obilježili sinove za cijeli život. Očevo bijeg i ostavljanje obitelji u siromaštvu dogodila se Tomovoj obitelji u *The Glass Menagerie*, ali je i obitelj Tyronea, sada uspješnog glumca iz *Long Day's Journey Into Night*, ostavio njegov otac nakon što su uselili u Ameriku i time ih bacio u siromaštvo koje je obilježilo Tyroneov život.

Drugi način očeva stvaranja *losera* od vlastite djece je nametanje svojih vrijednosti (uvijek je to *American Dream!*) vlastitoj djeci, bilo da su očevi doista primjeri ili ne. To sprečavanje sina da razvije vlastitu ličnost i bude ono što jest rađa u njemu pobunu. Tako se buni Dick u *Cat on a Hot Tin Roof*, oba sina u *Long Day's Journey Into Night*, ili Biff u *Death of the Salesman*:

BIFF: (*na vrhuncu bijesa*) Tata, ja sam nitko i ništa! Ja sam nitko i ništa, tata! Zar to ne možeš razumijeti? U tome više nema prkosa. Ja sam ono što i jesam, to je sve. (str. 81)

Ta je linija očito izrazito životna jer vodi sve do naših dana, kao što to potvrđuje primjer Lanforda Wilsona, brodvejskog autora, i njegove drame *Lemon Sky* koja kao da je izašla iz Millerove kabanice. Radnja se događa u jednoj od tisuća kuća predgrađa San Diega u Kaliforniji. Alan dolazi ocu nakon dugo vremena koje je proveo s majkom u Nebraski, želi nešto napraviti, studirati, ali ga otac tjera da radi puno radno vrijeme, plaća stan i hranu, sve dok na kraju mladić ne ode. Za Wilsona je, kao i za veliku trojku, približavanje ocu jedan od najvažnijih momenata za određivanje ličnosti, trenutak muške inicijacije. I Wilsonov je istočni grijeh (ovaj puta otac je brutalni pijanac, ženskar koji je maltretirao majku tako da je pobacila u osmom mjesecu trudnoće) presudan za razvoj ličnosti sina, iako se, za razliku od trojke kod Wilsona barem osjeća neka želja za borbom protiv tog naslijeđa. Pokušati biti bolji od oca bez velikog obračuna u kojem se oca mora obavezno slomiti.

Otac u **staroj subverzivnoj drami** jest stari božanski kralj.⁴⁶ Božanski kralj je bio zadužen za opstanak prirode. Uglavnom je morao biti fizički vrlo sposoban i čim bi mu počela slabiti moć, ubijao se i birao novi. Kriteriji izbora bili su određeni njegovom funkcijom

(plodnost, snaga...), a pozicija se nikada nije krvno naslijeđivala. Kad bi kralj počeo slabiti najčešće bi se pojavio neki pretendent na njegovo mjesto, a izazivač je mogao biti bilo tko. Iako je neslavno završavao, za vrijeme života božanski kralj štovan je kao pravo božanstvo.

Mit o božanskom kralju je inače jedna od trajnih konkretizacija sadržaja ljudskih dubinskih struktura iz koje su proizašle i sve druge priče o velikim ljudima, pa u krajnjoj konsekvenci i natčovjeku. Gubitak njegove moći dokazuje Willyjeva pusta i neplodna zemlja u *Death of a Salesman* jer iza garaže godinama ništa ne raste, za Tyronea u *Long Day's Journey Into Night* se govori da kupuje čak i neplodnu zemlju, a stari Big Daddy u *Cat on a Hot Tin Roof* umire od raka dok mu ogroman posjed izmiče iz ruku. Tragedija oca kao božanskog kralja je to što je preživio smanjivanje moći i svrgavanje umjesto da dostojno umre. Time samo nervira nasljednika koji zbog očeva poniženja teško pati, pa ili postaje isti otac, ili se pobuni. No, smjer njegove pobune pokazuje da jabuka ne pada daleko od stabla. Sin je svrgnuti kralj i prije nego li su ga ustoličili. Često zbog toga prebacuje krivicu na oca, ali griješi, jer se božansko kraljevstvo nije naslijeđivalo po krvi, već po sposobnosti.

No, sin se u svojoj nemoći obično osvećuje ocu kao u *Long Day's Journey Into Night* ili *Death of a Salesman*. Ne uspijevajući pronaći svoje kraljevstvo u kojem će vladati čak i kada ode, sin se uporno vraća misleći da će razračunavanjem s ocem skupiti snagu. Ali za oživljavanje puste zemlje starog kralja nema dovoljno snage ni u ocu ni u sinu.

Marsha Norman sa svojom *'Night Mother* nudi identične odnose, ali ne više oca i sina nego majke i kćeri. Kćerka Jessie i majka Thelma dvije su jednako promašene ličnosti. Majka pri tome ipak uživa u životu koji je, istina, ispunjen raznim strahovima i nesavladivim preprekama poput uključivanja strojeva, ali sadrži i čokoladne bombone i televiziju. Kćerka je, poput majke, pristala da joj okolina nameće vrijednosnu ljestvicu, ali ona svoj život doživljava kao definitivno promašen jer nije ispunila gotovo niti jednu svoju funkciju: "promašila" je zdravlje (ima padavicu), promašena je kao žena (brak joj se raspao) i kao majka (sin joj varalica i sitan lopov), promašila je i karijeru, promašila je i kao kćerka jer je neuspješna. Nikada se i nije pokušala ostvariti već je uvijek pokušavala živjeti kroz druge – zato Jessie ne može drugo nego osjećati se kao stranac,



jer u njezinom životu nema ništa njezina vlastitog. A čitavo vrijeme ima pred očima sliku majke kao jedinu mogućnost raspleta njezina života ako nešto ne poduzme. Budući da su joj sva područja presječena, ostaje joj vjerovati, poput drugih likova iz **stare drame**, da vlastiti promašeni život može isкупiti smrću kao činom vrhunske slobode.

Neprirodna ljubav ili grijeh

Mora se priznati da ima i drugih razloga *loserovom* neuspjehu, odnosno drugih krivaca osim najuže rodbine, ali oni su više poticaj pokretanju neke unutrašnje lavine.

U *All God's Chillun Got Wings* kriva je jedna nesretna ljubav, odnosno posrnuće djevojke koja se nakon razočarenja u mladiću (ostavio ju je nevjenčanu s djetetom koje je umrlo) odlučuje na neprikladan brak s crncem. Krivice mogu biti i neke neprirodne ljubavi. Najčešće latentna ili prava homoseksualnost. U *A View from the Bridge* Eddie opravdava svoju mržnju prema uljezu njegovom latentnom homoseksualnošću, kao i otac u *Lemon Sky* svoj animozitet prema sinu sumnjom na njegovu homoseksualnost. Činjenica da sin "ne ganja" cure jako zabrinjava oca kojem je muškost jedino što ima. Dickov lom u *Cat on a Hot Tin Roof* nastao je nakon otkrivanja latentne, bolje rečeno moguće homoseksualnosti u vezi s najboljim prijateljem. Blanche je krenula razočarana u svijet nakon što je otkrila da je njezina velika ljubav, prvi suprug, pravi (ne latentni) homoseksualac. No, to može biti, iako u mnogo manjoj mjeri, i neka druga neprirodna ljubav kao incestuozna ljubav Eddieja prema nećaci u *A View from the Bridge* ili maćehe i posinka iz *Desire Under the Elms*.

STARA DRAMA ISKLJUČENJA

Upravo iz vjere u snagu *American Dreama*, autori **stare subverzivne drame** unatoč simpatiji koju osjećaju za svoje *losere*, kažnjavaju ih prilično oštro. Ti dramatičari vjeruju da je neuspjeh grijeh i da se s njim ne može dobro živjeti, a po jačini kazne vidi se jačina grijeha u **stariim dramama isključenja**.⁴⁷

47 "Također, postoji opća distinkcija između pripovjedačkih djela u kojima je junak izdvojen iz društva i onih u kojima je uključen u društvo. Ta je distinkcija izražena riječima "tragički" i "komički" kad se odnosi na aspekte fabule općenito, a ne samo na dramske oblike." Frye, str. 48.

Uključenje junaka u društvo ili isključenje iz njega određuje kraj fabule (prihvaća li društvo junaka ili ne) jer on onda određuje značenje ostalih fabularnih elemenata. Ono što se naziva sretan kraj može uslijediti nakon niza prilično tragičnih peripetija. S tog aspekta Frye je moduse



No, iz simpatije prema likovima upravo im je ta kazna najčešće ostavljena ili kao čin vraćanja digniteta ličnosti (Willy Loman, Jessie iz *'Night Mother'*) ili kao izazivanje suosjećanja s *loserovim* strašnim krajem koji ga je zadesio (ovisnost, ludilo, izgubljenost). Strašna kazna tako postaje iskupljenje za neprilagođenost, njome *loseri* zaslužuju dobrotiv pogled na sebe, što su cijeli život uzalud željeli jer su bili neuspješni. No, unatoč tome što su svojim dramama željeli svrnuti taj dobrotiv pogled na *losere*, pisci ih kažnjavaju samo zato što su *loseri*, neuspješni, neprilagođeni.

Kao da se tim strogim kaznama i sami pisci iskupljuju za opisivanje "nevrijednih" ljudi koje najbolje opisuje Linda u *Death of a Salesman* opisujući sinovima njihovog oca Willyja Lomana:

LINDA: (...) Ja ne kažem da je on velik čovjek. Willy Loman nije nikada mnogo zarađivao. Njegovo ime nije nikada bilo u novinama. On nije najbolji čovjek na svijetu. Ali on je ljudsko biće i s njim se dogodilo nešto strašno. I zato mu je potrebna pažnja. Ne može se dopustiti da završi kao staro pseto. (...) Mnogi misle da je on ... postao neuravnotežen. Ali ne moraš biti suviše mudar da bi pogodio u čemu je njegova nevolja. Taj je čovjek iscrpljen. (...) Mali čovjek može biti isto tako iscrpljen kao i veliki. (str. 33)

Smrt kao kazna i iskupljenje

Kazna kao vraćanje digniteta, često je smrt. I to smrt kao izbor. Willy Loman misli da će njegova smrt, koja donosi novac od osiguranja, omogućiti sinovima da započnu novi život. Eddie u *A View from the Bridge* tek svojom smrću može iskupiti nepriličnu ljubav prema nećaci i sve što je zbog toga poduzimao. Zato, unatoč upozorenjima, ne pokušava pobjeći, nego dočekuje Marca za kojega zna da će ga ubiti. Smrću će svoje grijehe iskupiti otac u *All My Sons*, a ljubavnički par čedoumorstvo u *Desire Under the Elms*. Svojom smrću misli iskupiti grijeh, ubojstvo majke, i brat Orin u *Mourning Becomes Electra*. Iza smrti, ne samo O'Neillovih nego i drugih junaka **stare drame**, ostaje misao da se promašen život može otkupiti smrću.

Zato kada O'Neill napiše dramu u kojoj svi ostaju živi, *A Moon for the Misbegotten*, nakon romantične scene zajedničkog dočekivanja



pripovjedačke književnosti podijelio na tragičke i komičke. Budući da su, prema Fryevu vlastitom priznanju, ti termini značenjski dosta opterećeni, u ovoj sam prilici radije uzela podjelu na **drame isključenja** iz društva i **drame uključenja** u društvo. Termini nisu isuviše korišteni, a i sami vrlo jasno govore o čemu se radi.

sunca i velikog oprosta, komad završava Josienim željama namijenjenim čovjeku kojeg voli:

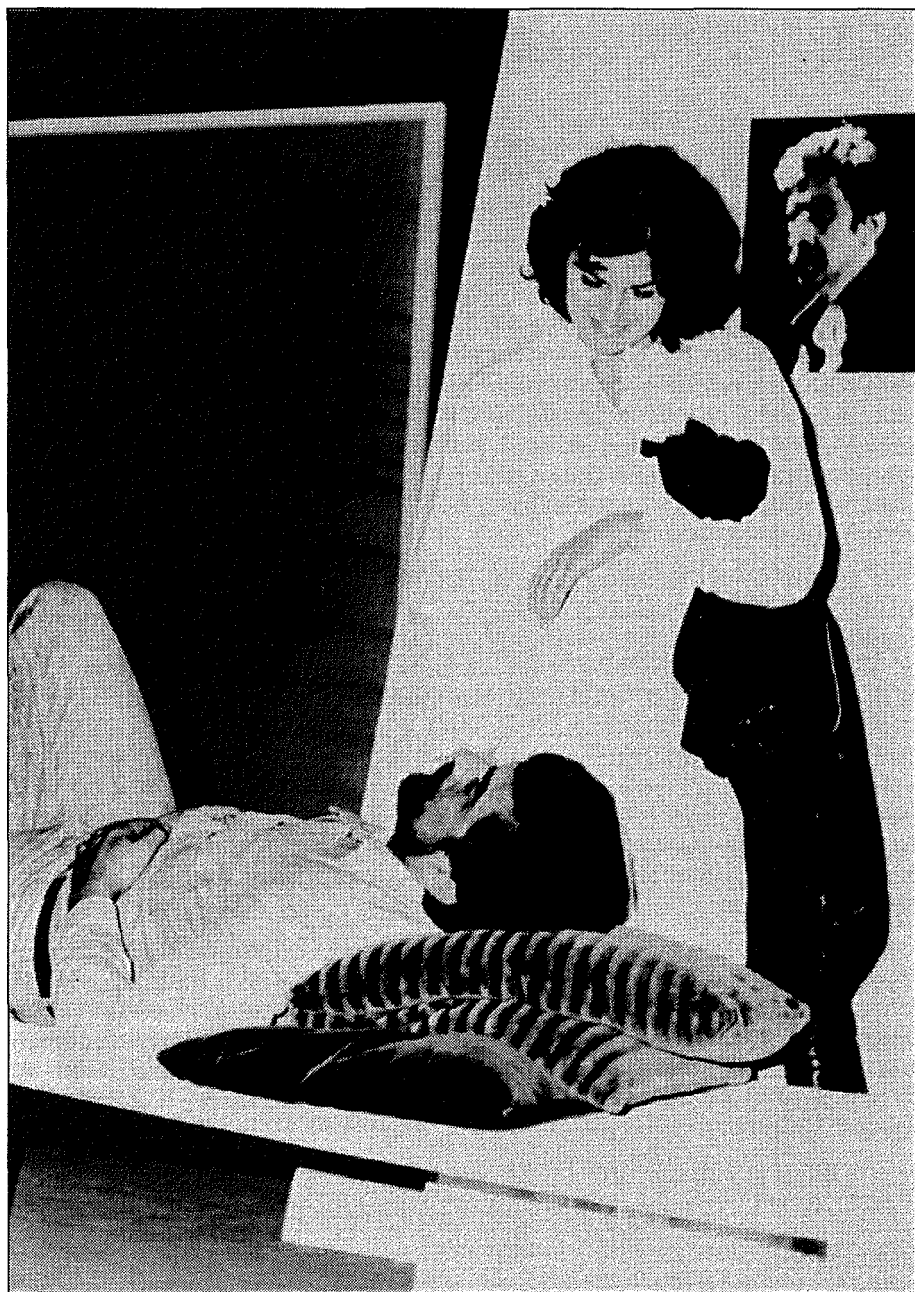
JOSIE: (*Njezino lice je tužno, nježno i sažalno – nježno*)
Neka ti se ispuni želja da umreš u snu, uskoro, Jim, dragi.
Neka se odmoriš zauvijek u oprostu i miru. (*Polako se okrene i ode u kuću*) (str. 178)

Iz tog je vjerovanja O'Neill i mogao napisati dramu o kazni ***The Iceman Cometh*** u kojoj glavni junak, Ledar, dolazi na mjesto visoke koncentracije *losera* (hotel kao Hot l Baltimore) i nudi im svima idealno rješenje za njihove probleme – smrt. Kao pravi glasnik smrti. Iako Ledara odvodi policija jer je ubio ženu, a *loseri* ostaju misleći da je to samo neukusna šala, u zraku ostaje dojam da oni doista nemaju neko bolje rješenje od smrti.

Iz tog vjerovanja da se nevrijedan život može samo smrću isкупiti i današnji **stari** pisci ubijaju svoje junake. Kod Marshe Norman u smrt odlazi kćerka u *'Night Mother*, a Arlene u **Getting Out** se ritualno ubija. Ubija onu svoju staru osobu u sebi da bi započela drugi život.

ARLENE: Rekli su mi... nakon što sam izašla i sve je bilo gotovo... rekli su mi da je kapelan premješten... nisam znala zašto... više nije dolazio sve od tada... rekli su da su bile tri lijepe noći prvo, ja sam vrištala zovući Boga da dođe i ubije Arlie... dali su mi neki lijek i mislili da mi je bolje... onda se te noći dogodilo, stražar je bio u stražarnici... i ništa nisu čuli, kada su došli do mene ja sam stajala i rekla im neka dođu vidjeti, bilo je krvi posvud po mojoj košulji, a vilicu sam držala u ruci prilično čvrsto... tu vilicu, rekli su mi, Doris ju je ukrala iz kuhinje i dala meni da se ubijem i prestanem je gnjaviti... po meni su posvuda bile rupe gdje sam se ubadala i ja sam im rekla... Arlie je mrtva zbog onoga što mi je uradila, Arlie je mrtva i to je Božja volja... nisam vrištala, samo sam to neprestano ponavljala... Arlie je mrtva, Arlije je mrtva... nisu mi mogli iščupati vilicu iz ruke sve dok... se nisam probudila u bolnici... i oni su rekli da sam skoro umrla. Rekli su da im je drago što nisam. Pitali su da li se sada bolje osjećam i bili su zlatni noseći mi čokoladni puding. (str. 53)

I upravo je sirota Arlene dokaz da *loseri* moraju umrijeti da bi isкупili svoj nevrijedan život. Naime, nakon ritualne smrti, ubijanja onog zlog (ali i neuspješnog, budući da se pozicija prostitutke teško može smatrati otjelovljenjem ženskog *American Dreama*) u sebi, Arlene očekuje novi život. Od prvog časa kad otvori oči nakon što je ubila Arlie u sebi dočekuju je prijateljske oči i ona stječe pravo na nov život.



"Staklenu menažeriju" Tennessee Williamsa Hrvatsko narodno kazalište postavilo je 1982. u režiji Petra Šarčevića sa Katjom Zubčić kao Laurom i Božidarom Oreškovićem kao Tomom.

Bijeg kao metafora smrti

Bijeg je također vrlo čest kraj **stare subverzivne drame**, ali kao metafora smrti jer se postavlja kao isključenje iz stvarnosti koja *losera* okružuje. Bijeg može biti doslovno odlazanje na drugi teritorij, ali umjesto osvajanja novog teritorija (što onaj pionirski dio *American Dreama* preporuča), bijeg je poraz i isključenje stvarnosti; junak je sa sobom donio probleme starog svijeta koji ga priječe da doista saživi u novom svijetu, tako da se i u novom svijetu osjeća strancem. Zato se vraćaju mladenci iz *All God's Chillun Got Wings* ili Lavinija i Orin iz *Mourning Becomes Electra* da bi zatekli iste one probleme koje su ostavili. Oni rasnu netrpeljivost, ovi svoje mrtvace koji optužuju. Iz doma bježe i sinovi iz *Death of a Salesman*, Biff neprestano mijenjajući teritorije, Happy mijenjajući i osvajajući tuđe žene. Ali se obojica moraju vratiti da razriješe vlastite probleme tamo odakle problemi i potječu – u roditeljsku kuću. Kao i Edmund i Jamie u *Long Day's Journey Into Night*.

Sam Tom priznaje na kraju drame *The Glass Menagerie* da nije ništa napravio pobjegavši iz svijeta za koji je mislio da ga sputava jer ga glazba i lik sestre neprestano prate. Iako bijeg mlade Alexandre u **The Little Foxes** ima notu optimizma jer je uspjela pobjeći s teritorija u kojem su zavladaali Hubbardovi, pitanje je koliko je taj bijeg doista izlaz jer kako kaže jedan lik u drami: "Hubbardi će uskoro vladati cijelom Amerikom, samo pod drugim imenom". To je doista vrlo vjerojatno jer su se u toj drami svi predstavnici dobra povukli; otac Horace u smrt (otkazalo mu je srce kad je shvatio do koje mjere je žena koju je volio različita od njega da je s njim u braku iz pukog koristoljublja), Birdie u alkohol, mala Alexandra je pobjegla, a crna sluškinja je ionako nemoćna.

Birdie otvara temu bijega junaka kao svojevolijskog isključenja, kada *loser* ne bježi na drugi teritorij, nego se isključuje iz svijeta kojemu očito ne pripada. *Mourning Becomes Electra* završava zakivanjem prozora čime Mannonova kuća, koju cijelo vrijeme netko uspoređuje s grobnicom, doslovno postaje grobnica u koju se svojevolijsno zatvara posljednja od roda, Lavinija, ne bi li nakon nje taj rod izumro.

Bijeg je i Blanchino ludilo, jer i sama zna da za nju takvu nema mjesta, kao i ovisnost o morfiju Mary iz *Long Day's Journey Into Night* jer joj omogućuje povratak, barem u mašti, na vlastiti teritorij – u djetinjstvo.

KATALINA: (*glupo zbunjena*) Uzeli ste onaj lijek gospodo? Zato ste sada vi tako smiješni, gospodo. Da ne znam o čemu se radi mislila bi da ste skrenuli.

MARY: (*kao kroz san*) Od njega prestaju bolovi. Povlačiš se dok im ne umakneš. I ostaje samo prošlost, u kojoj si bila sretna. (str. 77)

U sjećanje na bolje dane koje svojim intenzitetom potiskuje stvarnost do te mjere da prelazi u ludilo ili opsesiju, ne bježe samo Mary, Blanche, ili Willy Loman. I Ella iz *All God's Chillun Got Wings* bježi iz svijeta koji ne prihvaća u neku vrst ludila, opsjednutost crncima kroz mržnju na crnu kongoansku masku. Tom iz *The Glass Menagerie* ima dvostruki bijeg. Jednom s teritorija za koji je mislio da ga čini nesretnim, a zatim ponovo bježi s drugih teritorija na koje je u bijegu došao. Uz pomoć sjećanja neprestano se vraća u svoju obitelj iz koje je pobjegao, tako da se obitelj, za koju je čitavo vrijeme mislio da ga zarobljava, pokazuje kao vrijednost njegova prvotnog teritorija.

Mnogi *loseri* bježe u pijanstvo koje ih isključuje iz stvarnosti: James Tyrone u *A Moon for the Misbegotten* ili Jamie i Edmund u *Long Day's Journey Into Night*. Piće je sredstvo bijega u mir, sredstvo kupnje mira u glavi. Blanche iz *A Streetcar Named Desire* pije jer je progoni polka za vrijeme koje se ubio njezin muž. Blanche mora piti sve dok ne začuje pucanj kojim se ubio, jer tada prestaje i polka u njenoj glavi.

Znak u glavi, "the click", čeka uz pomoć alkohola i Brick u *Cat on a Hot Tin Roof*.

BRICK: Otkucaj koji osjetim u svojoj glavi i koji me smiruje. Moram piti dok ga ne osjetim. To je posve mehanička stvar, nešto kao... kao...

BIG DADDY: Kao...

BRICK: Kao prekidač koji kvrcne u mojoj glavi, ugasi vruće svjetlo i ukopča hladnu noć i... (*Podigne pogled smješeći se*)... odjednom – mir je tu.

BIG DADDY: (...) Isuse! Nisam znao da je s tobom tako zlo. Dječake, ti si alkoholičar. (str. 378)

Kazna *loseru* može biti ne samo njegov bijeg nego i osuda na neželjenu samoću. Tako otac Tyrone u *Long Day's Journey Into Night*, svojom ljubavlju za zemlju i skrbi samo o tome kako da pribavi koji novi komad zemlje, gubi jednog po jednog člana obitelji (sinovi od njega bježe u doslovnom smislu, a žena preneseno u ovisnost) te pod stare dane ostaje sam.

I u O'Neillovim djelima s irskim farmerima *A Moon for the Misbegotten* i ***Desire Under the Elms*** otac ostaje sam jer mu odlaze svi sinovi zbog njegova okrutna postupka prema njima. No, u prvoj drami očevu osuđenost na samoću podijeliti će kćerka koja je također osuđena na nemogućnost osnivanja normalne obitelji, dok u drugoj otac, nakon što odvedu ljubavnike (maćehu i sina), ostaje potpuno sam. Trenutak prije nego li će odvesti ljubavnike, stari je ustvrdio da

će spaliti farmu i otići u novi život. Nakanio je u Kaliforniju, tražiti zlato, a tamo su mu i sinovi koje je otjerao na početku komada. Koliko god on to htio prikazati kao početak novog života, činom paljenja farme zbog koje je bio spreman rastjerati cijelu obitelj, zapravo kažnjava samoga sebe zato jer je dopustio da zbog farme izgubi cijelu obitelj. I osuđuje se na progonstvo, istu kaznu koju je propisao vlastitim sinovima.

Kada u **The Price** neuspješan brat Victor otkrije da je uspješni Walter zapravo osamljen i da je došao ponuditi bratu pomoć jer tako želi kupiti bratovo društvo i rodbinske veze, kupiti obitelj, Victor odbija njegovu pomoć. Tako osuđuje brata na samoću, život bez obitelji, ali time je osudio sebe na siromaštvo koje također znači samoću. Tako su na kraju iz društva isključena oba brata, svaki na svoj način, upravo onim čega su se najviše bojali: jedan siromaštvom, drugi samoćom.

STARA DRAMA UKLJUČENJA

Iako je velika trojka najočitiji primjer **stare drame**, a oni najčešće pišu drame **isključenja**, ne treba zaboraviti pisce istog senzibiliteta, ali drugog predznaka. Istina je da **stara subverzivna drama** iz svoje vjere u snagu *American Dreama* uglavnom junake kažnjava isključenjem iz društva, ali isto tako postoji i optimističan refleks u djelima koja spadaju u **staru dramu**, a ja bih ih nazvala **stare drame uključenja**.

Te drame poštuju osnovni obrazac **stare drame**, govore o *loserima* koji se osjećaju strancima, ali svoje likove pokazuju u trenutku osvještavanja ili priznanja vlastitog *loserstva*. Razlika je u tome što ove drame omogućuju svom *loseru* nastavak borbe, pronalaze u *loseru* ili nekome tko je *loseru* blizak novu snagu da se prilagodi i promijeni; da se uključi u društvo koje možda ne razumije do kraja, ali ga prihvaća trudeći se da nauči njegova pravila. Upravo zato što nema kazne, nema ni traženja krivice za neuspjeh jer ove drame uključenja više zanima kako izaći iz pozicije *losera* nego zašto je čovjek tamo dospio. Te drame nose u sebi nadu, optimističnije su, ali i dalje pripadaju **subverzivnoj drami** ne samo zato što pokazuju *losere* nego i zato što ni njihovi krajevi ne nose ispunjenje (kao u **afirmativnoj drami**), nego tek nadu u mogućnost ispunjenja *American Dreama*.

U te drame mogu se ubrojiti autori od Lillian Hellman preko Clifforda Odetsa ili Williama Ingea, do današnjih Lanforda Wilsona ili Neila Simona. Najznačajniji autor **stare drame uključenja** jest svakako William Inge. Ingeovi komadi su napravljeni po obrascu

stare drame, ali im svima, čak i u najpesimističnijem komadu ***Come Back, Little Sheba*** ostavlja otvorena vrata.

Junaci drame su bračni par *losera* sa kompenzacijama za vlastiti život. Lola živi tuđe živote i neprestano doziva nekakvo izgubljeno pseto, Shebu, kao svoj izgubljeni život. Doc pak pije i voli platonskom ljubavlju mladu djevojku koja živi s njima. Ta kompenzacija za dijete koje nemaju njima omogućuje nastavak vlastitog života. Doc u svojoj ljubavi nalazi snagu da prekine s pićem i ode na liječenje, ali uvidjevši promiskuitetnost svoje ljubimice (kojoj ujutro nekakav Turčin izlazi iz sobe, a tu večer treba otići sa zaručnikom), ponovo počinje piti tako da završi u bolnici. No, nakon što djevojka odlazi iz kuće, a stari se vraća iz bolnice, dva glavna lika donose važne odluke. Ostaju zajedno sami, ali napokon u vlastitoj zajednici pronalaze snagu i komad završava njihovim odlukama: on više neće piti, a ona više neće dozivati Shebu.

U kasnijim Ingeovim dramama čest je sukob u junaku onog divljeg, osvajačkog iz *American Dreama* s mirnim, urbanim, kućnim načinom života. Tako su u ***Picnicu*** suprotstavljeni divlji Hal i urbani i uljuđeni Alan. Hal je došao na fakultet jer je dobro igrao nogomet, on je iz propale obitelji, ali je iznimno zgodan, sav je u fizičkom, u senzualnom, pa na njegovo skidanje košulje reaguju sve prisutne žene, svaka na svoj način. Ljepotica Madge umjesto da ode na piknik s Alanom, spava s Halom. Kada se drugog dana nakon piknika otkrije istina, Hal mora otići jer ga Alan, koji mu je bio jedina zaštita u gradu, počinje progoniti. Iako odbija poziv da ode s Halom, Madge uskoro odlazi za njim.

Njih dvoje imaju malo nade za uspjeh, ali taj je kraj ipak pobjeda onog divljeg, osvajačkog dijela *American Dreama*, onoga što voli pustolovine, ali i onoga koji tvrdi da doista svatko ima mogućnosti i šansu, bez obzira na nasljeđe i okolinu iz koje je došao.

Kako bi Hal mogao izgledati oženjen i nastanjen u kući pokazao je u ***The Dark at the Top of the Stairs***. Rubin ima istu takvu seksualnu privlačnost za žene kao i Hal (dojahao je na konju i odnio u šumu Coru, djevojku iz dobre kuće, a morali su se brzo oženiti jer je odmah zanjela). Seksualni život Rubina i žene mu Core uzbudljiv je kao što se može pretpostaviti za onu jednu noć Madge i Hala, zbog koje je Madge ostavila svoj dosadašnji život. Rubin je k tome pravi primjerak pionira, njegovi su naselili tu zemlju, ali on je više ne prepoznaje, jer su zavladaali pripadnici nekog drugog svijeta, svijeta u kojem više ne važi borba prsa o prsa nego financijske transakcije i biznis oko neke "smrdljive tekućine koju ni krave ne piju" – nafte. Iako Rubin žali za vremenima koja su nestala, iako ovo novo vrijeme ne voli, on će ipak hrabro prihvatiti borbu. Kako više nitko ne kupuje opremu za konje on će prodavati strojeve:

RUBIN: Novi posao je nešto što nisam nikada prije radio. Posao za koji nisam ni mislio da bi ga mogao raditi. Učiti o svim onim prokletim mašinama i zatim izlaziti i pokazivati ih. Raditi s različitim ljudima, koji su pametniji od mene, koji misle brže i govore oštro i misle samo na posao. Ljudi s kojima ne mogu posjediti, žvakati duhan i šaliti se kao s mojim starim kupcima. Ja... ja ih ne volim. I ne znam da li ću ih ikada zavoljeti.

CORA: Ali upravo si rekao da si želio taj posao.

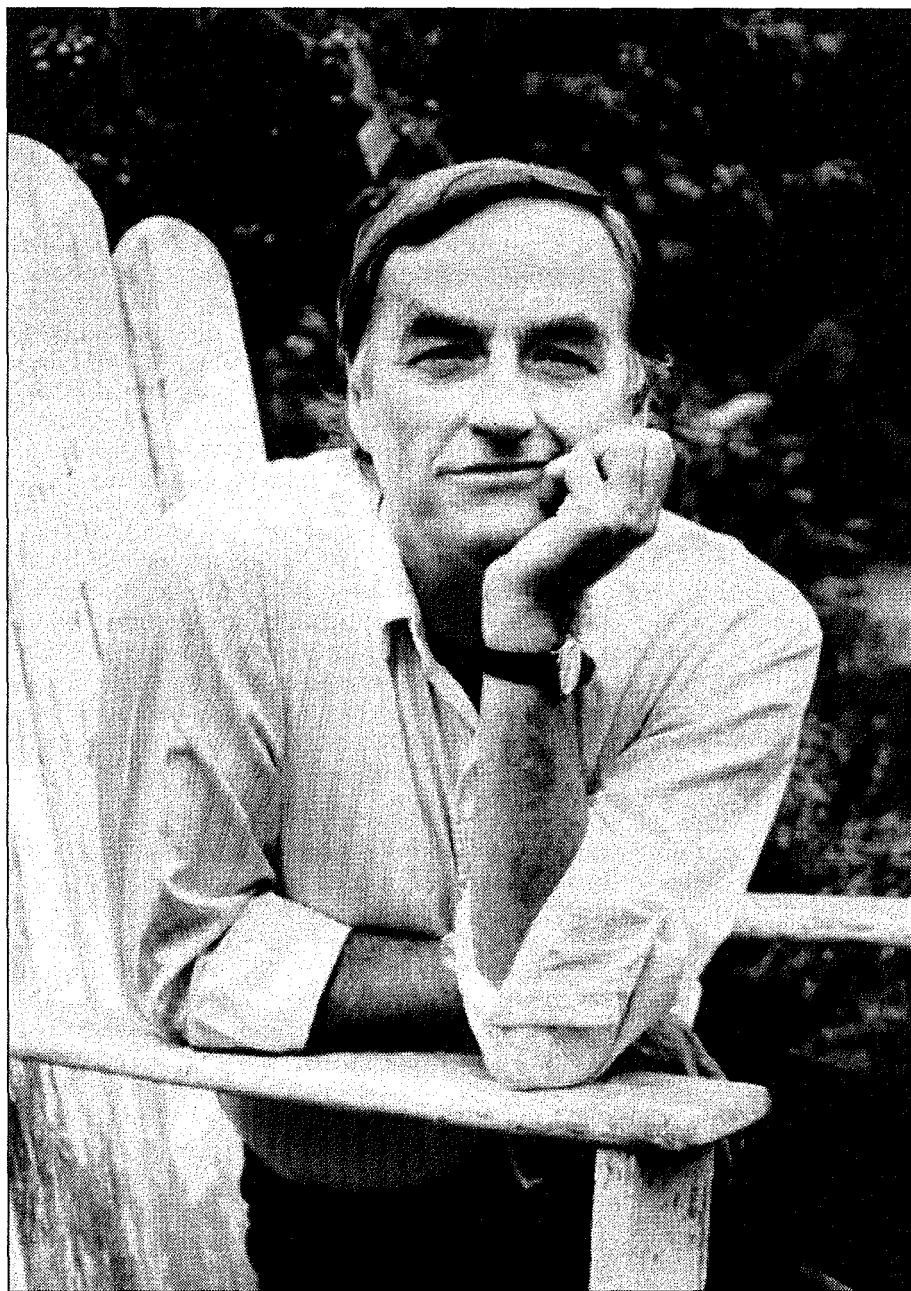
RUBIN: Ja ih ne volim, ali ja ću im se pridružiti. Muškarac mora plivati niz struju. Nema drugog izlaza. Ali, ja sam zaplašen. Ne znam kako ću to izvesti. Ja... ja se bojim. (str. 100)

Nakon tog priznanja ide veliko pomirenje supruga zavađenih oko ljubomore, posesivnosti i još nekih sitnih stvori. Pomirenje završava Ingeovom najtvrdom potvrdom jedne bračne zajednice – zajedničkim dijeljenjem postelje. Tako je u Ingeovim djelima postavljen problem *loserstva*, ali se uvijek pronalazi rješenje za situaciju. Novi posao, nova odluka, brak, ljubav... Uglavnom, Ingeovi likovi imaju dovoljno snage za borbu. Ali ne i mnogo izgleda za pobjedu.

Jedan od najznačajnijih suvremenih pisaca **stare drame uključenja** jest Lanford Wilson. Za razliku od drugih autora takvih drama u svom prvom brodvejskom uspjehu pokušava riješiti *losera* kroz osvještavanje krivice i to, naravno, kroz odnos s ocem. **Lemon Sky** je stara priča o kompleksu oca. No, iako na kraju komada Wilson neke sporedne junake pobije (jedna od štićenica strada u nesreći, druga se pokušala otrovati), Alan odlazi u Chicago u novi život. Te nam događaje iz vlastita života kao sedamnaestogodišnjaka priča Alan sada kao dvadesetdevetogodišnjak. Svojom pričom, za razliku od Tomove iz *The Glass Menagerie*, Alan nam dokazuje da je nastavio svoju borbu i uspio pronaći svoje mjesto na svijetu zato što je tada bio spreman i na konačni obračun s prošlošću, e da bi dalje mogao živjeti bez njezinih opterećenja.

Tri godine nakon svog prvog hita, Wilson je napisao drugi: **The Hot I Baltimore**. To je nekada bio ugledan hotel, a sada mu nedostaje jedno slovo iz naslova i postao je okupljalište *losera* koji svi odreda imaju lažne nade o odlasku i nekom novom životu. Brat i sestra sanjaju o vlastitoj farmi, Paul tražeći djeda traži i vlastiti identitet, razne prostitutke sanjaju o odlasku u bolji život. Kako nitko nema snage za odlazak, zajedno se sakrivaju u hotelu kao skloništu, održavajući svoje varave iluzije. No, iz njihove školjke ih tjeraju dvije stvari.

Jedna je stereotip *golden heart* prostitutke, Girl, koja svima želi pomoći tako da poduzme prvi korak u realizaciji njihovih snova. Dajući im više informacija, otkriva lažnost njihovih iluzija (da je



*Lanford Wilson je jedan od mlađih autora stare subverzivne drame koji je uspio na Broadwayu. Njegova najnovija premijera "The Red Curtain" govori o postvijeć-
namskoj traumi.*

komad zemlje slana pustinja, a mladić zapravo bježi od policije). Druga je rušenje hotela kojeg svi moraju napustiti. I doista, svi nekamo odlaze. Spojili se nekakvi čudni parovi koji su, prisiljeni okolnostima, pronašli zajednički interes i otišli. Ostali su stara prostitutka i brat (od farme) koji nasred sobe plešu, da bi plešući dočekali rušenje. Riječi stare prostitutke "Nitko ne zna, treba se samo kretati". završavaju komad.

Tako je, unatoč prikazu prave koncentracije *losera*, unatoč razaranju iluzija i skloništa pred životom, ovaj komad završio optimizmom. Najveći je grijeh biti neaktivan i neprilagođen, a na kraju su se svi pokrenuli. Wilson je tako pokazao kako razaranje lažnih iluzija tjera *losere* na akciju, što znači da nitko nije beznadežan slučaj. Uvijek postoji nada da će se netko, pa ma kako nesavršen i "misfit" bio, pokrenuti i ponovo krenuti u borbu i trku za svoje mjesto u svijetu. Zato hotel nosi naziv glavnog grada pokrajine Maryland iz koje je krenula kolonizacija Amerike. Iako iz ovog Baltimorea kreće ironijsko osvajanje Amerike, ono ipak ima svoju nadu.

Upravo je to osnovna vrlina komedija Neila Simona, kralja brodvejske komedije. Uglavnom krivo procjenjivan, Simon u svojim djelima ne pokazuje uspješne ljude u trenucima neke neozbiljne, sitne krize.⁴⁸ U svojim najzrelijim djelima Simon ima klasične situacije *losera* čak s čestim spuštanjem na društvenoj ljestvici. Tako je u *The Gingerbread Lady* prikazana Evy, pijanica s nimfomanskim sklonostima, u *The Prisoner of Second Avenue* čovjek koji je izgubio posao i doživio živčani slom, a u *The Sunshine Boys* čangrizavi starac koji, iako želi samostalno živjeti, mora u starački dom.

Čak je i sam kraj Simonovih komedija pomalo sumnjiva optimizma. U prvom djelu se Evy ponovo vraća piću, u drugom muž i žena padaju na društvenoj ljestvici jer odlaze u provinciju iz njujorškog elitnog kvarta, a starci idu u starački dom koji su uvijek smatrali mjestom za umiranje. Ali, optimizam na kojem Simon temelji svoje komedije i svoj uspjeh izaziva uključenje u društvo kroz želju junaka za borbom: Evy ipak obećaje da će pokušati ostaviti piće i živjeti sa svojom savršenom kćerkom, Mel i Edna će otvoriti kamp i započeti novi život, a u *The Sunshine Boys* nekadašnji se kolege ipak pomire nakon dugogodišnje mržnje i nerazgovaranja. Kako idu u isti dom, moći će lijepo razgovarati o svojim uspjesima.

48 Ta se procjena nalazi u jednoj od vrijednih knjiga o američkoj drami, knjizi gospode Ruby Cohn. Budući joj je prvo poglavlje kao temu imalo Broadway morala je staviti i Simona, ali ga je tako ružno ocijenila kao da se ispričava za to. Slično će ponoviti i Berkowitz. I to samo zato jer za Simona misle da pripada **afirmativnoj drami** zbog uspjeha koji ima kod publike. No, ipak osjećaju da i on pripada u njihove antologije (u kojima uglavnom dominira **subverzivna drama**), a kao što se vidi iz ove analize njemu je tamo doista i mjesto.

Tabela br. 2 – STARA SUBVERZIVNA AMERIČKA DRAMA

LOSER – STRANAC	HAMARTIA	ISKLUČENJE (kazna)	UKLUČENJE (nada)	VJERA U AMERICAN DREAM
1) promjena teritorija a) nenamjeran odlazak-gubitak teritorija b) namjeran odlazak-potruga 2) unutar vlastitog teritorija a) promjena teritorija, junak isti b) nedostatnost teritorija c) nedostatnost junaka okolini	1) čista nesposobnost 2) junakov grijeh 3) neprirodna ljubav 4) nemogućnost prilagodbe na lošije 5) obitelj a) otac – loš, izdao b) otac – sputava	1) smrt – iskupljenje a) dobrovoljna b) kazna 2) bijeg – metafora smrt a) drugi teritorij b) ovisnost (piće, droga) c) samoća d) sjećanje	1) borba 2) zajednica 3) odlazak u novi život	1) uspješni primjeri 2) moraliziranje autora

Ali ima još nešto vrlo važno u Simonovim komedijama što pokazuje da nije samo dobar *gag-writer*, nego i tvorac komedija koje su savršen primjer **stare drame uključenja**. Naime, čitavi njegovi komadi su dokazivanje kako je taj izlaz, uistinu spuštanje na društvenoj ljestvici ili nešto što su likovi oduvijek prezirali, najbolji od svih mogućih izlaza, a na tome ujedno gradi komičke efekte. Tako, na primjer, u *The Prisoner of Second Avenue* prikazuje kako je život u najelitnijem dijelu grada, a i u gradu uopće, mnogo lošiji od života u provinciji. U provinciji je jeftinije, zdravije, a i ima više prostora za privatnu inicijativu, dok gradom vladaju velike kompanije, koje k tome propadaju i otpuštaju ljude.

VJERA U AMERICAN DREAM

Loser stare američke drame nije uspio po zakonima *American Dreama* i, kao što smo rekli, zbog toga se osjeća potpunim strancem u vlastitom okruženju, a autori mu ne dozvoljavaju da to ma i na čas zaboravi. Zato jer autori **stare subverzivne drame** vjeruju u *American Dream*, odnosno u njegovu snagu. Iz te vjere kažnjavaju svog *losera*, ili mu ostavljaju mogućnost borbe; iz te vjere traže za njega opravdanja; iz te vjere svom *loseru* suprotstavljaju primjere uspješnih likova postavljenih vrlo blizu njih. To ne mora biti uvijek pravi uspjeh u novčanom smislu, to mogu biti i druge vrline *American Dreama* – borba i umijeće preživljavanja prilagodbom.

Neki su uspjeli

Kada je *loseru* suprotstavljen pravi, američki uspjeh sa mnogo novca, bogatstvom i moći to je obično neka tipična *the rags-to-riches* priča, naglog i ogromnog bogaćenja. U *A Moon For the Misbegotten* prvi susjed farmi prgavog Irca Hogana jest naftni magnat. Stari ga Irac prezire i u jednoj situaciji uspješno izvrijeđa, ali ostaje činjenica da je Irac možda bogat zemljom, ali ne i novcima. Kad vlasnik farme želi prodati farmu, zakupac Irac daje dvije tisuće dolara za nju, a susjed, koji se želi riješiti prgavog Irca, daje deset tisuća. Farma će ostati Irčeva jer je vlasnik jedan drugi *loser*, James Tyrone, glumac koji želi prisloniti glavu na grudi Hoganove kćerke. On će, budući *loser* i stranac u svijetu u kojem živi, postupiti protivno pravilima tog svijeta da se mora prodati za najbolju cijenu. No, da je na njegovom mjestu bio bilo tko drugi, netko prilagođen, Irac bi ostao bez farme. Tako je jasno da novo bogatstvo koje Irac kao tradicionalist prezire (vjerujući samo zemlji) može ugroziti egzistenciju bilo kojeg farmera.

U *Death of a Salesman* neuspješni Willy Loman ima pored sebe čak dva načina uspjeha. Jedan je brat Ben:

BEN: Evo, djeco, kad mi je bilo sedamnaest, ušao sam u džunglu, a kad mi je bila dvadeset i jedna izašao sam iz nje. (*nasmije se*) I tako mi boga, bio sam bogat. (str. 28)

Ako je Ben tipičan *rags-to-riches* slučaj uspjeha (koji očito Willyju nikad neće biti jasan), Willy ima pored sebe i drugi primjer. Njegov jedini prijatelj, susjed Charley, također je uspio. Nije se domogao nekog velikog bogatstva, ali je uspio organizirati svoj život i voditi ga sretnom kraju. Iako istih godina kao i Willy, Charley ima nekakav privatan posao od kojeg može ne samo živjeti nego i posuđivati Willyju novac, pa čak mu i ponuditi posao. Charley je uspio i u obitelji. Njegov sin Bernard je sretno oženjen, dobio je već drugog sina, kad ide na poslovni put u Washington stanovat će kod prijatelja koji imaju tenisko igralište (znači druži se s bogatašima), a kao pravnik zastupa neku stvar pred Vrhovnim sudom.

U *The Dark at the Top of the Stairs* obogatio se susjed i iako glavni junak, Rubin, prezire taj način bogaćenja (bogataš je prostrijelio nogu da novcem od osiguranja dobije početni kapital za prvu naftnu bušotinu), činjenica je da je Rubinova obitelj siromašna. Dok Cora ne može kupiti plesnu haljinu za kćerku bez problema i svađa u obitelji, bogataš svojoj kćeri priređuje rođendanski bal za koji je pozivnica pitanje časti čitavom gradu. U *Picnicu* je pak bogat Alan, iz bogate, moćne i uticajne obitelji, ali i baskrajno perspektivan.

Druga skupina bogataša, također pokazuje da se može zaraditi, ali se u drami otkrivaju kao *loseri* (iz skupine naoko *all-American*) kao Big Daddy koji je u *Cat on a Hot Tin Roof* od siromašnog nadničara dospio do najbogatijeg posjednika u kraju. Otac u *Long Day's Journey Into Night* također se uspio obogatiti na drami koju je jeftino kupio. Bogat je Walter u *The Price*, Hubbardi u *The Little Foxes*, i Mrs Goforth u *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, a bogat je i otac u *All My Sons*.

Zato se na bogatstvo u dramama, osim kao primjer potvrde *American Dreama*, često gleda negativno: O'Neillovi Irци preziru novac i poslovne transakcije "na prazno" dakle bez kupovanja nekretnina, drugi su svoje bogatstvo dobrano platili. Najčešće se beskrupulozno bogaćenje vraća kao kazna na planu obitelji: bogatstvo tvorničara u *All My Sons* dovelo je do smrti jednog sina i raspada obitelji, bogataš iz *The Dark at the Top of the Stairs* šepa, a i Mrs Goforth je unatoč bogatstvu baskrajno sama kao i Walter iz *The Price*.

Čak i kad je taj negativan odnos prema novcu i bogatstvu izrazito jak, autori **stare drame** uvijek vrlo jasno pokazuju da život *losera* direktno zavisi od ovih uspješnih i bogatih. Upravo ta tvrdnja autora **stare subverzivne drame** da *loserstvo* nije sloboda od pritiska *American Dreama*, nego robovanje, samo nižeg stupnja, potvrđuje njihovu vjeru u *American Dream*.

... a neki se prilagodili

S druge strane *loserima* ne mora uvijek biti suprotstavljeno pravo bogatstvo, to naprosto može biti sposobnost prilagodbe i sposobnost akcije, borbe za svoje mjesto pod suncem (koja je temelj *American Dreama*) suprotstavljena glavnom junaku koji za to očito nije sposoban. U *The Glass Menagerie* neuspješnom Tomu koji se osjeća strancem u vlastitoj kući, suprotstavljen je kolega s posla Jim O'Connor. Istina, ni on nije uspio onoliko koliko se očekivalo od njega u školi (bio je sportska zvijezda!), ali se on i dalje bori za svoj *American Dream*. I to onaj puritanske provenijencije, koji tvrdi da ne treba bježati, nego se boriti tamo gdje jesi – mijenjanjem teritorija ne mijenjaš ništa jer ostaješ isti.

U *A Streetcar Named Desire* prilagođeni su svi osim Blanche, svi prihvaćaju život takav kakav jest, kao i u *All God's Chillun Got Wings*. I crni i bijeli poštuju podjelu na crnu i bijelu ulicu i ne miješaju se, osim glavnih junaka. Pretpostavlja se prilagodba likova oko glavnih junaka u *Desire Under the Elms* i *A Moon for the Misbegotten*, jer se njihova neobičnost ocrtava u odnosu na pretpostavljenu puritansku okolinu. Svijetu u kojem živi odlično je prilagođen stariji brat Gooper u *Cat on Hot Tin Roof* sa svojim dobrim brakom, šestero djece i stabilnim poslom.

Vjera pisaca **stare subverzivne drame** ne očitava se samo u krivici *losera*, u suprotstavljanju uspješnih primjera, nego i u ozbiljnoj upotrebi fraza koje je *American Dream* lansirao. Tako neki sporedni likovi često odlaze u potragu za novim životom, a kako se ostavlja otvorenim što je s njima kasnije bilo, njihov odlazak ima jačinu onog "go West young man", jačinu nade pronalaženja novog prostora za sebe. U *Desire Under the Elms* sinovi se ponašaju točno prema uputama *American Dreama*, odlaze s farme u Kaliforniju, tražiti zlato. U kasnijem djelu *A Moon for the Misbegotten* O'Neill je tu želju spustio s mitskih razina poslavši sinove s farme u grad da traže bolji život.

U **starim dramama** česta je upotreba fraza *American Dreama* najčešće kroz likove pomagača ili odmaguća koji govore junaku kako "se treba boriti, prilagoditi, učiniti ovo ili ono... da bi se uspjelo u najboljoj zemlji na svijetu". I sami likovi *losera* često ponavljaju fraze *American Dreama*, uvjereni da poznaju principe po kojima bi trebali djelovati ili onoga što bi trebali biti, a najveća je tragedija u tome što i oni sami vjeruju u *American Dream*. Junaci drama visoke koncentracije *losera* (hotelske drame *The Iceman Cometh*, *The Hot l Baltimore* neprestano govore o uspjehu i načinu na koji ga treba postići. Kao i Willy Loman, koji u čitavoj drami opisuje što bi trebalo raditi da se uspije, a da na kraju shvaća da ništa nije ispalilo kako je obećano.



I divlji, neprilagođeni Hal u *Picnicu* ima jasnu predodžbu ne samo *American Dreama* nego i Amerike kao zemlje u kojoj svatko ima svoju šansu:

ALAN: Kakav si posao mislio?

HAL: (*njegova najdraža zamisao*) Oh, nešto u nekom lijepom uredu gdje bih nosio kravatu i imao zgodnu malu sekretaricu i govorio na telefon o poduzeću i tim stvarima. (*Nakon što Alan skeptično odmahne glavom*) Uvijek sam osjećao da bih mogao osvojiti svijet kad bih imao šansu.

ALAN: Mnogi dečki imaju taj osjećaj, Hal.

HAL: (*s nekim očajem*) Ja moram pronaći neko svoje mjesto na ovom svijetu, Seymour. Moram.

ALAN: (*Ruka na Halovom ramenu*) Smiri se.

HAL: Ovo je slobodna zemlja i ja imam isto toliko prava kao i svi ostali. Zašto ja ne uspijevam? (str. 221)

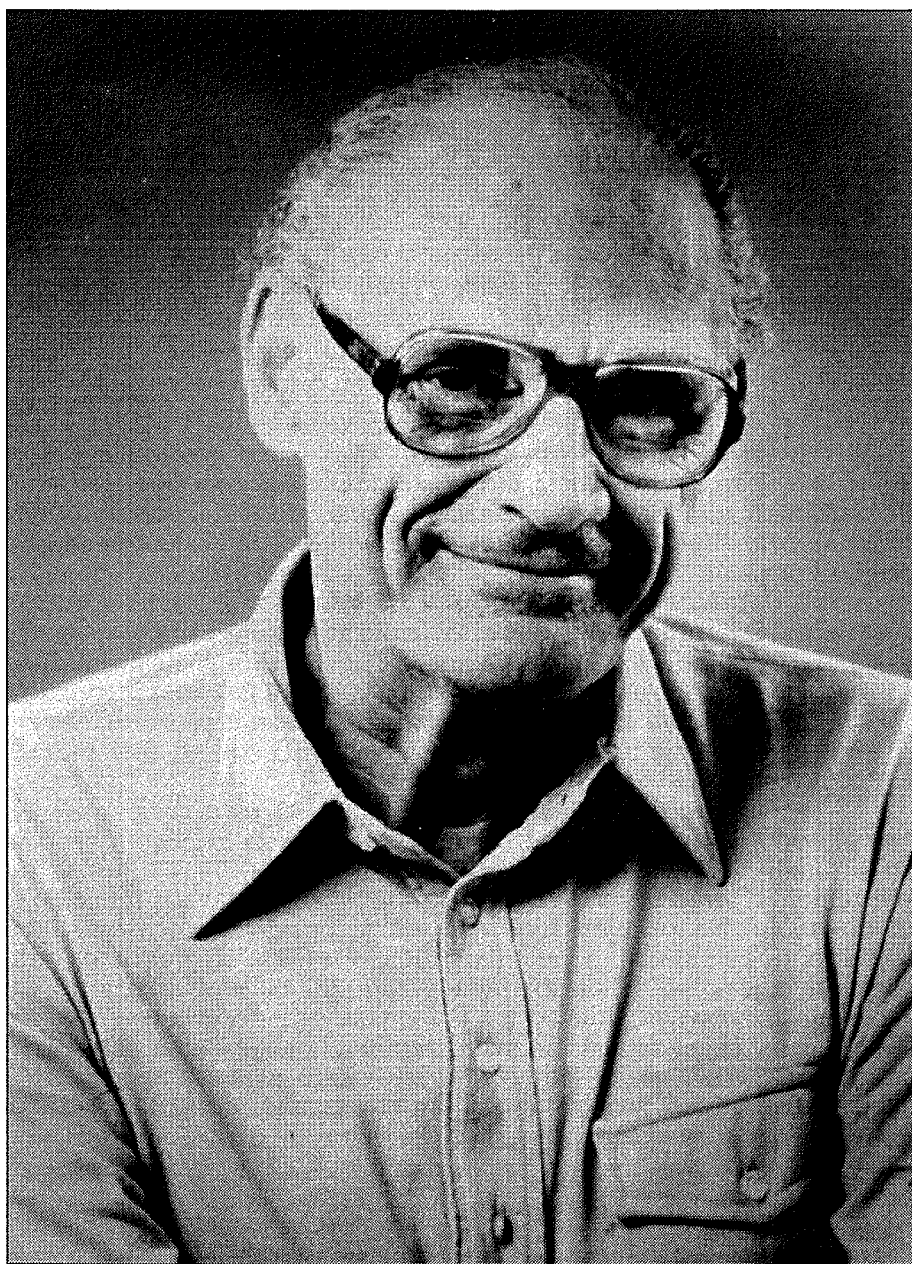
Kada majka Mary brani Tyronea a pred sinovima u *Long Day's Journey Into Night* opisuje pravi *American Dream* kakav se njima cijeli život postavljao za uzor:

MARY: (...) Trebao bi biti ponosan što si njegov sin! Ne kažem da je bez ikakvih slabosti. Na kraju krajeva, tko ih nema? Ali on je teško radio čitavog života. Iz siromaštva i neznanja digao se do samih vrhunaca glumačkog poziva. Svi ostali mu se dive. A ti imaš najmanje prava da mu se podsmijehuješ – ti koji zahvaljujući njemu nisi morao nikada ozbiljnije zapeti. (str. 45)

Vjera u *American Dream* **stare drame** jest i vjera da je Amerika najbolji od svih mogućih svjetova. Osim što doista svi likovi vjeruju da su imali neku šansu, ali je nisu uspjeli iskoristiti – a ta šansa za sve temelj je *American Dreama* – ima nekoliko izravnih tema koje to dokazuju. Na primjer: uvjerenje da je osjećaj stranca kod lika zapravo puki osjećaj, a ne posljedica porijekla ili nekih drugih vanjskih uvjeta, pa se samo treba prilagoditi okolini ili izboriti za svoje mjesto. U svijetu gdje svi imaju jednake izgleda, grijeh je osjećati se strancem. Znači da nisi kao svi. U zemlji u kojoj je svima ponuđena mogućnost, grijeh je ne poduzeti nešto. Zato je neprilagođenost i neaktivnost najveći grijeh svijeta u kojem stvaraju dramatičari **stare subverzivne drame**. I to se vidi u njihovim dramama.

Pioniri i štreberi

Čak i kad izgleda da autori **stare drame** kritiziraju *American Dream* zapravo govore iz njega. Kako kaže T. S. Porter, *American Dream* je dvojak jer sadrži u sebi istovremeno i pionirsku i puritansku sastavnicu⁴⁹ (što bi se moglo čak i povući kao opreka Jug – Sjever).



Arthur Miller vratio se na kazališnu scenu u 65-toj godini sa djelom "The American Clock" u kojem prikazuje ljudsku sposobnost preživljavanja u vrijeme američke depresije.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb

Pionirska označava osvajanje novih prostora, traženje nekog novog boljeg teritorija, fizičku snagu, ali i divlje, neobuzdano, životno – snagu koju često simbolizira muška seksualna privlačnost i fizička sposobnost (npr. Ingeovih likova):

Druga linija, puritanska, vjeruje da se treba boriti u samome sebi i sa samim sobom, da ne vrijedi bježati jer sve svoje sa sobom носиš. Ona kaže da treba obrađivati svoju zemlju i širiti se u koncentričnim krugovima, a ne preskakivati s jednog na drugi kraj zemlje i obilježavati svoje točkice na karti.

Iako je na početku osvajanja i uspostavljanja Amerike najvažniji bio pionirski duh, nakon što je Amerika osvojena, zavladao je puritanski. Borba se više ne vodi oko novih granica, nego za prilagodbu kolektivu, za vrijednosti kolektiva. Problem je što su na snazi i dalje iste formule, samo su promijenile značenje, a junaci **stare subverzivne drame** često ih shvaćaju doslovno ili pogrešno, pa ih onda autori **stare drame** podučavaju u svojim tekstovima. Ako su **drame isključenja**, za to ih strogo kazne, a ako su **drame uključenja**, daju im šansu da shvate koja su prava značenja fraza iz *American Dreama*.

Miller se ne slaže s Lomanovim poimanjem uspjeha.

WILLY: To sam i mislio, Bernard može dobiti najbolje ocjene u školi, razumijete me, ali kad uđe u poslovni život, vi ćete biti pet vrsta ispred njega. Zato zahvaljujem svemogućem bogu što ste obojica građeni kao Adonisi. Jer u poslovnom životu čovjek koji dobro izgleda, čovjek koji pobuđuje osobni interes, to je čovjek koji uspijeva. Budi omiljen i nikada nećeš oskudijevati. (str. 19)

Iz tog vjerovanja Willy svoje sinove odgaja da budu "otporni, omiljeni i okretni" (str. 28) do te mjere da podržava čak i njihove sitne krađe.

CHARLEY: Slušaj, ako onaj čuvar...

WILLY: Izgrdio sam ih na pasja kola. Ali moji sinovi su neustrašivi.

CHARLEY: Willy, zatvori su puni neustrašivih ljudi.

BEN: (*Lupnuvši Willyja po leđima nasmije se Charleyu*) Ali i burza, prijatelju. (str. 30)

Willyjev grijeh je što ne razumije da zemlja koja je davno zacrtala svoje granice više ne treba puku odlučnost koja ide naprijed u nove i nepoznate krajeve, nego da je razlika između odlučnosti onih u zatvoru i onih s burze u tome što oni s burze imaju i pokriće u znanju i marljivosti. Miller očito govori iz jednog urbanog *American Dreama* u kojem *go West* ne znači više doslovno osvojiti neku novu

New England što pokušava i Loman, nego za svoju kompaniju pronaći bolji proizvod. Zato se u drami Loman suočava s vlastitim porazom, ali i porazom djece koju je odgajao prema svojim načelima:

BIFF: Nikada nisam ništa postigao jer si mi ti tako napunio glavu da nisam mogao slušati ničije zapovijedi. Eto, tko je kriv! (str. 80)

Ako je zemlja osvojena, granice uspostavljene, više nema prostranstva u kojem je najvažnija fizička izdržljivost, nego je postalo važno znanje prilagodbe unutar hijerarhije zajednice. Zato je Willyju, a naročito njegovim sinovima, kao uspješan suprostavljen upravo Charleyev sin Bernard kojeg je Loman čitav život potcjenjivao, smatrajući ga puzavcem i štreberom. Ali Bernardov uspjeh dokaz je vladavine drugačijeg vremena, kojem se treba znati prilagoditi.

Toga je svjestan i Rubin iz *The Dark at the Top of the Stairs*. On je završio samo šest razreda škole, jer je tada bilo važno dobro jahati konja, biti snažan i izdržljiv, a sada se junaci voze u automobilu i misle oštro i brzo – samo na posao. Za to su, pak, potrebne škole.

Iz ostatka ovog pionirskog vremena ostalo je do današnjeg dana divljenje prema fizičkoj snazi i poštivanje tijela, fakultetski sportski timovi ili pomama za "Wrestlerima". No, kako je teško pomiriti visoku sportsku spremnost i štrebanje, ti su timovi stvorili šizofrenu situaciju sportskih stipendija za sveučilišta s kojima se na fakultet primaju loši učenici ako su dobri sportaši. Tome se nadao i Loman za Biffa (ali on nije završio ni srednju školu!), a to je uspio Hal u Ingeovom *Picnicu*.

FLO: Kako mladić poput njega dospije na fakultet?

ALAN: Uz pomoć nogometne stipendije. Napravio je rekordan rezultat u svojoj maloj srednjoj školi u Arkansasu.

FLO: Ali na fakultet! Ne bi li ti momci trebali imati malo više... odgoja.

ALAN: Mislim da se tako pretpostavlja, ali škole vole imati kakvog atletu, za javnost. Hal je mogao biti "all-American"...

MRS.POTTS: (*veselo*) 'all-American'!

ALAN: ... samo da je učio.

FLO: Kako su ga drugi momci primali.

ALAN: Nisu ga voljeli. Bili su prilično grubi prema njemu. (str. 223)

Sredina se je očito osjećala ugroženom njegovom snagom, a ni Hal se nije dobro osjećao među njima, sve zbog krive interpretacije mita. Tako **stara drama** premda naoko govori protiv *American Dreama*, protiv mita o uspjehu, zapravo govori o krivom interpretiranju *American Dreama*; ne odbacuje ga nego nudi drugi način

slijedenje njegovih uputa. Ona nudi onu puritansku sliku sa zasluženim uspjehom koji dolazi nakon puno učenja i rada. Zato i jesu odlasci likova uglavnom porazi jer su drame pisane iz vizure puritanskog viđenja *American Dreama*.

Umiranje Big Daddyja u *Cat on a Hot Tin Roof* zapravo je umiranje tog pionirskog duha *American Dreama*. Gooper sa svojim idealima obitelji i pravnih poslova spada u onaj urbani. Dick je počeo slijediti očev put kroz bavljenje sportom kao suvremenom metaforom dokazivanja fizičkih sposobnosti, ali je posustao. Zašto ga je sumnja okoline u njegovu muškost mogla toliko pokolebati? Zbog toga što u njemu doista postoji latentna homoseksualnost, zbog toga što je zgađen svijetom koji nije u stanju shvatiti što je to čist osjećaj prijateljstva, ili zato jer su muškost i muško kompanjonstvo temelj onog pionirskog? Naime, Divlji Zapad su mogli osvajati samo snažni muškarci koji su se držali zajedno. Pa makar i u bandi. Zato svi zatiraju kada Hal skine košulju.

Subverzivna, ne kritična

Pisci **stare drame** sa simpatijama i razumijevanjem gledaju na svoje *losere*, ali, ipak, u **staroj drami** postoji jasan komentar pisca u obliku dobre doze moraliziranja. **Stara drama** jest subverzivna svojim izborom *losera*, a ne uspješnih ostvarenja američkog društva, ali, kao što smo pokazali, dok iz suosjećanja traži krivicu koja *losere* opravdava, iz vlastite vjere u *American Dream losere* kažnjava. Upravo zato **stara drama** jest subverzivna, ali ne i kritična.

To se najbolje vidi u djelima koja pokušavaju biti kritike sistema i u tome su najdalje došla pa ih kao takve označavaju i kritičari. Ona su rijetka i izdvajaju se iz korpusa stare subverzivne drame, ali, unatoč vlastitoj namjeri, nisu kritična jer nema kritike u utopiji. Mit na ishodištu ne možeš kritizirati, on je Riječ koja je tijelom postala, možeš samo kritizirati njegovu primjenu. Ili ga pokušati rušiti. Što u **subverzivnoj drami** nije slučaj.

Waiting for Lefty Clifforda Odetsa antologije smještaju u socijalnu dramu tridesetih godina napisanu s marksističkih pozicija. Govori, gotovo dokumentarno, o štrajku taksista, odnosno o njihovoj odluci da štrajkaju zbog niskih nadnica. Ali, Odets kritizira poslovođu koji se udaljio od radnika i želi ih iskoristiti, a ne sistem koji je okrutan i treba upravo takvog poslovođu. Inače bi ga otpustio.

Drama **The Little Foxes** Lillian Hellman po mišljenju američkih kritičara, oštra je kritika društva jer prikazuje presiju sistema na pojedinca. Kako je to tipična rečenica prepisana iz europskih kritika drama sličnih situacija, Hellmanici ne pristaje.

Ona nigdje ne pokazuje da je sistem po kojem ljudi moraju živjeti loš. Ne, loši su pojedinci koji krivo primjenjuju pravila *American Dreama* (dakle sistema po kojem se živi), grabe novac, zloupotrebljavaju slabe, varaju dobre, uništavaju sve oko sebe. Kad bi svi bili dobri kao ona "obitelj" dobrih, svijet bi bio dobar. U drami *The Little Foxes* ne prikazuje se presija sistema na pojedinca, nego presija lošeg pojedinca na dobrog. Sistem je posredno kriv jer to dopušta, ali sistem je u poziciji tih dobrih u drami – strada ne svojom krivicom.

Tako Lillian Hellman, kao i Miller u **All My Sons**, upada u zamku *American Dreama* koji tvrdi da je čovjek produkt isključivo vlastitih postupaka uz apsolutnu slobodu odabira. Kod Millera je također kriv loš, nemoralan pojedinac koji je zloupotrijebio sistem, a ne sistem koji ga tjera na zloupotrebe da bi opstao. Implicira se krivica društva kroz obranu oca, kad otac kaže da su svi tako radili, ali krivica je osobna, čovjekova. Otac je profit stavio iznad života, a bio je slobodan u odluci. Tako misle glavni junaci idealisti. Uzalud otac kaže da su svi tako radili, on je odabran u drami kao karakter sa slobodnom voljom i snosi svoju odgovornost. Jer mogućnost odabira koju zastupa *American Dream* znači individualnu krivicu.

To će Miller "poslušati" čak i u svojoj najkritičnijoj drami **The Crucible**. U toj je drami Miller kroz ludilo lova na vještice u puritanskom Salemu sedamnaestog stoljeća kritizirao američko ludilo lova na komuniste pedesetih godina, poznatije kao makartizam. No, čak ni ta drama nije kritika sistema.

Radnja je opće poznata. Abigail, nećaka salemaskog svećenika, radila je u kući Proctora iz koje ju je žena otjerala nakon što je otkrila njihovu ljubavnu aferu. Abigail zajedno s drugim djevojčicama iz gradića pleše gola u šumi, zaziva duhove i jedna od djevojaka pada u komu. Pozove se sudac za vještice, a Abigail prizna da ju je opsjedao đavao i počne optuživati razne ljude za suradnju s njim. Ponajprije neke ljude s dna društvene ljestvice, a zatim i uvažene građanke i građane da bi došla do Proctorove žene.

Porter kaže da se Miller ovdje bavi odnosom pojedinca i zakona, ludilom koje je "u zraku" i načinom na koji se širi⁵⁰. No, to nije do kraja točno. Miller se u ovom djelu bavi obranom zakona kao temelja pravne države, a to je osnova *American Dreama* i njegove demokracije. Istina je da Miller pokazuje kako sud vješa nevine ljude, ali pogledajmo dramu još jednom.

Ponajprije, Abigail doista ima natprirodne moći. Ona je doista vještica po svim definicijama te pojave. I to ne zato jer pleše po šumi



"Vještice iz Salema" Arthura Millera, jedno je od najkritičnijih dramskih djela stare subverzivne drame prema američkom društvu. Hrvatsko narodno kazalište tu je dramu igralo 1986. godine.

gola, što se smatra velikim grijehom u sedamnaestom stoljeću, ne čak ni zato jer je zla i optužuje nevine ljude, nego zato jer može nadnaravno (dakle bez vidljivih sredstava) utjecati na druge ljude. Na djevojčice. Čak i protiv njihove volje, kao što pokazuje slučaj s Proctorovom sluškinjom Mary koja je željela sve priznati i otkriti prevaru.

Druga je važna činjenica da je Abigail zavela sud. Kako je to Danforth rekao, sud je sudio na temelju dokaza. I to vrlo konkretnih poput dječje panike u sudnici ili Abigailine krvi koja je tekla. Navodno zato jer su je vještice ranile, uistinu zato jer se Abigail sama povrijedila, ali je krv doista tekla. U ovoj drami sud nije kriv, sud je obmanut. To lakše jer u obmani sudjeluju djevojčice u koje se, zbog njihove mladosti, manje sumnja.

Dakle, u Salemu vještice postoje, samo je sud vješao krive. Upravo zato Proctorov pokušaj rušenja zavjere mora biti neuspješan, jer on u vještice ne vjeruje i tvrdi da je sve to što Abigail i ostale izvede laž. A suci tu "laž" vide vlastitim očima. Uz to, sudac Danforth je postavljen kao pošten čovjek koji radi svoj posao i koji vjeruje u njegovu potrebu za dobrobit zajednice.

Istina, Miller pokazuje kako je sudac ustrajao na vješanju iako je već postojala sumnja u cijelu priču, i pokazao da je sud sudio na način totalitarnih sistema. Svi optuženi su spaljeni ako ne priznaju, a ako priznaju oprašta im se život i osuđuju se na robiju. Radnja se zbiva u puritanskoj sredini gdje je laž smrtni grijeh i tako su optuženi dovedeni u bezizglednu situaciju. Čim su optuženi, oni su krivi, jer nemaju načina dokazati vlastitu nevinost.

Miller nasuprot tom sudu na kojem optuženi mora dokazati svoju nevinost, zastupa sistem pravne države (država mora optuženom dokazati krivicu), ali to nije kritika sistema. Ova je drama kritika krive upotrebe dobrog sistema, jer Miller nigdje ne kaže da bi taj sud izmislio malu Abigail jer mu vještice, progoni i strah trebaju kao sredstvo vladanja.

A tu je i teorija *American Dreama* o individualnoj slobodi i krivici. Čitava panika u Salemu kreće iz jedne osobne motivacije (ljubavni trokut), a ne sistema, a da bi to pojačao Miller je za brodvejsku izvedbu dopisao scenu Proctora i Abigail u šumi u kojoj se jasno otkriva nekoliko stvari. Prvo da je njihova ljubavna veza konzumirana, kako se to eufemistički voli reći, što do tada nije bilo potpuno jasno, a drugo da je Abigail potpuno luda jer je povjerovala da je svetica koja će očistiti svijet. Time se jasno uvodi grijeh (i Proctora i Abigail) koji može biti uzrokom kazne, dakle epidemije, ali se istovremeno smanjuje Abigailina direktna odgovornost za vješanja. Ona doista vjeruje u svoju misiju, pati i krvari budući se iglama.

Miller za svaki lik objašnjava tko bi ga i zašto mogao optužiti (jal na bogatstvo ili neraščišćeni računi oko nekog komada zemlje), ispričava svakog tužioca (kada se jedan muž žali da mu žena čita čudne knjige pa ne može moliti, Miller objašnjava da je on tek nedavno naučio moliti) pokušavajući sve objasniti pojedinačnim, dakle individualnim odabirom.

Na kraju, objašnjavajući u epilogu što se dogodilo s pojedinim likom potvrđuje temelje sistema. Kaže kako je svećenik koji je tu paniku podržavao kao učvršćenje svoje pozicije "otišao i nikada ga više nisu vidjeli", "legenda kaže da je Abigail postala prostitutka u Bostonu", Proctorova žena se ponovo udala, a vlada nadoknadila svu štetu preživjelim i rodbini smaknutih. Tako je Miller nagradio dobre i kaznio zle, te pokazao kako su obješeni ljudi bili žrtve za dolazak jednog boljeg vremena koje više nikada neće loviti vještice.

Najveća je kritika upravo u povlačenju paralele sa stvarnošću u kojoj se to ponovo dogodilo. Ali, na temelju drame, implicira se i ovdje moguća obmana, a ne loš sistem. Uzrok toga nije ni autorov

Tabela br. 3 – AUTORI I DJELA STARE SUBVERZIVNE AMERIČKE DRAME

EUGENE O'NEILL (1883–1953)*All God's Chillun Got Wings* (Sva božja djeca imaju krila) 1924.*Mourning Becomes Electra* (Crnina priliči Electri) 1929.*A Moon for the Misbegotten* (Mjesec za neprilagođene) (1941) 1947*Desire Under the Elms* (Žudnja pod brijestovima) 1934.*The Iceman Cometh* (I ledar dode) 1939.*Long Day's Journey Into Night* (Dugo putovanje u noć) (1941) 1956.**TENNESSEE WILLIAMS** (1911–1983)*The Glass Menagerie* (Staklena menažerija) 1945.*Cat on a Hot Tin Roof* (Mačka na vrućem limenom krovu) 1955.*A Streetcar Named Desire* (Tramvaj zvan žudnja) 1947.*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (Mliječarski vlak više ne staje ovdje) 1962.**ARTHUR MILLER** (1915)*All My Sons* (Svi moji sinovi) 1947.*The Crucible* (Vještice iz Salema) 1953.*After the Fall* (Nakon pada) 1955.*Death of a Salesman* (Smrt trgovačkog putnika) 1949.*A View from the Bridge* (Pogled s mosta) 1955....*The Price* (Cijena) 1968.**CLIFFORD ODETS** (1906–1964)*Waiting for Lefty* (Čekajući Leftyja) 1935.**LILLIAN HELLMAN** (1905)*The Little Foxes* (Male lisice) 1939.**WILLIAM INGE** (1920–1973)*Come back, Little Sheba* (Vrati se mala Shebo) 1950.*The Dark at the Top of the Stairs* (Mrak na vrhu stepeništa) 1953.*Picnic* (Piknik) 1953.*Bus Stop* (Autobusna stanica) 1955.**NEIL SIMON** (1927)*The Gingerbread Lady* (Licitarska gospođa) 1970.*The Sunshine Boys* (Zlatni dečki) 1973.*The Prisoner of Second Avenue* (Zatočenik Druge Avenije) 1972.**LANFORD WILSON** (1937)*Lemon Sky* (Nebo limunove boje) 1970.*Hot I Baltimore* (Hotel Baltimore) 1973.**MARSHA NORMAN** (1947)*Laundromat* (Praonice rublja) 1978.*Getting Out* (Izlazak) 1987.*'Night Mother* (Noć, majko) 1983.

strah, ni koristoljubivo podilaženje mitu⁵¹, već naprosto nemogućnost odmakla od mita. U kojeg **stara drama**, kako smo vidjeli, čvrsto vjeruje.

51 Ne treba niti u jednom trenutku zaboraviti da je postavljanje te drame na Broadway 1953. godine kada je još vladala pomama makartizma (lista nepoćudnih komunista objavljena je 1950) bilo izuzetna hrabrost bez obzira na jačinu i vrstu kritike u drami jer su svi prepoznali paralelu. Rijetko bi koja zemlja dopustila kritiku jednog ludila na sceni za vrijeme njegova trajanja i pustila autore i sudionike nekažnjene! To govori i o zemlji, ali i o jačini mita o čemu će više riječi biti u Zaključku.



nova subverzivna američka drama

*I died
the day I was born
and became an Angel
on that day`*

*since then
there are no days
I am here
by mistake*

Joseph Chaikin & Sam Shepard:
The War in Heaven

Premijera Albeejeva komada *The Zoo Story* 1958. godine, nije važna samo stoga što se pojavio autor koji se prvi uspio sa Off-Broadwaya probiti na veliki bijeli put, nego i zato jer time započinje uspostavljanje novog pravca u suvremenoj američkoj drami. Radi se o **novoj subverzivnoj drami**.

Bijeli stranac

Junaci **nove drame** i dalje su *loseri*, a kao i u **staroj drami**, i ovdje se osjećaju strancima. No, ovaj puta nema izgovora, odnosno autori **nove drame** nemaju potrebu za izgovorima kojima će opravdati svog *losera*, primjerice promjenom ili gubitkom teritorija što je **stara** najčešće koristila. **Novi loser** je naprosto stranac u svijetu u kojem živi i to u svijetu u kojem je rođen. *Loser nove drame* stranac je na vlastitom teritoriju, a njegov osjećaj stranca proizlazi iz nemogućnosti ili slabe mogućnosti komunikacije s okolinom od koje se razlikuje.

Da je Jerry u **The Zoo Story** *loser*, više je nego očito. To nam govori Albeejev opis njegova izgleda: "(...) On se približava četrdesetoj, nije obučen slabo, ali nemarno. Tijelo koje je nekoć bilo skladno i umjereno mišićavo počinje debljati; i ako više nije lijep očito je nekad bio. Gubitak njegovih fizičkih draži ne mora nužno navoditi na pomisao o razvratnom životu: na njemu se zamjećuju, a to će ga najbolje i opisati, veliki umor i zasićenost." (str. 333)



"Zoološka priča" Edwarda Albeeja igrana je u Teatru ITD 1978. godine u režiji Mire Međimorca. Drago Krča i Mladen Budiščak bili su Peter i Jerry.

A sam Jerry opisujući Peteru gdje stanuje opisuje jedno tipično njujorško mjesto visoke koncentracije *losera*.

JERRY: Živim u staroj četverokatnoj kućerini od crvenkastog pješčenjaka u kojoj se izdaju namještene sobe, u gornjem dijelu Zapadne strane između Avenije Columbus i zapadnog dijela Centralnog parka. Ja stanujem na najgornjem katu s dvorišne strane prema zapadu. Soba je smiješno mala, a jedan od mojih zidova je od heraklita; taj heraklit odvaja moju sobu od jedne druge smiješno male sobe, pa pretpostavljam da su te dvije sobe nekada bile jedna soba, jedna mala soba, ali ne nužno i smiješna. U sobi s onu stranu mog zida od heraklita stanuje crni peder-pasivac, koji svoja vrata drži uvijek otvorena; dobro, ne uvijek, ali uvijek kada čupa svoje obrve što čini s pravom budističkom koncentracijom. Taj crni peder ima pokvarene zube, što je rijetkost, ima i japanski kimono što je također prilično rijetko, a taj kimono nosi kada odlazi i vraća se iz klozeta, što je prilično često. Hoću reći, on mnogo ide na klozet. Nikada me ne gnjavi i

nikada nikoga ne dovodi u svoju sobu. Sve što radi jest da čupa svoje obrve, nosi svoj kimono i ide na klozet. Međutim dvije ulične sobe su nešto veće, čini mi se, ali i one su prilično male. U jednoj je obitelj Portorikanaca, muž, žena i nešto djece, ne znam koliko. K njima dolazi mnogo posjetilaca. A u drugoj uličnoj sobi, tamo netko živi, ali ja ne znam tko. Nisam nikada vidio tko je to. Nikad. Uopće nikad.

PETER: (*zbunjen*) Zašto – zašto živite tamo?

JERRY; (*opet odsutan*) Ne znam.

PETER: Ne zvuči kao naročito lijepo mjesto – tu gdje živite.

JERRY; Pa, zapravo, ne; nije to stan poput onih oko Sedamdesete ulice na Istočnoj strani. Ali, opet, ja nemam jednu ženu, dvije kćeri, dvije mačke i dvije papigice. Ono što ja imam je nešto toaletnog pribora, nekoliko odijela, jedan rešo koji ne bi smio imati, jedan otvarač za konzerve – onakav što radi na ključ, znate već; jedan nož, dvije viljuške i dvije žlice, jednu veliku i jednu malu; tri tanjura, jednu šalicu, jedan tanjurić, jednu čašu za vodu, dva okvira za slike, oba prazna, osam do devet knjiga, jedno paklo pornografskih igračih karata, kompletan špil, jednu staru pisaću mašinu marke Western Union na kojoj se mogu pisati samo velika slova i jednu malu željeznu blagajnu bez brave u kojoj je – što? Kamenje. Nekoliko oblutaka što ih je uglačalo more, a skupio sam ih na morskoj obali još kao dijete. Pod njima je – pritisnuto – nekoliko pisama – pisama tipa "molim" – "Molim zašto ne učiniš ovo?" i "Molim kad ćeš učiniti ono?" pisama. I pisama tipa "kada", također. "Kada ćeš pisati" "Kada ćeš doći? Kada?" Ovo su pisma iz kasnijih godina. (str. 340)

Tako je Jerry rekao sve o naličju *American Dreama*. Sučeljavajući ga uspješnom Peteru, Albee je postigao snažan efekt, ali to ne bi bilo dovoljno da se u toj drami ne kriju osnovni obrasci **nove subverzivne drame**.

Nova drama želi pokazati kako izgledaju *loseri* koji su imali sve predispozicije za uklapanje u sistem, dakle WASP-ovci – bijeli protestanti engleskog porijekla. Zato Albee uzima jednog koji je nekada imao mišiće, a sada izgleda zapušteno. Kao što smo na kraju poglavlja o **staroj drami** vidjeli, u Americi se svi perspektivni momci moraju baviti nekim sportom jer je imati mišiće i njegovano tijelo plaćanje duga ostatku pionirskog dijela *American Dreama*. Tako je očito i Jerry nekada bio perspektivan. Na to ga i podsjećaju pisma tipa – "molim", spominjanje diplome, te dvije u popisu njegovih stvari neuobičajene za *losera* tipa "sirotinje" ili "krivog rođenja": knjige i

pisaća mašina. Jerryjeva pitanja s početka komada otkrivaju užitak u bavljenju psihologijom, spominje Freuda, sv. Franju, mitološkog Kerbera, budističku koncentraciju. Iako sve to uz ispriku da ne zna najbolje, nego je nešto pročitao u novinama, ipak postoje indicije Jerryevih nekadašnjih intelektualnih ambicija koje potvrđuje i njegovo diplomiranje na nekom fakultetu. I tu je sada **nova drama**, odnosno Albee kao njezin začetnik, na svom terenu. *Loser* je čovjek koji je imao sve predispozicije za uspjeh prema vladajućem *American Dreamu* a nije uspio, već se u tom svijetu osjeća strancem.

Jerry je očit *loser* prema mišljenju okoline koja priznaje *American Dream* i bori se za njega, kao Peter na primjer, a i sam je toga svjestan. No, Jerry se osjeća strancem ne zato što nema "kuću, ženu i papigice" kako on to posprdno voli nabrajati, ne zato što nije uspio po mjerilima *American Dreama*, nego zato što ne zna uspostaviti komunikaciju s okolinom.

JERRY: ...Ja ne razgovaram s mnogo ljudi – osim kad kažem nešto kao: "Dajte mi pivo" ili "Gdje je klozet" ili "Kada se nastavlja film" ili "Prste k sebi druškane". Znaate već, takve stvari.

PETER: Moram reći da ne...

JERRY: Ali s vremenom na vrijeme volim porazgovarati i s nekim, zaista razgovarati, volim upoznati nekoga, saznati sve o njemu. (str. 336)

ili

JERRY: To se događa uvijek kada pokušavam pojednostaviti stvari; ljudi podignu glave. (str. 345)

Tako Jerry izražava osnovni problem *losera nove* drame. On se više ne bavi problemom kako se uklopiti u *American Dream*, što je toliko brinulo **stare** junake, jer je u taj san prestao vjerovati, ali ga muči problem nemogućnosti komunikacije s okolinom.

Jerry pokušava pronaći i rješenje za svoj problem, pokušava uspostaviti komunikaciju kao što nam kazuje u paraboli o Jerryju i psu:

JERRY; Radi se samo o tome (*On je sada već krajnje napet*) radi se samo o tome da ako se ne znate odnositi prema ljudima, negdje morate započeti. Sa životinjama. (*Sada mnogo brže, poput zavjerenika*) Zar ne shvaćate? Čovjek mora imati neki način da saobraća s nečim. Ako ne s ljudima – ako ne s ljudima – s nečim. S krevetom, s buba švabom, sa – sa ogledalom. Ne to je suviše teško (...) Vidite li kako je teško dosjetiti se stvari? S uličnim uglom i sa previše svjetiljki, sa svim bojama što se odražavaju u suviše mokroj ulici – s pramenom dima, pramenom – dima – sa – pornografskim kartama, sa željeznom blagajnom – bez brave – s ljubavlju, s povraćanjem, s plakanjem, s

bijesom što slatke male gospođice nisu slatke male gospođice, sa zarađivanjem novca pomoću svog tijela, što je čin ljubavi i ja bih to mogao dokazati, s urlanjem što si živ; s Bogom. Kako vam se to sviđa? S Bogom koji je crni peder što nosi kimono i čupa obrve, koji je žena što uporno plače iza svojih zatvorenih vrata – s Bogom, koji je, tako mi je rečeno, prije izvjesnog vremena okrenuo leđa cijeloj stvari, sa – jednog dana, s ljudima. (*Slijedeću riječ izgovara s teškim uzdahom*) Ljudima. (str. 348)

Počeo je sa psom jer, kako je sam rekao, pas je čovjeku najbolji prijatelj, a ta životinja prema njemu, za razliku od ostalih ljudi i životinja, nije bila ravnodušna, što samo dokazuje beznadežnost u prekidu komunikacije između *losera* i ostalog svijeta.

U drami **Who's Afraid of Virginia Woolf?** Albee prikazuje Jerryja koji se oženio i zaposlio. Martha i George, sredovječni bračni par prikazan u noći u kojoj dočekuju jedan mlađi bračni par u goste, također su *loseri* prema mjerilima svoje okoline. George je visoko obrazovan, profesor na fakultetu, oženjen kćerkom osnivača sveučilišta, ali nije uspio napraviti u karijeri sve što se od njega očekivalo:

MARTHA: Bio je pripreman za... Da preuzme jednog dana... prvo da preuzme Povijesni odio, a zatim kada se Tata povuče preuzme i sveučilište... znate. Tako je trebalo biti. (*Georgeu koji je za malim barom leđima okrenut prema njoj*) Jesi li se naljutio, dragi? Ha? (*Nazad*) Tako je trebalo biti. Vrlo jednostavno. I Tata je izgledao kao da mu se ta ideja čini dobrom. Neko vrijeme. Nakon što ga je nekoliko godina promatrao. (*Georgeu*) Jesi li ljuci? (*Nazad*) Nakon što ga je nekoliko godina promatrao počeo je misliti da to i nije najbolja ideja... da možda Georgie-boy nema tih sposobnosti... da ih nema u sebi.

GEORGE: (*I dalje okrenut leđima*) Prestani Martha.

MARTHA: (*Zločesto trijumfirajući*) Vraga ću stati! Vidite, George nije imao snage... nije bio dovoljno... agresivan. zapravo bio je neka vrst (*Ispljune riječi u Georgeova leđa*)... promašaja. Veliki... ogroman.... debeli PROMAŠAJ! (str. 85)

Osim što se nije uspio nametnuti kao vodeća osoba na fakultetu, nije uspio ni u drugim područjima. Njegov literarni pokušaj, roman o dječaku koji je slučajno ubio svoje roditelje, nije nikada objavljen jer mu Tata to nije dopustio:

MARTHA: Hej, koja ideja! Nastavnik u uglednoj konzervativnoj instituciji kao ova, u gradu poput Nove Kartage, objavljuje jednu takvu knjigu? Ako vam je stalo do pozicije



Najveći hit Edwarda Albeeja "Tko se boji Virginije Woolf?" osim po brodvejskoj izvedbi poznat je i po uspješnoj filmskoj verziji s Elisabeth Taylor kao Marthom i Richardom Burtonom kao Georgeom a na slici je još i George Segal kao Nick.

Fotografija je dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

ovdje, mladiću, mladi... derane vi ćete povući svoj rukopis... (str. 135)

Tu su i još neki pokazatelji njegova *loserstva*: nema dovoljnu fizičku kondiciju iako Marthin otac smatra da "mozak ne može funkcionirati ako ne radi i tijelo", ne bavi se nikakvim sportom, a Martha ga je doslovno nokautirala na jednom treningu:

MARTHA: George ne voli razgovor o mišićima... zar ne srce? (*Nema odgovora*) George nije sretan kad dođemo do mišića... znate spuštene stopala, slabo srce... (str. 53)

Loser je i Martha, iako živi u staroj kući koja izaziva zavist u njihove mlade gošće, iako je fakultetski obrazovana, iako je kćerka utemeljitelja sveučilišta – ni ona nije uspjela. Nije uspjela udati se za očeva nasljednika kao što je bilo željeno, očeva ljubav spram nje izgleda da i nije baš tako bezgranična kako ona želi prikazati, a očito nije osoba koja je prikladna moralu Nove Kartage:

MARTHA: Ja sam bučna, ja sam vulgarna i ja nosim hlače u ovoj kući jer netko mora, ali ja nisam monstrum. Nisam.

GEORGE: Ti si razmažena, samoživa, neutaživa, pokvarene mašte, tamaniteljica alkohola... (str. 157)

No, njezin najveći grijeh je što nije uspjela osnovati obitelj. Ona nije majka, a to je mjesto obavezno rezervirano za ženu u *American Dreamu*.

MARTHA: A ja sam tako željela dijete... oh, ja sam tako željela dijete.

GEORGE: Sina? Kćer?

MARTHA: Dijete. (*Tiše*) Dijete. (str. 218)

Koliko su i oni sami svjesni vlastite neuspješnosti pokazuje njihovo međusobno optuživanje koje udara upravo po tim točkama. Martha će Georgea cijelu večer maltretirati njegovom nesposobnošću da zamjeni njezina oca.

MARTHA: George nije opsjednut poviješću... On je opsjednut Povjesnim odjelom. George je toliko opsjednut Povjesnim odjelom jer...

GEORGE: ...jer on **nije** Povijesni odio, nego je samo u Povijesnom odjelu. Znamo, Martha... (str. 50)

A i Martha iako naoko tvrda i okrutna ispovijeda u jednom trenutku samoće na sceni svoju tugu:

MARTHA: (...) Ja plačem cijelo vrijeme, Tata. Ja plačem čitavo vrijeme; ali u sebi, tako da me nitko ne može vidjeti. Plačem cijelo vrijeme. I Georgie plače cijelo vrijeme, također. Mi oboje plačemo, pa uzmemo naše suze, stavimo ih u kutije za led, u proklete kutijice za led, (*Počinje se smijati*) sve dok se ne zamrznu. (*Jače se smije*) A onda ih stavimo u naša pića. (str. 186)

Martha je maltretirala Georgea njegovom nesposobnošću ali, George će Marthu pobijediti onime gdje je ona *loser*: ubivši njihova izmišljena sina. Sina za kojeg Martha tvrdi da ga je pokušala zaštititi kao "jedino svjetlo u svom ovom beznadežnom... mraku...".

Njih su oboje duboko svjesni pravila koja u okolini važe, kao što je vidljivo iz Georgeove priče. Sprdajući se s biologijom, područjem njihova gosta, George ispriča priču o nauci koja će izgraditi svijet uz pomoć korekcije kromosoma:

GEORGE: Sumnjam da će biti baš puno glazbe, ili slika, ali će to biti civilizacija ljudi, izvrsnih, plavih i upravo idealne težine. (...)

GEORGE: Ali bit će to jedan... gubitak slobode, mislim rezultat tog eksperimenta... ali različitost više neće biti cilj. Kulture i rase će nestati...

NICK: Jeste li završili?

GEORGE: Ja sam, naravno, protiv toga. Povijest, koja je moje područje... povijest čiji sam ja jedan od najslavnijih promašaja...

MARTHA: Ha, ha, ha!

GEORGE: ...izgubit će svoju veličanstvenu raznolikost i nepredvidivost. Ja, a sa mnom i... iznenađenja, mnogoznačnost, ritam plime i oseke... povijesti, bit će eliminirani. Svuda samo red i postojanost... a ja sam protiv toga iz dna duše. (str. 67)

George je opisao presiju *American Dreama* koji zna točno što želi, ljude savršene i uspjele, a sve drugo odbacuje. No, George i Martha upravo tu presiju odbacuju. Stvaraju svoj svijet u kojem igraju okrutne igre. Taj se svijet sastoji od mješavine stvarnosti koja ih okružuje i dodatka mašte koji su im potrebni da bi preživjeli. Kao priča o izmišljenom sinu. To ide dotle da su i sami izgubili orijentaciju gdje prestaje stvarnost pa ne čudi da se njihova okolina teško snalazi:

NICK: Do vraga, ja ne znam kada vi lažete, a kada ne.

MARTHA: Proketo si u pravu!

GEORGE: Nisi ni predviđen za to.

MARTHA: Tako je! (str. 200)

George i Martha su svjesni da njihova različitost onemogućuje komunikaciju s drugim ljudima jer su u zatvorenom krugu: da lakše podnesu svijet oko sebe, stvaraju svoj novi svijet, a upravo zbog njega ih ljudi iz starog svijeta, ne mogu razumijeti. No, ponekad ipak žele uspostaviti komunikaciju s "normalnim" ljudima:

GEORGE: Ovo je živi pijesak i povući će vas, baš kao...

NICK: Oh, boy...

GEORGE:... prije nego li to shvatite, usisan dolje... Vi mi se principjelno gadite i vi ste prokleti kučkin sin od osobe, ali ja vam pokušavam dati ključ za preživljavanje.

(...)

GEORGE: (*Nakon pauze*) Ja sam pokušao... pokušao doprijeti do vas... o...

NICK: Ostvariti kontakt?

GEORGE: Da.

NICK: ...Komunicirati?

GEORGE: Da. Točno.

NICK: Ah... kako dirljivo... to je... ganutljivi pokušaj otvorenosti... eto što je to. (*S iznenadnom snagom*)

SABERITE SE! (str. 116)

Tako pokazuje da je Georgeov osnovni problem ne dosad nabrojeni promašaji nego upravo komunikacija s okolinom. Naime, Nick je čitavo vrijeme inferioran Georgeu dok George nije pokušao uspostaviti neku vezu, a George opet preuzima kontrolu upravo nasiljem nad gostima. Isto tako iz želje za komunikacijom Martha je spomenula mladoj gošći njihova sina i tako je prekršila pravila, te ga

zato i izgubila. Komunikacija s drugima može biti opasnija od međusobnog razdiranja Georgea i Marthe. A Albee je tako dosljedan sebi: jedina komunikacija koju *loser* može ostvariti s uspješnjakom je vezana uz nasilje, jer u svijet se uspješnih može samo prodrijeti silom:

GEORGE: Ahh, to je bilo lijepo. Mislim da smo imali... baš lijepu večer... sve u svemu... Malo smo posjedili, malo se bolje upoznali, i igrali zabavne igre...sklupčati-se-na-podu na primjer... (str. 212)

Vraćajući se iz teatra apsurdna, Arthur L. Kopit napisao je **Indians, novu dramu** u kojoj je prikazano dvostruko *loserstvo*. Prva linija *loserstva* je Buffalo Bill, čovjek čija je osobnost iskorištena u stvaranju *American Dreama*. Drama pokazuje kako je onaj puritanski dio iskoristio pionirski dio za osvajanje novih područja. U trenutku kada su sva potrebna područja osvojena, pionirski dio postao je nepotreban i doživljava izmjene.

Buffalo Bill pokušava slijediti promjene koje se oko njega događaju, on vjeruje u riječi Buntlinea, reportera koji je od Williama Codyja napravio nacionalnu veličinu šund romana sa Divljeg Zapada. Gotovo identične riječi o potrebi prilagodbe ponavlja u razgovoru s jednim Indijancem govoreći o ruskom vojvodi kojeg je vodič:

BUFFALO BILL: Pa ovaj, oč'to, to baš nije sorta ljudi na koje sam ja navik'o. Ali, stvari ti se ovdje mijenjaju. A ti ljudi su ti koji i' mijenjaju. Pa tako ako oš biti dio tih stvari, a ne ostavljen negdje iza njih, moraš planirat nav'knut se na nji'. Slijedit, uh, što mislim? (*Pauza*) Mislim... moraš se prilagodit. Vremenima. Imat planove za sebe. Ja imam jedan. I ti bi trebao imati jednoga. Za tvoje vlastito dobro. Vjeruj mi. (*Duga pauza*)

SPOTTED TAIL: Koji je tvoj plan?

BUFFALO BILL: Pa, moj plan je pomoć ljud'ma. Ko ti primjerreć. Ili ovi s kojima sam. I više njih, možda. I onda štogode to bilo da sam im pomog'o, ti bi ljudi moguće, jednog dana, mogli po men nazvati ulce. Gradove. Zemlje. Države! Bio bi ti slavan k'o Daniel Boone!... A negdje, na vrhu nekake prekrasne plan'ne koja ti stoji nad više rijeka i ravnica neg ijedna druga plan'na, možda bi mogla da budne jedna moja skulptura kako sjedim na velikom bijelom konju i mašem šeširom on'ma dolje, zahvaljujući im za to što mi zahvaljuju za ono što sam im urad'o... što gode to... bilo... da sam urad'o za nji sve. Zašto ti imaš tako čudan izraz lica? (str. 289)

Sumnja Buffalo Billa u *American Dream*, koja je upravo zbog njegove uloge u njemu ironijska, ide iz uočljive razlike od onoga što se govori i u što Buffalo Bill vjeruje, i onoga što se čini. Kako je moguće da prosperitet i napredak koji bijelci kao superiorna rasa

donose (u što Buffalo Bill u početku vjeruje) završi pokoljem Indijanaca? Kako je moguće da poboljšanje ishrane željezničkih radnika dovede do istrebljenja jedne životinjske vrste i nestanka hrane za jedan narod?

Njegova sumnja u *American Dream* uzrokuje i sumnju u njegovu vlastitu sliku, što nam se otkriva odmah na kraju prve scene. **Nova drama** inače voli započeti tako da odmah pokaže osnovni osjećaj *losera* iz kojeg je napisana, zato se Buffalo Bill prikazuje na kraju svoga životnoga puta kada se ponovo vraća u arenu "Wild West Showa".

BUFFALO BILL: Prije nego počnemo, ja... bih volio reći...

GLAS: Bill!

(*Indijanci se polagano približavaju*)

BUFFALO BILL: ...reći da sam... ja dobar čovjek. I svatko tko kaže drugo je U KRIVU!

GLAS: (*nježno*) Bill, vrijeme je.

BUFFALO BILL: Moj je život otvorena knjiga; ja se ne stidim pogleda u nju.

GLAS: (*nagovarajući, laskajućim tonom*) Bill...

BUFFALO BILL: Žao mi je, meni je ovo vrlo... teško... reći. Ali ja vjerujem... da sam ja... heroj... PROKLETI HEROJ!
(str. 287)

U trenutku kada ga prikazuje drama Bill je već junak uplašениh očiju kako ga opisuje stari indijanski poglavica kojeg Bill nagovara da nastupi u "Wild West Showu":

POGLAVICA JOSEPH: (...) U mjesecu kada pada lišće, još uvijek u godini predaje, William Cody je došao vidjeti me. Bio je dobar čovjek. S očima koje su izgledale... uplašeno. Ja... ne znam zašto. (str. 298)

Zato jer Buffalo Bill nije uspio u svojim namjerama, što nam drama prikazuje razotkrivajući neke važne događaje u Codyjevu životu kao neuspjezne i lažne. Dok ide Codyjeva cirkuska predstava, po kojoj je postao poznat širom svijeta, svaku scenu iz predstave komentira neka scena iz njegova života ili života Indijanaca.

Tako, prateći ruskog vojvodu, zaveden vlastitom slikom nacionalnog heroja i čovjeka koji će nešto značiti, svjesno lažira stvarnost prema onome što žele čuti veliki vojvoda i Buntline. I to ne samo lovačke priče o broju Indijanaca protiv kojih se borio, nego i posljednje riječi slučajno ubijenog Indijanca predstavljajući ga kao toliko željenog Komanča.

Bill nije uspio u pregovorima s Indijancima. Ne samo da nije u rezervat doveo Velikog Bijelog Oca, nego nije uspio posredovati između dva svijeta, jednog koji je u ekspanziji i onog koji se toj ekspanziji ne želi prilagoditi. Zato što se zapio s vojnicima koji čuvaju



Stacy Keach kao Buffalo Bill, jedan od američkih mitova, jaše svog kazališnog konja u "Indijancima" Arthura Kopita.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

rezervat, nije uspio spriječiti pokolj Indijanaca u rezervatu Bika Koji Sjedi iako je znao za njega i želio ih upozoriti. Billa najviše muči što je u tom pokolju poginuo i, kako sam kaže, "najveći živući Indijanac, Bik Koji Sjedi".

Na kraju, nije više potreban niti u biznisu koji se zavrtio oko "Wild West Showa" jer su ga zamijenili deseci kopija koje su glumile Buffaloe Billa mnogo bolje nego što je to sam William Cody mogao. Zato što su kopije radile svoj posao bez suvišnih razmišljanja, a William Cody je, progonjen vlastitim sumnjama otjelovljenim u sjenama mrtvih Indijanaca koje se neprestano pojavljuju oko njega, prestao vjerovati u Buffalo Billa. Kao i u *American Dream*.

BUFFALO BILL: Uplašen sam... Ne znam više što se događa... Stvari su mi... izmakle. (*Popije gutljaj*) Vidim ih posvuda. (...) Ja sam istrijebio njihovu hranu, znaš. Nisam to želio, naravno. (*Smije se sam sebi*) Mislim TO NIJE BILA MOJA KRIVICA! Radnici na željeznici su trebali hranu. Mene su unajmili da im nađem hranu. Kako sam ja mogao

znati da se prokleti bizoni tako sporo razmnožavaju. Kako sam ja to mogao znati? NITKO TO NIJE ZNAO! (str. 303)

Loserom ga čini ne samo njegova sumnja nego i njegova nemogućnost komunikacije. Buffalo Billa ne razumiju ni bijeli ni crveni. Ne razumije ga njegov kolega Hickok dok Buffalo Bill stvara cirkus, vjerujući kako "donosi ljudima sliku Zapada, nešto na što će biti ponosni":

HICKOK: Što to radiš?

BUFFALO BILL: Radim ono što moja zemlja želi. ŠTO MOJA VOLJENA ZEMLJA ŽELI! (str. 295)

Taj isti Hickok poslije neće shvatiti zašto Cody ne unapređuje posao. Njegove napore da pomogne Indijancima, moralne dileme i osjećaj krivnje što je zbog njega izumrla jedna životinjska vrsta, a jedan narod ostao bez hrane, ne razumiju ni Senatori u komisiji za Indijance, ni Predsjednik. Ne razumiju njegove sumnje jer one označavaju sumnju u *American Dream*, a upravo Senator i Predsjednik su ti koji su mit stvarali i koristili. Indijanci ga pak ne razumiju jer im govori iz *American Dreama*, koji oni odbijaju. Tako Cody uvijek govori krivo. Govori o idealima pragmatičarima, a o nužnosti prilagodbe neprilagodljivima.

Druga linija *losera* pripada Indijancima i nju najbolje odražava razgovor predsjedničke delegacije s jednim od Indijanaca Bika Koji Sjedi:

SENATOR MORGAN: Gospodine Grass. Zar ne bi vaš narod želio živjeti poput bijelog čovjeka?

JOHN GRASS: Mi smo sretni kao Indijanci.

SENATOR LOGAN: Mislilo je, ne bi li voljeli vidjeti vaš narod moćniji, veći, recimo tako.

JOHN GRASS: To nije moguće! Čejeni i Sijuxi su već toliko veliki koliko ljudi mogu biti; već! (str. 297)

Nemogućnost komunikacije Indijanaca s bijelim čovjekom i osjećaj stranca u njegovu svijetu nije posljedica nepoznavanja jezika (vlada je "velikodušno" uvijek osiguravala prevodioca u svim razgovorima). Oni naprosto ne govore istim jezikom s bijelcima jer Indijanci odbijaju *American Dream*. Indijanci odbijaju način koji im nudi bijeli čovjek (ne žele obrađivati zemlju jer smatraju oranje svetogrđem) i zato su doslovno istrijebljeni. Do tako malog broja da se danas može govoriti o njihovim pravima jer su postali potpuno nebitna manjina. Njima posvećujem manje citata jer je za njih iz povijesti poznato da su *loseri* i ta se slika nije bitno promijenila u ovoj drami. Promijenjena je slika Buffalo Billa pa je zato njoj posvećeno više mjesta.

Fefu and Her Friends drama je Marie Irene Fornes za čak osam ženskih uloga. U njoj se također postavlja problem *loserstva* junaka u prvoj rečenici koju izgovara junakinja drame:

FEFU: Moj se muž oženio mnome da bi pokraj sebe imao stalni dokaz koliko su žene odvratne. (str. 7)

Drama se događa tridesetih godina ovog stoljeća kada su neki odnosi među spolovima bili jače naglašeni i vidljiviji, pa je lakše pokazati da je iz ženske vizure *American Dream* isključivo muški san. Žena je samim svojim rođenjem *loser American Dreama* jer za nju u njemu uopće nema mjesta. Odnosno, mjesto joj je točno određeno pravilima, kao i njezina sloboda koju određuju muškarci. Profesori koji određuju koliko pametan tekst može napisati jedna žena, muževi (koji rijetko dozvoljavaju ženama slobodu jedne Fefu) ili "suci" koji Juliji dozvoljavaju život ako bude mirna i pokorna.

Dva su smjera nedostatka komunikacije u ovoj drami. Jedan je prema muškarcima s kojima je komunikacija doslovno i preneseno prekinuta. Jedina veza u drami između muškaraca i žena je ironijska: igra između Fefu i njezina muža koja je u tome da on padne svaki put kad ona opali iz puške kroz prozor. No, komunikacija Fefu i njezina muža, kako sama kaže, iako u znaku obostrane ljubavi, "iscrpljivanje" je i njegov "odlazak".

Inače se muškarci u drami uopće ne pojavljuju osim u pričama i halucinacijama. Oboje nam pokazuje da se muškarci prema ženama ponašaju uglavnom represivno. Priče govore kako su profesori slali žene psihijatru jer su isuviše izlazile s muškarcima, jer su rekle da se loše osjećaju, jer su napisale isuviše pametan test, a na kraju:

JULIJA: Sve smo završile kod psihijatra. (str. 38)

Osim početne i završne scene u kojoj su žene na okupu u dnevnom boravku, svaka se scena odvija u drugom prostoru u koji žene znakovito spadaju. Tako dvije najaktivnije, Emma i Fefu, dobijaju pravo na vanjski (muški) prostor u igri kroketa, a najveći poraz se prikazuje u spavaćoj sobi, mjestu kojim su muškarci oduvijek željeli ponajviše ovladati. Tamo prisustvujemo Julijinim halucinacijama. One pokazuju, kulminirajući u Julijinoj "molitvi" koju mora izgovoriti, zašto se žene teško prilagođavaju muškom svijetu *American Dreama* koji ih okružuje:

JULIJA: Ljudsko biće je muškog roda. Ljudsko biće je dječak kada je dijete, a kada odraste je čovjek. Sve na zemlji je za ljudsko biće koje je čovjek. Da ga hrani. Ima i zlih stvari na zemlji za čovjeka, također. Da se s njima bori, da ih pobijedi i da ih pretvori u dobro. Da ga i one mogu hraniti. Ima Zlih Biljaka, Zlih Životinja, Zlih Minerala, a i žena je Zlo. Žena nije ljudsko biće. Ona je 1) misterija, 2) druga vrsta, 3) još nedefinirana, 4) nepredvidiva (...) Tako ako muškarac počini zlo treba ga žaliti. Zlo dolazi izvana u njega, kroz njega i u djelo. Žena stvara zlo sama. (...) Bog je muškarcu dao ženu za suprugu i to je križ koji muškarac mora podnijeti. Muškarac nije duhovno seksualan pa zato može uživati u seksualnosti.

Njegova je seksualnost fizička pa mu je duh čist. Ženin je duh seksualan. Zato nakon koitusa ima zločinačke osjećaje. (...) Njezini seksualni osjećaji ostaju dok ne umre. I te osjećaje nosi sa sobom nakon života i njima prlja nebo, pa je pošalju u pakao gdje se kroz patnju može očistiti tih osjećaja i vratiti na zemlju kao čovjek. (str. 25)

A što je najljepše, postavljeno kao krajnja ironija, *American Dream* od žena ne traži pristajanje u njega nego potpunu pokornost i samonijekanje. Nešto slično kao i od Indijanaca. Zato su opasne sve pametne žene (koje bi inače prema načelima *American Dreama* trebale biti uspješne) i muškarci se protiv njih bore. Komunikacija s muškarcima nije moguća jer muškarci ništa ne poduzimaju da bi razumjeli žene već samo da bi ih kontrolirali, što im je moguće jer su sva sredstva moći u njihovim rukama.

JULIJA: Rekli su da ću zaboraviti na suce kad povjerujem u molitvu. A kada zaboravim na suce vjerovat ću u molitvu. Kažu da se oboje dogodi istovremeno. Sve su žene to napravile. Zašto ja ne mogu? (str. 25)

Dva centralna lika su aktivna, neobična i pametna Fefu, domaćica tog ženskog okupljanja i Julija, senzibilna mlada žena u kolicima. Njih dvije su dva lica ženskih *losera*. Kada je jednom prilikom lovac ubio jelena, prisutna Julija je pala na zemlju krvava čela. Lovac ju je pregledao i rekao da nije ranjena, liječnici su je pregledali i rekli da je njezina kičma u redu, ali ona od tada ne hoda. Kako nam Cindy objašnjava Julija je rekla:

CINDY: Da su je progonili. Da su je mučili... Da su je ispitivali i da je pucanj bio izvršenje. Da je molila oprost jer želi živjeti... Da, ako o tome bude govorila... bilo kome... još će je mučiti i ubiti. A ja ti to nisam prije spominjala jer... se bojim za nju. (str. 15)

Julija je *loser* jer se predala:

JULIJA: Osjećam neprestanu prijetnju smrti, svaku sekundu, svaki čas je ovdje. I svaki nas čas nešto od nje spasi. Za svaki trenutak života moramo zahvaliti nečemu. (str. 35)

Ona ne hoda da ne uznemiri svoje "suce", da pokaže dobru volju odriče se i najmanje aktivnosti koja bi se mogla doživjeti kao njezina želja za poistovjećivanjem s muškarcima. Sve pozitivno u njoj pripada prošlosti.

FEFU: Sjećaš se kakva je bila... Nije se plašila ničega... Da li si ikada srela nekog takvog?... Toliko je toga znala. Bila je tako mlada i toliko je toga znala... Kako li je to sve naučila? (str. 15)

Ni Fefu nije lako, jer iza njezine veselosti, aktivnosti i borbe krije se:



Marie Irene Fornes, jedno od najznačajnijih dramskih imena američke sadašnjice i najznačajnija dramatičarka koja obrađuje ženske teme. Autorica je bila gošća Tjedna američke drame u Zagrebu krajem 1993. godine.

FEFU: (...) Ja neprestano osjećam bol. Ne želim se predati. Bojim se da se nikada neću oporaviti ako to učinim... To nije psihički i to nije tuga. Vrlo je čudno, Emma. Ne mogu to opisati, a vrlo je zastrašujuće. Izgleda kao da normalno postoji jedno mazivo, ne u tijelu, duhovno, spiritualno mazivo... teško je opisati... a bez njega, život je noćna mora i sve je iskrivljeno, izopačeno. (str. 20)

To je osjećaj *losera*, izgubljenosti u vlastitoj okolini, neprilagođenosti, čak progonjenosti. A ove replike ujedno otkrivaju i drugu liniju nemogućnosti komunikacije u drami – sa svojom najbližom okolinom – ženama, kolegicama s fakulteta, prijateljicama. Taj osjećaj najjači je u likovima koji su označeni kao pravi *loseri*. Kao što Julija kaže:

JULIJA: Kao što ja osjećam da nestajem. Moje su halucinacije ludilo, naravno, ali voljela bih da sam s drugima koji također haluciniraju. Ja bih i dalje znala da sam luda, ali se ne bih osjećala tako izolirana. (...) Ja sam već tražila da me stave u bolnicu da mogu biti s drugim ludacima. Ali doktori nisu htjeli. Nemaju dijagnozu za mene. Tako me još više izoliraju. (*Trenutak tišine*) Vidite, upravo sada je jedan strašan trenutak jer vi ne znate što reći ili uraditi. Da su tu drugi ljudi koji haluciniraju rekli bi "Oh da, Naravno. Te budale, oni ništa ne vide.". (str. 30)

Iako se okupljene žene razlikuju, i taj osjećaj nije u svih tako jako izražen, a neke su čak potpuno prilagođene svijetu u kojem žive, u jednom trenutku Cecilija izgovara njihovo osnovno osjećanje.

CECILIA: Ne možemo živjeti u vakumu. Moramo biti dio zajednice, možda 10, 100, 1000. Zavisi koliko ste jaki. Ali i najjači trebaju deset, tri, barem jednoga koji misli i osjeća kao i oni. Što je veća želja za tom vrstom umirenja, veći je broj s kojim se trebamo identificirati. Neki se moraju identificirati sa cijelom nacijom. Tada, što je veći broj, sužen je broj odgovora i misli. Jer mora se postići zajednički nazivnik. Misli, emocije koje pristaju svima, moraju biti ograničene na maleni broj. Mislim da je upravo to posao edukatora – učiti kako da budemo osjetljivi na razlike, u nama kao i izvan nas, a ne da nadgledamo bubanje činjenica. Inače će ono neobično u nama nestati. Kako rastemo osjećamo da smo čudni i bojimo se svake misli koju ne dijelimo s drugima. (str. 30)

Upravo je to osnovni osjećaj *losera* nove drame koji se bori protiv *American Dreama* jer je on svodenje na mali zajednički nazivnik. A **nova drama** vjeruje u razlike pa makar se one proglasile *loserstvom*.



U *Sticks and Bones* Davida Rabea glavni junak David vraća se, nepokretan i slijep, iz vijetnamskog rata (isporučen je, kako to kaže pukovnik koji ga je doveo) svojoj obitelji. Ali on je promijenjen. Iako je u ratu oslijepio, po povratku u Ameriku zapravo progleda, zgadivši se nad američkim načinom života i moralnom sljepoćom koja odbacuje sve što remeti ugodnost, udobnosti i uobičajeni tijek stvari. Vidi da ga je svijet otjerao u rat i natjerao da ubija iz istog tog malograđanskog mira koji ne želi ni čuti, ni vidjeti ništa što bi taj mir moglo poremetiti. Naročito ne činjenicu da su i "žuti" možda ljudi i da bi Davidu mogla nešto značiti neka Vijetnamka.

Od njegova povratka komunikacija je, kao i kod svakog pravog **novog losera** potpuno prekinuta. Obitelj ne razumije zašto David nije više *lovable* i kakve to strašne riječi izgovara. David ne razumije kako oni mogu biti toliko slijepi i dalje ne samo vjerovati nego i živjeti *American Dream* koji ga je poslao u rat. Kako Davidova obitelj jednostavno ne želi uzimati stvari ozbiljno dok ih se na to ne prisili (a i tada to obavi u najkraćem mogućem roku i nastavi jesti kokice pred televizorom) David im napada dio po dio *American Dreama* (vjera, obitelj, kokice, otac, majka...). Jer, David na taj *American Dream* "prijaznih ljudi u slobodnoj zemlji pravde i jednakosti" više ne pristaje. Kada ga brat pita zašto to čini, David mu ispriča priču o divljem psu koji je u pitomima budio želju za divljinom, slobodom.

Iako je komunikacija neprestano prekinuta, u toj se drami nalazi jedna od najkarakterističnijih scena nemogućnosti komuniciranja. U pokušaju da razumije Davida, obitelj posjeda u fotelje gledajući film koji je David donio iz Vijetnama. I dok im David žustro objašnjava što se na filmu zbiva, nitko od obitelji ne vidi ništa. Oni se ne pretvaraju. Oni doista ne vide jer je njihovo nerazumijevanje tog čudnog povratnika i njegovih ideja nepremostivo. Isto tako obitelj ne vidi Davidovu žutu prijateljicu koja se šeće po kući, a ona je jedina osoba s kojom David može uspostaviti komunikaciju.

Ironija je da je on postao *loser*, postao divlje pseto, ne zato što je promijenio teritorij, nego upravo izvršavajući naređenja svoje voljene obitelji i zemlje. Bio je dovoljno *lovable* da se uklopi u *American Dream* i, upravo ispunjavajući ga, shvatio da nešto s tim snom nije u redu.

Mametov *American Buffalo* zapravo je izvrnuti *American Dream*; likovi s uvjerenjem izgovaraju sve velike američke fraze o tome kako se treba znati snaći, oslikavajući vlastitim riječima sliku uspješnih ljudi. No, toj je slici kao u iskrivljenom ogledalu suprotstavljena njihova vlastita slika – vječiti *loseri*. I to sva trojica.

Bob, mladi pomoćnik u Donovoj staretinarnici je doslovan i ne shvaća intonaciju, već samo osnovno značenje riječi. Kada neprekidno dolazi u trgovinu, a Teach i Don se spremaju u pljačku bez njega, iritirani Teach mu kaže:

TEACH: (*Donu*) Baš dobro što je došao ovamo, zar ne Don?

(*Bobu*) Doista ti nešto dugujemo.

BOB: Zašto?

TEACH: Što si došao ovamo.

BOB: Što?

TEACH: Nešto.

BOB: Kao što?

DON: Ne zna. Kaže da misli da ti nešto dugujemo, ali se ovaj čas ne može sjetiti što je to.

BOB: Hvala, Teach. (str. 89)

Bob je vezan uz Dona i gleda u njega kao u pravo ostvarenje *American Drama*, kao u svog velikog učitelja. To i nije tako neobično jer Don je ipak vlasnik staretinarnice, dakle privatnog biznisa, ima gotovinu u džepu, a i prodao je jedan novčić od 5 centi za 90 dolara. Uz to, on velikodušno podučava malog Boba osnovnim pravilima *American Dreama* iliti "kako uspjeti u životu". I to od same prve scene u komadu:

DON: Samo jedna stvar Bob. Važna je akcija. (str. 4)

A jedan od najvažnijih "sati poduke" mladome Bobu ide oko uspješnog Fletchera, Donova prijatelja:

DON: Da li je on rođen takav?

BOB: Ha?

DON: Kažem da li je rođen takav ili misliš da je to morao naučiti.

BOB: Naučiti.

DON: Prokleta je dobro to napravio, ne zaboravi to. Sve, Bobby, što ti se dogodi, što ti se ne dogodi, važno je kako se postaviš prema tome i možeš li naučiti iz toga.

Stanka

I zato i kažem da se uspraviš. Nisi ti ništa drugačiji od ostalih. Sve što ja i Fletcher znamo pokupili smo na cesti. To ti je sva mudrost biznisa ... zdrav razum, iskustvo i talent. (str. 6)

No, Don je ipak *loser*. Zato što ne zna svoj posao (ne zna koliko taj novčić vrijedi, on ga je mislio cijeliti dva dolara), a i zato jer ga loše radi. Kupac novčića ostavio je svoj broj telefona i rekao da bi rado kupio još takvih. Umjesto da se rastrči tražeći novčiće koje će preprodati skuplje, Don uhodi kupca, želi ga opljačkati, vratiti svoj novčić, a njegovu pretpostavljenu numizmatičku zbirku preprodati.

Čak i kad mu mali Bob nudi isti takav novčić za pedeset dolara, umjesto da ga uzme i preproda skuplje, Don i dalje planira pljačku, nudeći Bobu za novčić koji dolar:



BOB: Onaj je čovjek dao devedeset dolara.

DON: On je bio jebeni saker, Bob. (*Stanka*) Jesam li ja saker? (str. 61)

I upravo je po krivoj procjeni Dona Bob *loser*. Bob vjeruje da je Don doista netko uspješan i da zna iskoristiti priliku. Kako je Bob doslovan, pravila koja mu je Don izgovorio logično ostvaruje kao preprodaju novčića, a ne krađu. Čak i kad Don inzistira na krađi koju treba obaviti Bob, Bob pristaje misleći da će mu dati kupljeni novčić kao ukradeni. Jer, Bob očito voli Dona. No, Bob ne može ni pretpostaviti da je Don stalo ne do novčića za kojim je toliko jaukao, nego do osвете kupcu na kojeg se naljutio jer:

DON: Ušao je tu kao da sam njegov jebeni vratar.

TEACH: Mmm.

DON: Uzeo je moj novčić i želi da mu nađem još jedan.

(...)

DON: Kao on je meni učinio veliku uslugu što mi je ušao u dućan.

TEACH: Uhu (I sad ćeš ga srediti) (str. 31)

Don je *loser* jer se osjetio povrijeđen prisutnošću jednog uspješnog primjerka *American Dreama* i tu ni činjenica da na njemu može zaraditi ne mijenja ništa. On se želi osvetiti. Za svoj neuspjeh.

Treći, "najtvrdi" član društva je Teach. Poput nekog trgovačkog putnika koji prodaje akciju i "iskoristi svoju šansu", *American Dream* i kako ga steći ne silazi mu s usta, s time da je u njegovoj interpretaciji dozvoljno sve:

TEACH: Znaš li što je slobodno poduzetništvo?

DON: Ne. Što?

TEACH: Sloboda

DON: ...da?

TEACH: Pojedinca...

DON: ...da?

TEACH: Da Uskoči u Svaku Jebenu Trku koja mu se čini pogodna.

DON: Uh-uh

TEACH: U namjeri da osigura svoju poštenu šansu za zaradom. Da li sam u krivu?

DON: Ne.

TEACH: Ova je zemlja utemeljena na tome, Don. Znaš to? (str. 73)

No, i Teach je *loser*. Kod njega to autor pokazuje i nekim vanjskim oznakama lika. Teach nema sat, što je česta oznaka *losera* u zemlji u kojoj je vrijeme novac. To se i u drami pokaže jer Teach

zakasni na "posao", večernji sastanak prije provale. Da je bio u dogovoru s točnima, ispao bi iz igre. Ovako, onaj treći uopće nije došao.

Teach nema šesir da pokrije glavu kad pada kiša, a nema ni novca u džepu. Lik se promovira u drami vlastitim prepričavanjem toga kako je od djevojaka koje su sinoć kartale (uspješno) s njim "žicao" doručak. To što ga one tako posprdno odbijaju može značiti da mu je doručkovanje na tuđi račun uobičajena navika. Uz to Teach pati od manije proganjanja, misli da svi varaju na kartama (Ruth, jer joj kolegica stoji iza leđa i sigurno gleda drugima u karte), a da je Fletcher "obavio posao" provale sam s kincem, Bobom. Tako posumnja čak i u Fletchera u kojeg se svi kunu kako je "strašan momak", a i u Boba koji je pošten do gluposti, kako bi to Teach rekao.

Iako mu je akcija svetinja u koju se kune, trebaju mu tri stranice da ode. No, najbolji je njegov briljantan plan provale u kuću koji izgleda ovako glede ulaženja u kuću:

TEACH: Ah, udeš kroz prozor koji ostave otvoren, tako nešto.

DON: Da.

TEACH: Uvijek je nešto.

DON: Da. Što još, ako ne prozor.

TEACH: Kako do đavola da ja znam. (*Stanka*). Ako nije prozor nešto drugo.

DON: Što?

TEACH: Vidjet ćemo kad dođemo tamo. (str. 50)

Kada kasnije objašnjava da to nije problem jer "ne žive valjda ti ljudi u Fort Knoxu, razbijemo prozor, odvalimo stražnja vrata. Nije ovo srednji vijek.", jasno nam je što je Teachovo iskustvo. Zdrav razum Teachu govori da će provaliti u sef tako da nađu kombinaciju, koja je "sigurno negdje zapisana jer ljudi zaboravljaju, to ti je zdrav razum". Njegov talent dokazuje pištolj koji protiv Donove volje želi ponijeti u "akciju" objašnjavajući da je on biznismen, ali "ovo me smiruje".

Njegova jedina akcija u komadu je napad na Boba nakon što se Fletcher ne pojavi, koji rezultira jednim rasječenim uhom, i razbijanje Donove trgovine u nemoćnom bijesu što mu je propao posao koji mu očito treba. Tako se sve velike akcije svode na izživljavanje nad slabijima.

Teach može upravljati Donom zato jer je Don podložan i dopušta mu da ga vodi kuda želi i to, što je najbolje, uz zazivanje slobodne volje, ali i mnogo, mnogo nagovaranja:

TEACH: Hoćeš mi reći o kakvoj se stvari radi?

DON: (*Stanka*) Stvari.

TEACH: Da. (*Stanka*) Što je to?

DON: Ništa.

TEACH: Ne? Što je to, nakit.

DON: Ne. Nije ništa.

TEACH: Oh.

DON: Ti znaš.

TEACH: Da. (*Stanka*) Da. Ne. Ne znam. (*Stanka*) Tko sam ja, policajac...

Samo razgovaramo, ha?

DON: Da.

TEACH: Ha? (*Stanka*) Jer ti znaš da ja samo trebam razgovor.

DON: Da znam. Da, u redu je.

TEACH: I ne mogu živjeti bez njega.

DON: (*Uzima telefon*) Da. Znam. Čekaj, reći ću ti.

TEACH: Reci mi ako to želiš, Don.

DON: Želim, Teach.

TEACH: Da?

DON: Da.

(*Stanka*)

TEACH: Pa, jebeno se nadam da hoćeš. Varam li se?

DON: Ne. Ne. U pravu si.

TEACH: Nadam se.

DON: Ne čekaj; moram nazvati.

TEACH: U redu je. Dakle što je, nakit?

DON: Ne.

TEACH: Novčić. (str. 27)

Zanimljivo je kako je taj trokut konstruiran kroz dva para, a slabiji u prvome je dominantan u drugome. U prvom paru Teach je dominantan Donu, on je taj koji vodi konverzaciju tako da Don odgovara sa da ili ne. Don je pak dominantan u paru s Bobom i to po istom principu. Dok Don sipa mudre savjete o životu Bob odgovara jednosložnim riječima. No, dok je u prvom paru implicirano puko koristoljublje onog dominantnog, čiji je govor uglavnom temeljen na laži, ovaj drugi par povezuje prijateljstvo.

Bobova laž (da kupac odlazi na put jer je mislio fingirati krađu novčića od kupca, a Donu dati svoj) izrečena je u dobroj namjeri da ugodi Donu, a kada ga Don izbacuje iz igre želi mu dati novčić za cijenu koju je on platio. Don se pak brine o mladiću, hrani ga, daje mu predujam...

Komunikacija među ovim likovima postoji, ali je veoma sužena. U drami nema nikakvog razmišljanja, analize, čak ni iznošenja osjećaja. Ima samo nagovaranja na posao i priča o *American Dreamu*. Siromašna komunikacija rađa i siromašan jezik koji se temelji na argumentima poput laži, psovke i ponavljanju rečenica, što kraćih da zvuče kao sentence.

Problem komunikacije pokazuje tri faze *losera*: Bob je doš-lovan, Don je kriv, a Teach je lažan (i nasilan k tome). Ironija je u tome da se komunikacija svodi na "posao" koji na kraju propada.

Problem komunikacije i njezine važnosti za posao, dakle za život, Mamet će razotkriti do kraja u drami **Glengarry Glen Ross**. Ta je drama 'remake' Millerove *Death of a Salesman*, naravno, iz vizure **nove drame**. Ovdje nije samo jedan neuspješan trgovac, ima ih nekoliko, bore se za mjesto na ploči koje će im osigurati dobar *lead* (kupca), a svi su zajedno nesposobni da naprave veliki posao i izvuku se iz poraza u kojem žive.

Osnovni *loser* u drami je Levene, neuspješni trgovac koji više ne prodaje, ne sklapa ugovore kako oni kažu. Zato dobija sve lošije "kupce" i ispaao je s ploče. Lošim kupcima je teško prodati, a ako nisi na ploči ne možeš dobiti dobra kupca tako da je krug za *losera* zatvoren. Drama ga prikazuje u trenutku kada nagovara Williamsona koji vodi ured da mu da bolji *lead*. No, kako više ne može nagovoriti kupce, nije mnogo uspješniji ni s birokracijom.

Drugi *loser* je Aaronow koji također u zadnje vrijeme ne radi najbolje i također je ispaao sa ploče:

ROMA: (...) Kako si?

AARONOW: Dobro. Misliš na ploči? Misliš na ploči...

ROMA: Ne mislim... da. Okay, ploča.

AARONOW: Ja, ja, ja, ja sam odjeben na ploči. Ti. Ti vidiš kako...ja... (*Stanka*) Ne mogu... meni mozak na drugom mjestu. Ne mogu nikako ni jedan...

ROMA: Što? Što ne možeš ni jedan? (*Stanka*)

AARONOW: Ne mogu sklopiti ugovor.

ROMA: Pa kad su stari. Vidio sam sranje koje ti daju. (str. 56)

A ni Moss koji je još na listi nije sklopio ugovor zadnjih mjesec dana. Oni su svjesni svoje pozicije *losera*:

MOSS: (...) Jer znaš što ti radiš, George, ja ću ti reći što radiš: nadeš se podjarmljen kod nekog drugog. Mi smo sami sebe zaslužnjili. Da bi nekome ugodili. Da bi osvojili jebeni toster... (str. 35)

Svako od njih pokušava se boriti na svoj način. Levene pokušava podmititi Williamsona za bolji *lead*, Aaronow je pokoran (nakon pljačke ureda brine se da li je osiguran jer će se inače gazde



Kraj drugog čina drame "Glengarry Glen Ross" u kojoj David Mamet opisuje život trgovačkih putnika iz vizure nove subverzivne drame za koju je dobio Pulitzera. Na slici prvi s lijeva je Joe Montegna u ulozi Rome.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

jako nervirati), Moss aktivan. Upravo on objašnjava Aaronowu razliku između sebe i jednog uspješnog trgovačkog putnika koji se osamostalio:

MOSS: (...) Raz...razlika. Između mene i Jerrya Graffa. Krenuti u vlastiti posao. Najteže je... znaš što je najteže?

AARONOW: Što?

MOSS: Samo djelovanje?

AARONOW: Kakvo djelovanje.

MOSS: Reći: Ja idem za svoj račun. (str. 35)

To je doista osnovno načelo *American Dreama*, ali u Mossovoj provedbi znači: opljačkati ured, a "kupce" prodati konkurenciji.

No, niti jedan način borbe nije odveo nikamo: pokornost se ne priznaje u tvrdom svijetu uspjeha, Levene nema dovoljno da potplati birokraciju, kradljivci su otkriveni.

Loser je i kupac kojeg drama prikazuje. Lingk je kupio zemlju jer ga je Roma nagovorio u restoranu, a kad je došao kući žena ga je natjerala da se vrati poništiti ugovor. Naime, u Americi kupac ima pravo da u roku tri dana poništi ugovor, što mu je jedina zaštita od

prevare. Kada dolazi povući ugovor priznaje da mu je žena naredila, da je mora poslušati, te da mu je zabranila da razgovara i pregovara:

LINKG: Ja nemam snage. (*Stanka*) Rekao sam.

ROMA: Kakve snage?

LINGK: Snage za pregovore.

ROMA: Pregovore o čemu? (*Stanka*) O čemu?

LINGK: Ovo.

ROMA: Što, ovo? (*Stanka*)

LINGK: Posao. (str. 92)

Loseri su i Leveneovi kupci koji se ne pojavljuju nego se o njima samo priča. I to oni očigledni. Uopće nemaju novaca, ali vole s vremena na vrijeme popričati s putnikom i kupiti nešto. Ispuniti ček na veliku sumu za koju u banci nemaju pokriće.

Tako Mamet u ovoj drami pokazuje bit priče o trgovačkim putnicima, *loserima* i *American Dreamu*. Naime, trgovački putnik prodaje ljudima ne stvari, nego *American Dream*, koji *loseri* kupuju upravo da više ne bi bili *loseri*. Kako se to iz Leveneva prepričavanja prodaje saznaje:

LEVENE: Trebate vjerovati u sebe. (...) Pogledate oko i kažete. Ovaj ima ovo, onaj drugi ono, a ja nemam ništa... (...) Zašto? Zašto ja nemam priliku? (...) Nešto ću vam reći. (...) Vi imate priliku... kao što je i ja imam, kao što je svatko drugi ima. (...) Jedino što morate napraviti je priznati da vidite svoju šansu... i iskoristiti je. (str. 73)

Tako se razotkriva da je osnovni problem loših trgovačkih putnika samo naoko neaktivnost (nemogućnost prodaje). Njihov je osnovni problem uspostavljanje komunikacije. Naime, nisu sposobni prodavati oni koji više nisu sposobni nagovoriti kupca na kupnju. To dokazuje uspješan primjer prodaje Rome, koji se sastoji od čitavog poglavlja u kojem Roma samo govori i govori potencijalnom kupcu i način na koji Levene prodaje svojim kupcima. Uspješan trgovac je onaj koji uspješno komunicira s drugim ljudima.

Upravo je zato osnovna vrlina uspješnog čovjeka po *American Dreamu* znati govoriti s različitim ljudima, što se često ističe u dramama. A *Glengarry Glen Ross* se sastoji od samog nagovaranja nekoga: prvo Levene Williamsona da mu da "kupce", pa Moss Aaronowa na krađu, pa Roma Lingka na kupnju, pa Roma Lingka da ne odustane od kupnje. Ali, Mamet u ovoj drami pokazuje do kraja da je svaka komunikacija utemeljena na *American Dreamu* lažna jer je lažan sâm san. Upravo zato oni koji ga slijede lažu bez griznje savjesti jer slijede uzor. Komunikacija svedena na *American Dream* kao ova prikazanih trgovačkih putnika, uz to je i sužena samo na posao. Ironija je da upravo time što dopuštaju da im *American Dream* postane sve, trgovački putnici sužuju svoj vlastiti prostor, gube

bogatstvo jezika, tema, misli. Suše se. A kao takvi više nisu potrebni *American Dreamu*, pa ih on odbacuje.

U **Domino Courts** Williama Hauptamana bivši gangster Floyd i njegova družica Ronnie žive mirno i igraju domino dok ne dođe bivši kolega iz "posla", Roy, i zabljesne ih svojim uspjesima. Njih su dvojica bili gangsteri u Oklahomi, a kada im je postalo "prevruće" Floyd se povukao, a Roy otišao na Sjever. Floyd je *loser*. Kao što u razgovoru s Royem otkriva otkako se povukao nije ništa uspio napraviti. Nije otvorio kafe kako je neko vrijeme mislio, a sada više nema nikakvih planova. Osim da "večeras malo popričaju i večeraju". I sam je svjestan svoga *loserstva*, naročito u poređenju s dominantnim partnerom:

FLOYD: Roy je tako talentiran, uvijek je mogao govoriti s ljudima... najrazličitijim ljudima. Ja nikada nisam mogao (*Stanka*) Ja u nečemu griješim. Znam da nešto loše radim. Izgleda kao da ti ništa nije dovoljno važno. Pa pustiš da ode. Čak ni ne pokušaš. (str. 57)

Njegova pozicija ljuti bivšeg partnera jer:

ROY: Moraš razumjeti Floyd, stvari koje smo radili prošlih dana to je sitnež. Dakle, ti nikada nisi otvorio kafe i nemaš nikakvih planova. Razočaran sam u tebi. Možeš li ti išta uraditi? (str. 51)

A najbolje ga, kao i *losere* općenito, ocrtava Royeva žena Flo, odgovorivši na Floydovo pitanje da li joj je zgodan:

FLO: Imaš tužno lice. Ali je lijepo. Kao u onih slika koje se vide u izlozima trgovina. One su požutjele i izbljedjele od dugog stajanja na suncu i izgledaju tužno. Ali kada pogledaš izbliza, vidiš da su prave filmske zvijezde. (str. 58)

Kao *loser* na samom početku postavljena je i Floydova žena Ronnie. Nekada je bila vrlo zgodna i radila u kafeu vjerujući da će otići "u svijet", što poistovjećuje s odlaskom na film, i da će doživjeti nešto uzbudljivo, što je za nju susret s duhovima, ali:

RONNIE: Mislila sam da ima od svijeta više nego li se vidi. Vjerovala sam da će se jednoga dana priča o duhovima desiti meni, ali nisam nikada niti jednog vidjela. Tako sam se udala za Floyda i sada igram domino. (str. 52)

Bez ambicija i planova, što je veliki grijeh *American Dreama*, ovaj par mirno živi zakopan u prašini Oklahome. Upravo iz Floydova objašnjenja vlastita *loserstva* izbija osnovni problem: nemogućnost komunikacije s okolinom. A to je preduvjet za ostvarenje svih planova koje netko može imati. Bez nje nema ničega, samo domino i prašina Oklahome.

The Vienna Notes Richarda Nelsona najbolji je primjer kako **nova drama** tretira promjenu vlastitog teritorija, ne zato da njome nešto motivira, nego da je ironizira. Naime, radnja komada odvija se

u Beču, gdje na poziv Amerikanke Georgije, ugledan senator Stubbs treba održavati predavanje. Sa sobom vodi tajnicu Rivers koja zapisuje njegove memoare i brine se o njemu. Ironija je u tome da se Georgija osjeća strancem ne zbog Beča nego upravo zbog dolaska njezinih visokih američkih gostiju s kojima od samog početka drame ne može uspostaviti komunikaciju. Oni je ignoriraju do te mjere da počne vrištati na njih otkrivajući pri tom da sebe doživljava kao *losera*:

GEORGIA: ZNATE ŠTA! JA SAM SE PRILIČNO NAGNJAVILA ZBOG VAS! (*Stubbs i Rivers gledaju, kratka stanka, tada gotovo izvan kontrole*) Dobro. Ja možda jesam nitko. U redu. Georgija nitko. Točno. Dobro. Kupujem to. Ali izgleda mi. Samo mi izgleda. Da li sam u krivu? Recite mi ako sam u krivu. Ali meni se čini da to ne znači da ne bi mogli. Da ne bi mogli. Pa, zar ne? ZAR NE? (*Nema odgovora*) ZAR NE? U redu, Isuse, možda ja i nisam najpametnija. Možda ja i nisam neka velika marka. Ali vi bi mogli. PROKLETSTVO, DA, VI BI SE MOGLI PRETVARATI!!! (str. 74)

Kada se poslije prilagodi Senatorovu načinu razmišljanja i iznosi svoje osjećaje, ali još iz konvencije, a ne iskreno, započinje:

GEORGIA: Dakle, mislim da se osjećam, znate. Osjećam se počašćena. Na neki način. Jer, na kraju krajeva, vi ste Senator, a ja sam. Tko sam ja, do đavola, znate? (str. 94)

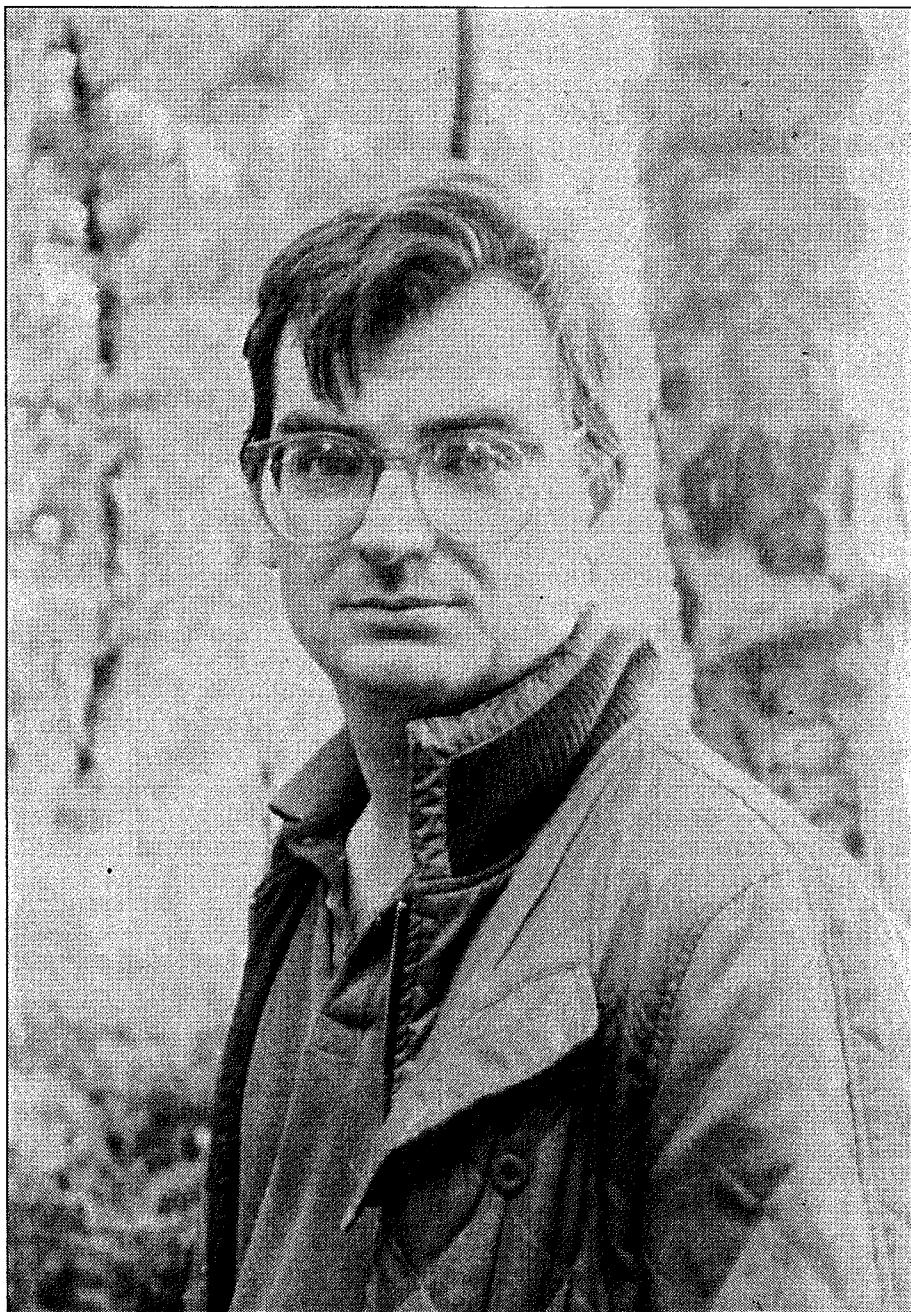
Iako je čitava **nova drama** okrenuta nemogućnosti komunikacije, ova je drama tu nemogućnost tematizirala tako da uz pomoć senatorovih memoara, u kojima on iznosi svoje viđenje svijeta, konkretno pokazuje kako ta komunikacija izgleda, jedno tipično **ново** viđenje komunikacije. Nakon što izdiktira kako je putovao, ovako prikazuje susret sa Georgijom:

STUBBS: (...) Sve to za vrijeme dok moja domaćica. Iz Američkog kluba. Gdje trebam održati večeras. (*Brzo se okrene Riversici i pucne prstima*) Ime!

RIVERS: (*pišući*) Georgia.

STUBBS: Koja se zove Georgia. Sve to dok sam slušao njezin govor. O ovome i onome. O Beču ovo. O Mozartu ono. Čak i nešto o Mercedesu. Čuo sam samo odlomke koji su probili moju koncentraciju. Čuo sam samo napetost. Ton njezina glasa. I to me je zainteresiralo. (...) Pitao sam se kakav je to način govora? Ali prije nego li sam mogao proći kroz to, glas je utihnuo. (str. 75)

Georgia osjeća da ne postoji ako s drugima ne može komunicirati. Dok je u Mameta komunikacija osnovno sredstvo zarade, ovdje je priča dovedena do kraja: komunikacija je poistovjećena s postojanjem. Upravo zato kasnije, kada se otkrije da joj



Richard Nelson sve je uspješniji autor. Početkom 1994. godine "Life Sentences", njegova nova komedija o profesoru i mladoj prijateljici uspješno je igrana na Broadwayu.

je muž ubijen i da ih opsjedaju teroristi, Georgia prihvaća Senatorov način izražavanja, e da bi bila primijećena i uključena. Budući da su na svijetu samo njih troje, Georgia se želi približiti Senatoru i sekretarici jer joj trebaju, ali neprestano sumnja u sebe. Kad uvidi kako su Senator i tajnica neobični jer on neprestano zapisuje svoje osjećaje i doživljaj svijeta, a uopće nije sposoban normalno komunicirati, posumnja u sebe:

STUBBS: Osjećam...? Osjećam...? Što?

GEORGIA: (*Izgubljena, gledajući Stubbsa, pa Riversov, pa Stubbsa*) Možda. Možda je do najuobičajenija stvar na svijetu. Ne znam.

STUBBS: Osjećam...? Mmmmm.

GEORGIA: Možda sam ja ta koja je čudna. Jer ne razumijem. Možda je to to. (str. 86)

Sve dok Georgia govori logično i postavlja logična pitanja u želji da poveže stvarnost u logičku cjelinu, od Stubbsa i Riversov nema odgovora; kada počinje govoriti u nepovezanim fragmentima kao i oni, odjednom se okreću prema njoj. Kao da Senator i sekretarica razumiju samo takav govor. Tako i ona progovori njihovim riječima govoreći nepovezano i isprekidano o komadićima stvarnosti koji prolaze kroz nju i o osjećajima koje oni u njoj izazivaju bez pokušaja uspostavljanja cjeline jer to nije ni moguće. Georgia je određena kao *loser* upravo stoga što želi smislenost. Time, iako se on nigdje izričito ne spominje, ona želi *American Dream* jer on nudi čvrste točke u svijetu oko nas. On nudi pravila i poštivanje.

True West jedna je od Shepardovih drama napisanih iz senzibiliteta **novog drame**. Od samog početka jedan od braće, stariji, Lee, označen je kao *loser*. Opis izgleda lika, na kojem Shepard inzistira, uključuje prašnu i nebrizljivu odjeću, bradu staru dva dana i loše zube. Prva scena ga otkriva kao čovjeka koji se upravo vratio iz pustinje gdje je proveo tri mjeseca bježeći od ljudi i kao čovjeka koji se snalazi u životu tako da krade vrijedne stvari iz tuđih kuća.

Lee je očito *loser* koji nije uspio u svijetu *American Dreama*, ali je neka vrst onog pionirskog dijela okrenutog protiv puritanskog. Oko njega lebdi mitska "aureola" junaka sa Zapada: sposoban je preživjeti u pustinji, bez ljudi, fizički je u vrhunskoj formi, može uskakati kroz prozore, pobjeđivati u golfu, malo spava, malo jede, za njega se ne treba brinuti... Ironija je da upravo zato što je odbacio *American Dream*, sada može prodati svoju životnu priču kao priču o *true Westu*, o pravom Zapadu.

Ali, Lee nije junak, Lee je *loser* jer ima potrebu za uključivanjem i promjenom. Govoreći o kućama koje pljačka, kaže "kuća u kakvoj bih volio da sam odrastao", a zavidi uspješnom bratu:

LEE: (...) Uvijek sam se pitao kako je to biti ti.

AUSTIN: Zaista?

LEE: Da, naravno. Uvijek sam te zamišljao kako ideš nekim školskim dvorištem ruku punih knjiga. A plavuše trče za tobom. (str. 26)

(ili)

LEE: Ti si prilično pametan, zar ne?

AUSTIN: Kako to misliš?

LEE: Mislim nikada nisi imao više muda od mene. Ali, evo tebe gdje te pozivaju u kuće važnih ljudi. Sjediš tamo i govoriš kao da znaš nešto.

AUSTIN: Pa i nisu tako značajne.

LEE: Mnogo značajnije nego kuće u koje sam ja pozvan. (str. 11)

Lee vjeruje da se može promijeniti, što objašnjava Austinu u razgovoru o njihovoj ocu:

LEE: U redu. On se neće promijeniti, ali ja hoću. Ja ću se skroz na skroz izokrenuti. Ja mogu biti baš kao i ti, ha? Sjediti tako i izmišljati stvari. Biti plaćen da sanjam. Vozeći se amo-tamo cestom izvlačeći snove iz moje lude glave. (str. 25)

Austin je pisac scenarija i Lee iskoristi priliku da Austinovu producentu predloži jednu priču. Mogućnost prodaje onog jedinog što ima zanimljivo za *American Dream*, svoju životu priču, Lee osjeća kao svoju posljednju šansu da zaradi toliko novaca da se izvuče iz pozicije *losera*.

AUSTIN: Hoćeš da napravimo pauzu?

LEE: Neću pauzu. Hoću to napraviti! To je moja posljednja šansa da to napravim. (str. 22)

I doista mu uspije. Uspije mu jer *American Dream* treba takve priče za održavanje privida potrebe onog pionirskog dijela. Producent koji to prepozna, oduševi se pričom jer:

SAUL: Ima nešto o pravom Zapadu. (...) Nešto o zemlji. Tvoj brat govori iz iskustva. (str. 35)

Iako Austin, kao pravi predstavnik onog puritanskog u *American Dreamu*, tvrdi da "Nema više takve stvari kao što je Zapad", tri se studija otimaju za prava na tu priču, predujam mora stići svaki dan, u igri je veliki novac – ugovor će sadržavati mnogo nula.

Budući da je Austin odbio napisati scenarij po toj priči, Lee pokušava sam. I tako se opet javljaju problemi:

AUSTIN: Oh, pojavile su se male sumnje, je li? Što se događa? Presija je tu, mladiću. To je to. Moraš s njom sada izaći na kraj. Ako ne dostigneš pobjednika u trci koju si dobio, naprosto ti odsijeku glavu. Neće ti dati drugu šansu, znaš? (str. 40)

Ali, unatoč tome što je uspio nešto što tisućama ljudi nije pošlo za rukom, ništa se nije promijenilo. Lee je ostao *loser*. Nesposoban da se prilagodi svijetu oko sebe:

LEE: (...) Ovo je posljednji put da pokušavam živjeti s ljudima, boy! Ne mogu vjerovati. Evo me! Evo me opet u očajničkoj situaciji! Ovo se nikada ne bi dogodilo vani u pustinji. Nikada ne bih bio u ovakvoj situaciji vani u pustinji. (str. 47)

To govori iznerviran vlastitom nesposobnošću da priču pretoči u scenarij, no, situacija samo pokazuje Leejevu nesposobnost prilagodbe zbog koje je i pobjegao u pustinju. Ta pustinja nije točno određena, već se Lee složi sa svakom koju mu sugovornik spomene. Pustinja je postavljena naprosto kao mjesto bez ljudi jer sa ljudima ne može, što je problem komunikacije.

LEE: Hej, pa zar ti ti zaista misliš da sam ja odabrao živjeti vani usred nigdine. Misliš li? Ti misliš da je to neka vrst filozofske odluke, što li? Ja živim tamo vani, jer ne mogu živjeti ovdje! A ti me zajebavaš s tim tvojim uspjehom! (str. 49)

Lee se tako također otkriva kao *loser* zbog nemogućnosti komunikacije. Želio je da mu brat piše scenarij za priču upravo zato jer mu se činilo da će s njim najlakše komunicirati. Iz nemogućnosti i straha od komunikacije sa stranom osobom pokušava napisati taj scenarij sâm iako baš nije pismen, a o poznavanju zanata da i ne govorimo. Taj scenarij je njegov život i napisati ga znači uobličiti ga u komunikaciju s drugima. Zato mu i ne polazi za rukom, nego odustaje:

LEE: Ja se čistim odavde jednom zauvijek. Čitav ovaj grad izluđuje čovjeka. Pogledaj što se tu dogodilo Austinu. Ne dozvoljavam da se to desi meni. Prodati se niz rijeku. Ne gospodine. Radije ću biti stotine milja daleko u nigdini nego da mi se to dogodi. (str. 57)

Neki su uspješni, ali...

Kao i **stara**, i **nova subverzivna drama** svojim *loserima* sučeljava naoko uspješne ljude koji su uspjeli ostvariti *American Dream*. No, iz vizure **nove drame** oni su uvijek razotkriveni: ili kao neuspješni ili, kao opasni.

U *The Zoo Story* Jerry odabire Petera kao svoju žrtvu. Peter je tipičan model uspješnog čovjeka: ima kuću na lijepom mjestu, ženu, djecu, mačke i papigice; dobro zarađuje kao urednik u jednoj izdavačkoj kući koja prodaje udžbenike što znači da ne može lako propasti. Peter ima čak i svoju klupu u parku gdje provodi ugodna popodnevna nedjeljom očekujući da njegove žene i djevojčice postav-

stol i serviraju večeru. Mjereći metrom *American Dreama*, on je uspješan, ali se vrlo brzo pokazuje da taj uspjeh i nije tako siguran kao što se na prvi pogled čini.

Naime, Peter je čitavo vrijeme odabran i vođen, što se može na prvi pogled objasniti njegovim osjećajem krivice prema čovjeku koji je očito *loser* i neuspješan u odnosu na njega. To dokazuje Peterovo ispričavanje nakon što se naljutio na Jerryja i njegovu parabolu o psu koju nije razumio. Tada Jerry, razočaran što ga Peter nije razumio, izgovori svoju molitvu *losera*:

JERRY: Ne znam što sam mislio. Naravno da ne razumijete. (*Monotonim glasom. Umorno*) Ja ne živim u vašem kvartu, ja nisam oženjen s vašim papigicama; ili kakav god bio vaš status. Ja sam vječni prolaznik i moj je dom odurna najamna kućerina na Zapadnoj strani New York Cityja, a to je najveći grad na svijetu. Amen.

PETER: Opro...oprostite, nisam htio. (str. 349)

No, Peter tako predvidljivo slijedi svaki Jerryev pokret, a Jerry tako dobro upravlja njime (u toku čitave drame Jerry se samo jednom doista uplašio da je pretjerao i da će Peter otići prije vremena) da je očito Jerry dominantan u tom paru. Jerry čak u vladanju Peterom upotrebljava i sam *American Dream* (Amerika kao slobodna zemlja i čovjekova slobodna volja) u koji Peter vjeruje, a njegovo korištenje u tom kontekstu ima ironijsku vrijednost.

PETER: (*Nemoćno se smješka*) Vi ste – vi ste puni priča, zar ne?

JERRY: Vi ne morate slušati. Nitko vas ne drži ovdje; zapamtite to. Nemojte to zaboraviti.

PETER: (*razdraženo*) Ja to znam.

JERRY: Znače? Dobro. (str. 343)

Zatim, Jerry je, ne uspjevši uspostaviti komunikaciju s Peterom (iako se tome ipak nadao), vrlo dobro znao gdje treba zagrepsti pa da kora sigurnog uspjeha pukne. Ugrožen u svom posjedu klupe, uvrijeđen u svojoj muškosti, prihvaća borbu i otkriva koliko je zapravo i u jednom i u drugom nesiguran.

Ima još jedna ironija, ovaj put pišćeva, na *American Dream*. Naime, uspješan je slabi Peter, Peter kojega jedan *loser* može voditi kako hoće, a neuspješan Jerry koji je očito pametan, jer razmišlja o nekim stvarima koje Peteru nisu mogle pasti na pamet. Ne znači li to da upravo pamet vodi ka *loserstvu*, ka odustajanju, a da samo glupi mogu slijediti *American Dream*? Samo se na glupoj stijeni (petrus) može izgraditi crkva.

To je potencirano time što je Jerry sve vrijeme vodio Petera svojim putem nudeći mu priču o tome što se dogodilo u zooškom vrtu. Naime, Peter podnosi neugodu poput djeteta, čekajući obećanu priču i dovoljno je da ga, u trenutku kada se naljuti, Jerry prisjeti

skorog dobitka priče da se smiri. To je ironija pisca prema uspješnjaku: slabo misli, djetinjast je, a žena mu određuje život (ima mačke umjesto psa kojeg voli, ima kćeri, a ne sina i neće više imati djece). Upravo zato, kada se na kraju komada dosta razgnjevi i već krene u borbu, Peter kaže:

PETER: (*sav ustreptao*) Ja ovamo dolazim godinama; ja ovdje doživljam čase velikog zadovoljstva, velikog užitka, baš ovdje. A to je čovjeku važno. Ja sam odgovorna osoba i ja sam odrastao čovjek. To je moja klupa i vi nemate nikakva prava da mi je oduzimate. (str. 353)

U *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Georgeu i Marthi suprotstavljen je par uspješnih, odnosno ambicioznih, mladih ljudi koji hrabro kroče stazom uspjeha i znaju što im je činiti. Dolaze u posjetu u kasne noćne sate iako bi radije išli kući jer ih je pozvala kćerka osnivača sveučilišta, pokušavaju voditi vrlo konvencionalnu i pristojnu konverzaciju kojoj su očito umješni.

Nick je pozavršavao sve moguće stupnjeve obrazovanja prije vremena pa je perspektivan u svom znanstvenom području, a može konkurirati za jednog *all-American* jer je uz to zgodan i plav. Sport mu je blizak, a intenzivno se bavio boksom:

HONEY: Bio je šampion u srednjoj kategoriji na fakultetskom državnom turniru.

MARTHA: Izgleda da imaš još uvijek vrlo dobro tijelo, momče... zar ne? Imaš li? (str. 52)

Honey, njegova mršava ženica, uspješna je jer ima perspektivnog muža. No, ubrzo se i oni otkrivaju.

Nick je samo mali karijerist koji će zbog napredovanja učiniti sve u životu. Ne samo slušati grozljive i pokatkad gadljive priče starijeg para, ne samo dozvoljavati da neke od igara te večeri budu duboko poniženje za nj i njegovu ženu, nego će za volju karijere spavati s Marthom unatoč njezinom vulgarnom i pijanom izdanju te večeri, i to gotovo pred očima njezina muža. Ali se i Nick otkriva kao *loser*. Iako brižljivo njegovane tjelesne forme, zakazat će u ljubavnom okršaju, a njegovo pristajanje na pravila igre "uspjeti po svaku cijenu" stavlja ga u poprilično ponižavajuću ulogu

MARTHA: Otvori. Možeš malo biti houseboy ovdje. Možeš započeti kao houseboy odmah sada.

NICK: Gospođo, ja nisam vaš lakaj.

MARTHA: (*Veselo*) Naravno da jesi. Ti si ambiciozan, zar ne, mladiću. Nisi me ganjao po kuhinji i po prokletim stepenicama izvan sebe samo od lude, iznenadne strasti, zar ne? Ti si malo pri tome mislio i na svoju karijeru, zar ne? Pa sad se možeš malo penjati stepenicama kao houseboy.

NICK: Za vas nema granica, zar ne?



"Tko se boji Virginije Woolf?" u Hrvatskom narodnom kazalištu 1965, u režiji Ivana Hetricha – Mira Župan je igrala Marthu, Dragan Milivojević Nicka, Koraljka Hrs Honey i, Relja Bašić Georgea.

MARTHA: Ne, baby, nema. Idi otvori vrata. (NICK oklijeva) Pogledaj mladiću, kad jednom uguraš nos u to, ne možeš ga izvući kad god to poželiš. Malo si onda unutra. Sada, hajde. (str. 194)

Honey, mlada idealna ženica, koja tako umješno vodi uobičajenu konverzaciju "pohvaliti okolinu i istaći svoje dobre strane", također se ubrzo otkriva. Prilično pije, ima napade histerije, muče je noćne more, često povraća, a da se umiri leži na podu svinuta kao fetus i sisa prst. Ali, što je najgore, njezina trudnoća zbog koje

su se oženili bila je histerična – spala je nakon vjenčanja. To može značiti da je naprosto prevarila Nicka, ali i da je nesposobna za rađanje, što je ženi u *American Dreamu* najveći grijeh. Ili ne želi rađati, kao što otkriva u jednoj svojoj noćnoj mori, što je jednako veliki grijeh:

HONEY: NE!... JA NE ŽELIM... JA IH NE ŽELIM... OD-LAZITE... (*Počinje plakati*) JA NE ŽELIM... NIKAKVU... DJECU... Ja... ne želim... nikakvu djecu... Bojim se! Ne želim da me povrijede... MOLIM! (str. 176)

Ni njihov brak nije baš idealan, znaju se od malih nogu, mlada je prilično bogata, a osim ženidbe zbog trudnoće:

NICK: Između nas nije bilo nikakve... posebne strasti, čak ni na početku... našeg braka, mislim. (str. 105)

Očito je da Nick želi pripadati onim opasnima. To pokazuje njegovo ponašanje prema Georgeu. Ocijenio ga je kao *losera* i on za njega ne postoji. U stanju je ljubiti se s Marthom pred njegovim očima, a prezirom koji prema njemu pokazuje ne samo da bi slijedio pravila uspješnih, nego želi ugoditi Marthi za koju vjeruje da ne voli Georgea. Želi je impresionirati s "malo više agresivnosti" što se Georgeu spočitavalo kao nedostatak. Ne bi ni Martha bolje prošla, ali je spašava pozicija koju je dobila rođenjem:

NICK: Ja znam kada je čovjeku slomljena kičma, ja to mogu vidjeti.

MARTHA: Možeš!

NICK: Prokleta si u pravu.

MARTHA: Oh, ti znaš tako malo. I ti ćeš zavladati svijetom, ha?

NICK: Hej, čekaj...

MARTHA: Misliš da čovjek ima slomljenu kičmu zato jer se ponaša kao klaun i hoda pognut, ha? Je li to zaista sve što znaš? (str. 192)

No, Marthino priznanje da voli samo Georgea, kao i Georgeov trijumf na kraju komada relativizira Nickovu uspješnost. Kao ironijsku, zavisnu od dobre volje *losera*, koji su pokazali da mogu biti jednako tako "uspješni", odnosno opasni, kao George.

U *Indijancima* uspješni su svi bijelci. Kao što jedan od obrazovanih Indijanaca, Spotted Tail objašnjava:

SPOTTED TAIL: Ni jedan bijeli čovjek ne može biti budala. (str. 289)

Uspješan je Predsjednik jer je na čelu velike države, uspješni su Senatori jer su Predsjednikovi ljudi od povjerenja, čak i vojnici koji iznesu pobjedu nad nenaoružanim Indijancima. Uspješan je Ned Buntline koji je stvorio Buffalo Billa i njegov "Wild West Show". Uspješan je čak i Wild Bill Hickok jer je od sirovog kauboja koji ne želi sudjelovati u cirkusu od "Wild West Showa", ubrzo postao

uspješan biznismen eksploatirajući sliku Divljeg zapada kao robu koja se dobro prodaje.

Ali, ironija uspješnih nije samo u tome što je Predsjednik senilan i poluobrazovan, Senatori arogantni i netolerantni, Hickok sirov i tup, nego da su svi, baš svi uspješni prikazani kao opasni. Oni se, za razliku od *losera*, vrlo brzo prilagođuju, njima je jasno što znači pragmatična politika i da ona ne može bez žrtava. Oni svagda istu formu *American Dreama* (kako se stvari mijenjaju treba se prilagoditi, prosperitet naroda i pojedinca itd...) pune novim značenjima, kako im odgovara, zaboravljajući stara. Oni imaju položaje i moć. Oni zarađuju. Ironija je u tome da se s njima teško poistovjetiti. Jer Kopit ne vjeruje u *American Dream*.

Možda te uspješne u drami najbolje reprezentira upravo nedefinirani glas koji najavljuje početak i kraj "Showa" na početku i na kraju samog komada. Taj glas uporno opominje Codyja na ono što je trenutačno na rasporedu i prekida ga u njegovim objašnjenjima. Taj glas ne zanimaju Codyjeve dileme, glasu je sve jasno, glas želi uspjeh i novac kroz prodaju slike *American Dreama* koja dobro ide. Taj glas ne može razumjeti osjećaj krivice u Buffaloe Billa kojeg slijede sjene mrtvih Indijanaca, jer on ne poznaje osjećaj krivice. Kao ni svi drugi uspješni. Oni su toliko uvjereni da su u pravu, da to zadivljuje sve oko njih. Najbolji primjer su odgovori pukovnika koji je izvršio pokolj Indijanaca u rezervatu Bika Koji Sjedi na pitanja novinara da se radi o masakru:

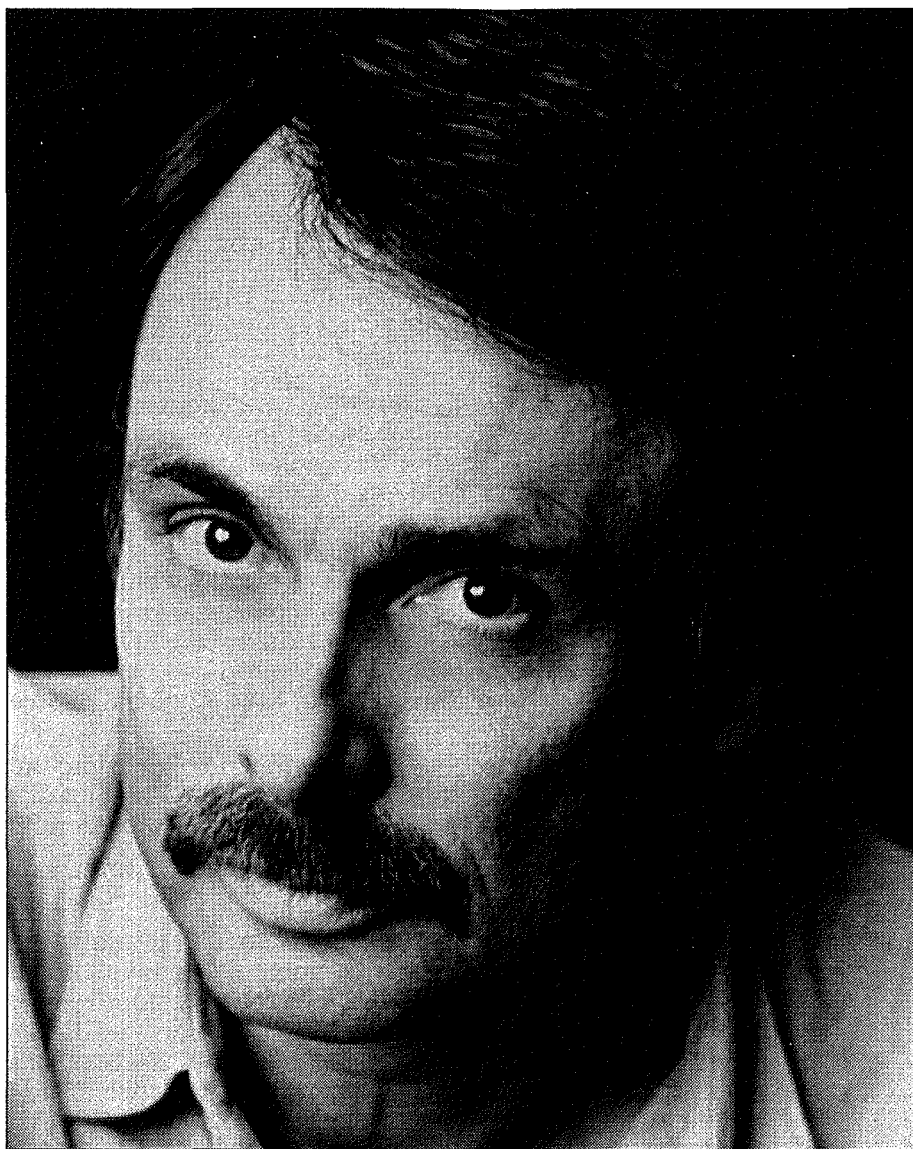
PUKOVNIK: Uvijek možete naći nekoga tko će nadmoćnu pobjedu nazvati masakrom. Pretpostavljam da bi taj radije sam pustio da još više naših momaka bude ustrijeljeno!

PRVI NOVINAR: To znači da ne mislite da je potez koji ste poduzeli bio okrutan?

PUKOVNIK: Naravno da je bio okrutan. I ja ga ne volim ništa više nego vi. Ali ako budemo izbjegavali našu odgovornost, čarke će trajati godinama, stajati našu zemlju milijune, kao i nebrojene živote. Naravno da su nevini ljudi bili ubijeni. Uvijek je tako u ratu. A, naravno, naša srca su s nevinim žrtvama ovoga. Ali rat nije igra. Ja vjerujem da će vrijeme ispravno vrednovati ono što se u ovom rezervatu dogodilo jučer. (str. 305)

U *Fefu and Her Friends* uspješni su muškarci, kako to junakinja kaže:

FEFU: (...) Ja ipak volim više muškarce nego žene. Zavidim im. Željela bih biti kao muškarac. Misлити kao muškarac. Osjećati kao muškarac. Njima je dobro zajedno. Ženama ne. (...) Pogledajte ih. Provjeravaju novu kosilicu za travu. Vani na suncu i svježem zraku dok mi sjedimo



Arthur Kopit, nekada jedan od najvažnijih pisaca američkog apsurdna sada piše značajne drame nove subverzivne drame.

Foto © Susan Johann, 1991.

... ovdje u mraku. Muškarci imaju prirodnu snagu. Žene je trebaju pronaći. (str. 13)

Muškarci su uspješni jer su jači od žena, jer im određuju život. Oni ulaze u kategoriju opasnih uspješnih jer određuju život žena na

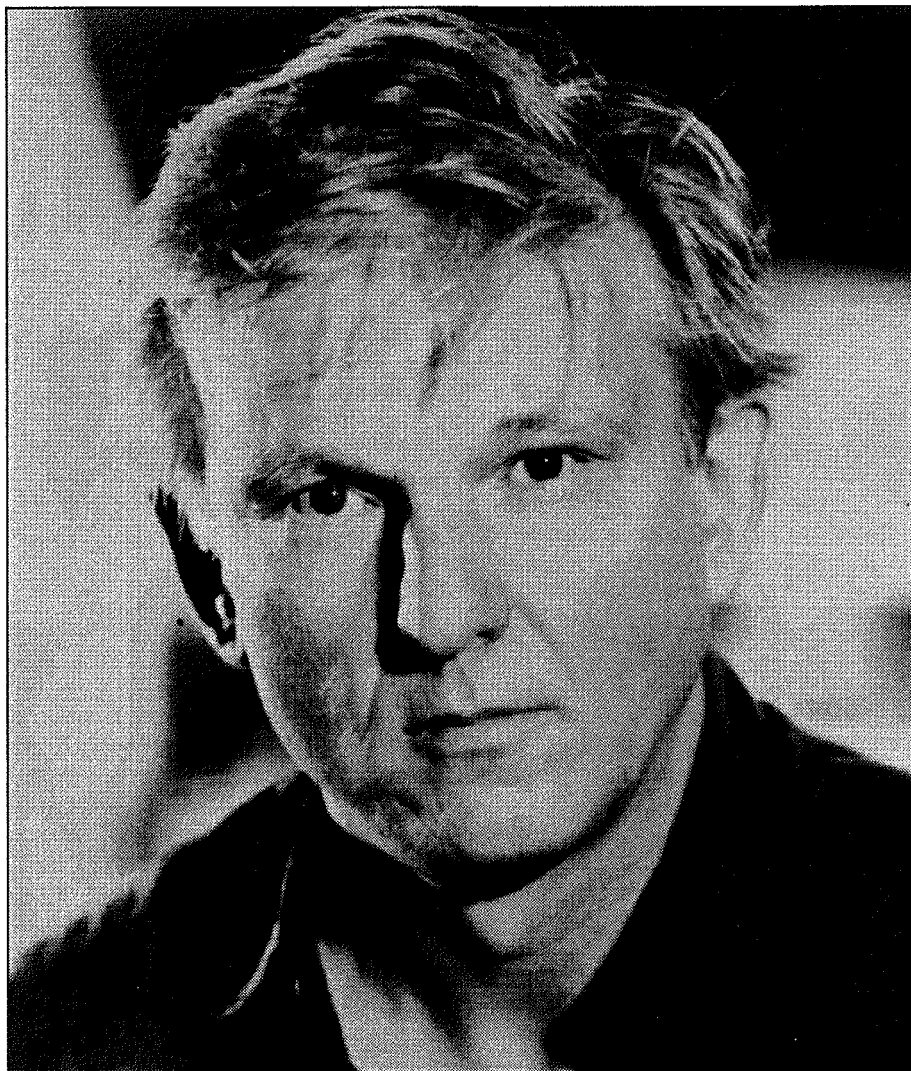
prilično represivan način. No, igra koju igraju Fefu i njezin muž (kad ona opali kroz prozor iz puške, on padne ma gdje se nalazio, a nikada se ne zna da li je puška napunjena) pokazuje da i muškarci donekle ovise o ženama. Odnosno da njihova uspješnost ima svoju slabu točku. Marie Irene Fornes kao slabu točku navodi ljubav. Ljubav (i to obostrana) razlog je neobična izgleda Fefuina braka, koji je donekle prilagođen i njezinoj ličnosti. Ali za njezina muža žene govore da je "lud" kao i ona, (što bi dokazala igra rizika s metkom koju muž inicira) pa je moguće da je samo neka greška u sistemu muškarca garancija slobode žene.

U drami nisu uspješni samo muškarci, nego i žene, naročito za svoje vrijeme: fakultetski obrazovane, bave se javnim društvenim radom, a uglavnom su bogate. No, ako je uspješnost muškaraca prikazana kao opasna, uspješnost žena je ironijska. Kao što sam već pokazala njihova uspješnost zavisi od dobre volje muškaraca i ne smije prijeći određene granice, a čak i one koje su naoko dobro prilagođene svijetu i ne žele dirati u njegove zadane norme nisu daleko od *loserstva*, kao što se vidi iz Christinina odgovora na pitanje da li voli Fefu:

CHRISTINA: Da... Malo me zbunjuje. Pokušavam biti iskrena... i pitam se da li je... Ne mislim da ne govori istinu. Znam da govori. Mislim na vrst integriteta. Ja znam da ona ima integritet, također... Ali ne znam je li oprezna sa životom... nešto veće od nje... Pretpostavljam da nisam mislila život nego više konvencija. Mislim da je avanturist u tom smislu. Njezin je um avanturistički. Ja ne znam da li u tome ima nepoštenja. Ali u avanturi uvijek ima izvergavanja opasnosti i rizika, i tada netko ima, mora imati, manje obzira prema stvarima kakve jesu. To je obzir za neku vrst konvencije, mislim. Ja sam možda krajnji konformist, mislim. I pretpostavljam da uzmičem od straha da ne pokažem nepoštenje ili uništim nešto – a ja se divim onima koji nisu takvi. Ali također osjećam da su opasni za mene. Ne mislim da su opasni za svijet, oni su korisniji nego ja, važniji, ali mislim da je nešto od mog života ugroženo njihovim načinom razmišljanja. Da li me razumiješ? (str. 22)

Dakle, Christine osjeća da su aktivni važniji, a to su muškarci, a kada su takve žene, kao Fefu, osjeća da nad njima lebdi opasnost. I nad njom ako se druži s njima da je ne zaraze (kao što se Julija boji da ne zarazi Fefu). Iz toga slijedi da su i prilagođene žene vrlo krhke u svojoj prilagođenosti. Ipak, Christinin konformizam je uspješnost unutar *American Dreama* namijenjenog ženama, jer joj omogućuje miran život bez strahova i boli koji muče Fefu i Juliju.

Dokaz kako su i konformisti, čak i oni proklamirani, koji se doista trude da se ostvare unutar zadane situacije ne remeteći zadani



David Rabe, autor najznačajnijih dramskih dijela o Vijetnamu koji je i sam iskuso.

poredak stvari, zapravo vrlo blizu *loserstva* dokazuje i Christinin problem s izražavanjem. I u nje je komunikacija ometena u oba smjera: ne razumije druge do kraja i ne može drugima prenijeti svoje osjećanje. To otkriva njezino osjećanje stranca u svijetu u kojem živi.

U *Sticks and Bones* uspješna je obitelj. Njezini su članovi toliko tipični da su im imena preuzeta iz poznate radio i TV serije "Nelsonovi". Svi su jako *lovable*, prijazni, vode uljudnu konverzaciju radi konverzacije, radi pokazivanja dobre volje, znaju što se pristoji

i nemaju dilema. Uvijek kada te netko pita kako si, moraš reći "odlično" i doista biti "odlično".

Ali, ta se obitelj uspješnih, po svojoj prilagodbi obiteljskoj varijanti "američkog sna", pokazuje kao veoma opasna jer u trenutku kada je ugrožena u svom jedenju kokica i gledanju televizije ili svojim predrasudama o "žutima" koji nikako ne mogu biti ljudi, postaje opasna. Do te mjere da čak vlastitog člana izbacuje iz svojeg kruga. David više nije *lovable* pa više ne pripada obitelji i ona će ga bez grižnje savjesti – ubiti.

Činjenicu da obitelj ne želi razumjeti Davida nego ga samo prevesti na svoje, a ako je to nemoguće i eliminirati, dokazuje žuta Davidova prijateljica Zung koja je cijelo vrijeme nevidljiva za sve članove obitelji osim za Davida. No, pred kraj drame je ugleda i otac i – zadavi je. Time je zadao prvi udarac Davidu, jer je zadavio njegovu sliku, njegovu inspiraciju, jedinu osobu s kojom je David mogao komunicirati. Otac je nije ni najmanje pokušao upoznati pa makar samo da pokuša razumjeti Davida. Ne, njega ne zanima razumijevanje drugih. On, zajedno s drugim članovima obitelji, ima svoju Istinu i sve što se u nju ne uklapa treba ukloniti kao kužno.

Jedan poštenu predstavnik *American Dreama* ne osjeća nikakvu grižnju savjesti nakon takvih odstranjivanja jer drži da je time izvršio svoju dužnost. To pokazuju posljednje replike Ozzija (oca), Harriet (majke) i Ricka (sina) dok David natjeran na samoubojstvo umire:

HARRIET: On je sretniji.

OZZIE: Svi smo sretniji.

RICK: Šteta što će umrijeti.

OZZIE: Ne, ne, neće umrijeti, Rick. On će samo gotovo umrijeti. Samo gotovo. (str. 281)

U Mametovu *American Buffalo* nema uspješnih. Bob, Don i Teach, trojica junaka koji se pojavljuju na sceni, *loseri* su od početka, ali se s velikim divljenjem spominje Fletcher. Don neprestano govori Bobu kako je to "momak na svom mjestu", kako odlično karta (uobičajeno je da on dobija, a Don i Teach gube) i snalažljiv je. Međutim, postepeno se otkriva da je ukrao neko željezo svojoj prijateljici Ruth, jednoj od kartašica, a Don ga uzima u "posao" jer zna "kako ući u kuću", što znači da je taj njihov "uspješni" Fletcher najobičniji lopov. Na kraju, uopće se ne pojavi na sceni, jer su ga neki Meksikanci pretukli i slomili mu vilicu. Takav čovjek može izgledati uspješan samo nepopravljivim *loserima*, jer je zapravo ironijska slika uspješnjaka.

No, u drami ipak postoji jedan uspješan čovjek, ali se ne pojavljuje. O njemu se samo govori i protiv njega se želi nešto poduzeti. To je kupac. Dao je 90 dolara u gotovini, razumije se u novčiće i skuplja ih, a to je prilično skup hobi. Ima zgodnu ženu, kuću, automobil... I što je najvažnije, nudi posao i mogućnost zarade,

tako da je taj kupac zapravo utjelovljeni *American Dream* sam. No, upravo odbijanje likova da rade po njegovim pravilima, koja omogućuju zaradu, čini ih nepopravljivim *loserima*.

Iako, iz autorove vizure nema ironiziranja tog uspješnog predstavnika *American Dreama*, činjenica je da se on *loserima* učinio opasan te djeluju protiv njega. Naravno da se njihovo djelovanje i život u drami ne nude kao rješenje, ali autorova simpatija za njih ne dopušta osudu, što je subverzivno u odnosu na uspješan *American Dream*.

Ironija u odnosu na likove koju im sam autor priređuje jest da se Bob, kojeg svi potcjenjuju kao krajnje neinteligentnog, pokazao kao jedini sposoban za prilagodbu pravilima *American Dreama*.

U ***Glengarry Glen Ross*** Mamet će pokazati zašto je taj uspješan *American Dream* opasan. Uspješni u drami su samo stanoviti Murray i Mitch, vlasnici ureda, ali oni se ne pojavljuju u drami. Prema mjerilima *American Dreama* doista su uspjeli. Krenuli su zajedno s Leveneom, jednim od glavnih *losera* u drami, a sada vode veliki posao (imaju 5000 *leads*), a Levene je ispao s ploče. Što su uspješniji to su dalji, jer, kako Levene kaže, nekada ih je sam zvao, a sada je očito da gazde komuniciraju s putnicima preko posrednika, Williamsona, čovjeka koji vodi ured, telefonski prima naredbe i razdjeljuje "kupce".

Za Williamsona tvrde da je nečiji nećak i izgleda, ako ne uspješno, ono barem perspektivno. Međutim, iako ima stalan posao, kao najamna radna snaga može biti lako otpušten i njegov je posao neprekidno ugrožen. I sam izravno određuje svoj položaj, objašnjavajući Levene u da ne smije mijenjati odluke gazda jer će inače izgubiti posao.

Moss kao primjer uspješnog navodi nekog Jerryja Graffa, koji je također bio trgovački putnik, ali je preuzeo rizik, osamostalio se, kupio svoje vlastite *leads* (medicinske sestre) i radi posao za sebe. No, Aaronov je čuo da su sestre kao kupci nezainteresirane – "iscrpljene", ali to se kasnije ne potvrđuje. Njemu Moss nudi ukradene *leads* i on ih uzima, što može značiti i da su njegovi "ohlađeni", ali i da širi posao. U svakom slučaju on svjesno kupuje ukradene *leads* čime se svrstava u opasne uspješke jer je pripravan učiniti sve za zaradu.

Tako su svi uspješni u drami, taj svijet izvan kruga trgovačkih putnika, prikazani kao opasni. Jer, raspolažući "kupcima", raspolažu tuđim životima. Ured koji ima trgovačke putnike uzima dvadeset posto zarade od svakog ugovora, uspješnima podjeljuje nagrade, a u trenutku kada postanu neuspješni više ih ne zanimaju.

MOSS: (...) Pritisak je prevelik... ti si pot... ti si potpuno... Oni su isuviše važni. Svi oni. Ti obijaš vrata. Ja... "Ja moram sklopiti tu jebadu inače neću ručati", ili "neću

dobiti Kadilak..." Mi previše radimo, jebi ga. Mi previše radimo. Mi svi, sjećam se kad smo bili kod Platta... ha? Glen Ross farme... nismo li prodali toliko toga...? (str. 30)

MOSS: (...) a momci koji su prvi došli izmislili su ta...

AARONOW: Tako je...

MOSS: On je izmislio ta pravila, a mi radimo za njega. (str. 35)

Dakle, oni uspješni, oni koji imaju ured, malo po malo pojačavaju presiju, smišljaju ploče sa kojih se ispada i na kojima se zarađuju nagradni Kadilaci da bi ostvarili veći profit, a to lomi one koji rade. No, to uspješne ne zanima. Jer oni nemaju emocija.

Kraj tri trgovačka putnika *losera* u drami postoji i jedan uspješan – Roma. On je trenutačno na vrhu liste, prikazuje ga se u uspješnoj akciji kojom je ostvario toliki prihod da je zaradio nagradni Kadilak. No, i on je sam svjestan da ni za njega nema nikakva jamstva te da može veoma brzo izgubiti mjesto koje dobija prve "kupce". To se u samo nekoliko godina dogodilo Levene, kojeg su zvali Stroj, i Roma to doživljava kao stalnu prijetnju. Uz to, kako ga je upravo Levene učio poslu, uzima na sebe da Levene pomogne. Kaže da je to zato jer ga je ovaj naučio sve što zna i jer se sjeća njegove veličine, ali osjeća se da to radi i zato jer u *loserstvu* jednog Levenea gleda sebe za nekoliko godina.

Tim saučesništvom otkriva i sebe kao *losera*. On posjeduje emocije, što oni uspješni ne smiju imati. Uspješni nemaju samilosti, što se vidi iz Levenea nagovaranja Williamsona da mu da bolji *lead*. Williamsona ni najmanje ne mogu dirnuti nečiji privatni problemi. Romin uspjeh u drami tako nije u funkciji potvrde *American Dreama*. Naprotiv, Romin je uspjeh u funkciji njegove kritike jer je pokazao kako je svaki vrhunac privremen i klimav i kakve su posljedice pada.

Domino Courts Williama Hauptmana kao uspješnog nudi drugog iz "The Hot Grease Boys" tandema, Roya. Od samog opisa autora ("Roy je tamnokos, zgodan, uglađen, izgleda inteligentno"), preko onoga što je o njemu rekao Floyd (da zna razgovarati s ljudima), do poredbe tjelesnog izgleda njih dvojice, koja ponovo donosi prednost Royu.

RONNIE: Ti ne izgledaš dobro, Floyd. Ne za to. (Za uključenje u neku veliku bandu, op. S.N.) (*Royu*) Ti si zgodan. Imaš profil poput onog mađioničara iz stripova. Izgledao bi isto kao i on da ti je kosa plava. (str. 49)

Ali nije, Roy ima crnu kosu, smoking koji mu odlično pristaje, a glavu prepunu planova o uključenju u neku veliku bandu koje će mu otvoriti put prema vrhu. Osnovne teze *American Dream* sipa kao iz rukava, a tu su i uspjesi kojima zabljesne Floyd:

ROY: (...) Možeš dobiti sve, tamo na Sjeveru. Ali moraš misliti jasno. Na početku, kada sam došao, bio sam zbun-

jen. Ne znam da li vam to mogu opisati, ali... Da skratim. Našao sam prave ljude, odlazio na prava mjesta. U stvari, otvorio sam svoj noćni klub. Panama klub. (str. 50)

Jedino ima neuglednu ženu, ali ona je tako zaljubljena u svog muža da ne skida pogled s njega, a uz to je sa Sjevera. No, upravo će ona otkriti pravu istinu o Royu:

FLO: Panama klub je bio jedan od tvojih planova. Ali ga nikada nisi ostvario. Nikada nisi ostao na jednom mjestu dovoljno dugo da išta napraviš. (str. 60)

Tako se i Roy otkriva kao *loser*, kao i Floyd, a razlika je jedino u stilu. Dok se jedan ukopao u pijesak i prašinu Oklahome, drugi je putovao okolo tražeći neki drugi svijet u kojemu će uspjeti, da bi se vratio točno onamo odakle je krenuo.

Nakon što se i Roy otkrije kao *loser*, u drami se stvari stubokom izmijene te oni koji su do tada izgledali kao potpuni *loseri* odjednom preuzimaju dominaciju: pomirene sa situacijom, žene, Flo i Ronnie, igraju domino. Flo izjavi da je oduvijek željela naučiti igrati domino. Uz to odlučuje i da ne ide nikamo odavde "jer je ovdje baš lijepo i mirno". Roy, veliki gangster koji je trenutačno sakriven pod krevetom u strahu od psa koji vani laje, i dalje govori o odlasku, iako je svima jasno da će ujutro umjesto odlaska odigrati jednu partiju domina, jer mu nije bila dovoljna čak ni zaštita kuće i Oklahome, kao drugima, nego je morao pod krevet.

U drugom paru vodstvo također preuzima žena. Istina, ona od početka vodi Floyda, ali nakon što je Roy raskrinkan, Floyd joj se mnogo lakše prepušta. Floyda je misao na Roya, svog bivšeg partnera, i nada u njegov dolazak i obnovu tandema, samo uznemiravala u njegovu miru Oklahome. Kad shvati da od toga nema ništa, prihvaća i Oklahomu, i domino s puno manje griznje savjesti nego prije.

Razotkrivanjem i ironiziranjem uspješnih, oni koji su na početku postavljeni kao neuspješni postaju na neki način uspješni, jer su uklopljeni u okolinu, a to je jedan od osnovnih zahtjeva *American Dreama*. No, oni su to uspjeli upravo odbacujući taj san.

Vanjski svijet je uspjeh o kojem svi sanjaju. U vanjskom svijetu postoje neki uspješni ljudi koji otvaraju restorane, zarađuju, postaju filmske zvijezde, ali za likove drame, vanjski svijet je opasnost: jezero u kojem se može utopiti, pas koji laje i poderao je hlače Royu, Sjever u kojem su ljudi okrutni i gdje vladaju velike bande.

U *The Vienna Notes* uspješan je senator. Njegovi memoari nam otkrivaju da je potpuno nesposoban shvatiti događanje oko sebe, povezati ih u smislenu cjelinu, da je čak nesposoban za osnovnu komunikaciju jer slabo opaža ljude i još ih slabije čuje, jer mu treba potvrda sekretarice da li je portir o kojem govori u memoarima uopće bio u sobi. Iako je predstavnik "mimo komunikacije" dovedene do kraja, u kojoj ne samo da je lik svjestan nesposobnosti komunikacije

nego mu je ta nesposobnost važnija od same komunikacije, nije *loser*. Senator je u stanju prilagoditi se svijetu i izvući iz svoje pozicije prednost—zato je pravi primjer uspješnog *American Dreama*.

On je opasan uspješni primjerak jer vrlo dobro zna iskoristiti okolinu i ugurati se u Povijest. Shvaćajući da su njegove emocije jedino realno što može uhvatiti od stvarnosti, zapisuje ih. Senator je pri tome, kako kaže autor u pogovoru drame, iskren, "Nikad se ne trudi da nađe bolju emociju, nego da bolje izrazi emociju koju ima" (str. 102). Ali, time sve događaje svodi na svoju mjeru pa je tako njegov opis dolaska u hotelsku sobu sličan opisu napada terorista jer su dvije po intezitetu događanja potpuno različite situacije gledale iste oči. K tome, ironija je da je on svoje nesnalaženje u stvarnosti uspio pretvoriti u literaturu, dakle Povijest, zato jer ima položaj, moć i novac da plati nekoga tko će sve to zapisivati.

Da je to namješteno i lažno, napravljeno da se njegov krnji svijet nametne kao jedini važeći, dokazuje nekoliko trenutka. Prvi je kada želi privući Georgijinu pažnju. Tada iznosi svoj osnovni osjećaj i doživljaj svijeta. I on doista impresionira Georgiju do zadnjeg trenutka kada:

STUBBS: Tako ja slušam sebe. To je sve što radim. To konstantno slušanje i gledanje i objavljivanje. Zar mi nije stalo do mene? Zar nemam nikakvih osjećaja? Ako već ne za druge, ali što je sa mnom? Ovaj život, zar ništa ne znači? Mislim da ne jer sve što radim je da slušam. Kako odvratio. Samo slušam glas. Taj glas koji zvuči kao da je miljama daleko "Moj? Da li je moj?" (...) Poput prokletog mjehurića koji pukne. I vrisak. Vrisak. ZAŠTO JA? ZAŠTO JA? (*Stubbs plače.*)

GEORGIA: On plače. On doista plače. (*Stanka*)

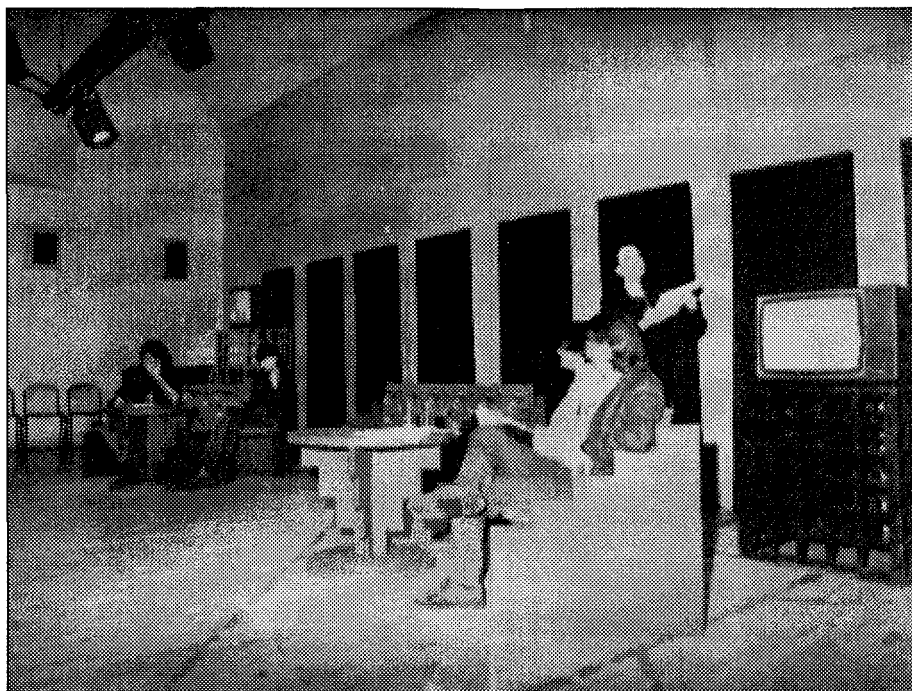
STUBBS: (*Sa suzama koje cure niz obraz Georgiji*) Da li vam se sviđa? (str. 88)

Zatim Stubbs, u trenutku kada ispituje Georgiju što su joj rekli otmičari preko telefona, reagira sasvim "normalno". Treći trenutak koji otkriva njegovu lažnost, odnosno koristoljubivost jest onaj u kojem gubi živce. Iako poštuje pravilo vlastitog nedjelovanja kao normalno i jedino prihvatljivo, u trenutku kada Georgia počinje izražavati tugu za mužem po njegovom receptu plane, odustajući od uobičajena načina govora:

STUBBS: (*Ustane, ljutito*) Jebi ga, stvarno mi je dosta ovoga. ZAVEŽI!

RIVERS: (*Vukući ga unatrag*) Stubbs, ona je uzrujana.

STUBBS: Oh, je, je li? Pa dobro što misliš da sam ja, ha? I ja sam uzrujan. I JA SAM!! Ali barem se pokušavam kontrolirati. Pokušavam ostati iznad svega ovoga. (...)



"Bečke bilješke" Richarda Nelsona koncertno su izvedene na Tjednu američke drame u Zagrebačkom kazalištu mladih u studenom 1993. godine. U režiji Borisa Kovačevića igrali su Doris Šarić, Rene Medvešek, Tarik Filipović, Tanja Vrvilo i Siniša Miletić.

Snimio: Bruno Radojčić

BAREM NE VRIŠTIM TAKO DA LJUDIMA PROBIJEM MOZAK!! (str.95)

Kad ga upoznamo, shvatimo da bi doista bio koristan samo teroristima, koji ga žele oteti i zamijeniti za neke svoje ljude. Ali, on je uspješan jer zna vladati ljudima. Vlada Riversovom, tajnicom, jer ju je zaposlio da mu pomaže u hvatanju realnosti i zapisivanju njegovih misli.

Zavladao je i Georgijom. Ona je pristala na njegov način izražavanja stvarnosti kroz nepovezane fragmente osjećaja koje čovjek traži u sebi. Istina, učinila je to u krajnjem očaju, ostavši bez muža, zarobljena sa senatorom i Riversovom u sobi, okružena teroristima. Ali, u istoj se situaciji našao i Senator pa se ipak prilagodila Georgia, a ne on. Tek na nekoliko trenutaka Riversova je preuzela vodstvo, jer je prva shvatila što se događa, ali je Senator ubrzo uzeo stvari u svoje ruke te nastavio zapisivati svoje osjećaje. I nametati svoj svijet.

Subverzivnost pisca u ovoj drami je u tome što nudi analizu vlastitih emocija umjesto djelovanja kao odličan način uspjeha u *American Dreamu* koji inače akciju proglašava svojim osnovnim načelom. Po mišljenju autora **nove drame** *American Dream* više nije smisljena cjelina, a Hauptman ironijski pokazuje da on može djelovati čak i kada više nije cjelovit. Mehanizam je isti, kao što nam lijepo pokazuje Senator uspješno ga koristeći.

Senator se koristi svijetom, vlada ljudima i iskorištava ih kako će pokazati kraj komada gdje iz Georgijine smrti izvlači ono što mu odgovara. Ni mrvica više. Jer Senator kao uspješni opasni nema suosjećanja. To je samo naoko paradoksalno za nekoga čija je osnovna preokupacija istražiti svoje osjećaje, jer njegovi su osjećaji tu samo kao sredstvo uspostavljanja stvarnosti, a ne za uspostavljanje odnosa s drugim ljudima. Njih treba impresionirati, pokoriti ili kupiti.

Ironija pisca prema uspješnom ipak postoji, ali ne tolika da ga ruši, nego da ga osiromaši. Naime, Senator je svjestan da nema točnu vizuru, kompletnu sliku svijeta, već samo svoje emocije kao doživljaj stvarnosti. Od toga što posjeduje pravi Povijest, položaj itd..., ali, zapisujući emocije, tražeći pravu riječ, pravi način za njihovo izražavanje, zapravo ih dokida. Čim se pažnja skrene s objekta koji izaziva emociju na samu emociju, ona nestaje, odnosno slabi. Tako Senator malo po malo gubi i ono jedino što ima.

To pokazuje situacija u kojoj Senatoru trebaju dvije stranice drame da shvati da je emocija koju osjeća i koja održava njegovu stvarnost: zabrinutost. Unatoč tome što ih teroristi već dva sata drže zarobljene, traže njegovu glavu, a "greškom" su ubili Winslowa, Georgijina muža. Misleći o tome kakva je emocija, prestao je misliti o izvoru te emocije i tako izgubio emociju, pa ne čudi da je u toj situaciji u iskrenost njegove emocije posumnjao i sama Georgia.

No, i njoj se događa nešto slično kad prihvati Senatorov način izražavanja. Kad nađe mrtva muža vrišti i plače, ali je Senator i sekretarica kritiziraju tvrdeći da se ne izražava dovoljno uvjerljivo. Čak joj ponude i bolji obrazac. Kad prihvati njihov način, muževljeva smrt postaje "priča o tome kako sam se osjećala kad sam pronašla Winslowa", jedna u nizu priča koje im želi ispričati, poput priče o tome kako se osjećala u automobilu, u hotelskoj sobi, kad su zvali teroristi, i drugih, za vrijeme kojih se ne osjeća bol, nego samo iščekuje reakcija okoline:

GEORGIA: Da li sam vam ispričala kako sam se osjećala kada sam pronašla Winslowa?

STUBBS: Da li je?

RIVERS: Ne.

GEORGIA: (*pljesne rukama i stane na sredinu scene*)
Dakle... (str. 97.)

U Shepardovom *True Westu* loseru Leeju suprotstavljen je mlađi brat Austin. On je uspješan. Obučen je u svjetlu, čistu i modernu odjeću, završio je fakultet (diplomirao Ivy League), ima kuću, ženu i djecu, tamo na Sjeveru, a uspješan je pisac scenarija. Upravo na početku drame uspijeva prodati svoju ljubavnu priču producentu. Sve dok je uspješan, suosjeća s bratom, osjeća nešto slično Peteru iz *The Zoo Story*, neku vrstu osjećaja krivice pred licem neuspješnih. Dopušta mu da ga prekida u radu, tolerantan je i strpljiv kao da se iskupljuje za svoj uspjeh, nudi mu i svoju kuću:

AUSTIN: Mogao bi doći sa mnom na sjever, znaš.

LEE: Što ima tamo?

AUSTIN: Moja obitelj.

LEE: Oh, tako je, ti imaš ženu i klince sada, zar ne. Kuću, auto, sve što treba. Tako je.

AUSTIN: Mogao bi biti s nama nekoliko dana. Da vidiš kako ti se sviđa. Imamo sobu viška.

LEE: Prehladno je tamo gore. (str. 9)

No, kao što smo već vidjeli, doista uspješni nemaju emocija, naročito ne za *losere*. Tako se i Austin vrlo brzo otkriva kao *loser*. Čim se u njegov uspješni život uplete brat Lee pokaže se da ta ovojnica uspjeha i sigurnosti koja ga štiti nije uopće tako čvrsta kako se na početku čini. Prihvativši nemuštu Leejevu priču, producent odustaje od Austinova prijedloga, a nudi mu pisanje scenarija po bratovoj ideji. Austin je povrijeđen, ne prihvaća pisanje scenarija ni za kakve novce, ni na bratovu molbu. U njemu je odjednom poremećen vrijednosni sat koji je do tada dobro funkcionirao. Svijet u koji je toliko uložio izdao ga je. Toliko da više ne zna s njim komunicirati. Zato kad ga Lee, pijanog i izbezumljenog, nagovara da nazove ženu ne bi li ga malo smirila odgovara:

AUSTIN: Ona je pet stotina milja daleko odavde. Na sjeveru. Sjeverno odavde. Gore u sjevernim zemljama gdje je mirno. Ja ne trebam ničiju pomoć. Izaći ću van i ukrasti toster. Ukrast ću i neke druge stvari. Ja mogu napraviti čak i neke veće zločine. Veće nego si ti ikada zamislilo. Zločine iznad mašte. Nezamislive zločine.

(...)

LEE: Zvučiš isto kao stari sada.

AUSTIN: Da. Pa mi svi slično zvučimo kada smo slomljeni. Kao neka jeka jedan drugome. (str. 39)

A mi znamo da zvuči upravo kao Lee u prvoj sceni, kada je Lee ometao Austina u radu, išao u krađu i govorio kako se "za njega ne treba brinuti". Austin je *loser* jer je tako brzo izgubio kriterije uspjeha, odustao od njih i ne može ih ponovo uspostaviti. Niti uz prizivanje onoga što mu je u uspješnom svijetu još ostalo: obitelj, kuća. Osjetio

se izazvan bratovim životom, koji je tako iznenadno i lako upao u njegov i razorio ga. Sad je ravnopravan bratu i, želeći se dokazati na njegovom teritoriju, ode u noć i ukrade gomilu tostera. Tako dok Lee sjedi za pisaćim strojem, a Austin svjetla ukradene tostere, uloge su potpuno zamijenjene. I to bez većih poteškoća.

Neke predispozicije naznačene su već u njihovim prijašnjim životima: Lee se pomalo bavio "tom umjetnosti" i zamišljao kako je to biti brat Austin: s Austin je, pak, zavidio Leeju.

AUSTIN: Jer sam i ja tebe uvijek negdje zamišljao.

LEE: Gdje si me zamišljao?

AUSTIN: Oh, ne znam. Različita mjesta. Avanture. Ti si uvijek bio u nekoj avanturi.

LEE: Da.

AUSTIN: I ja sam si znao reći: Lee ima pravu ideju. On se izvukao iz ovoga svijeta gdje sam ja. Što ja tu radim? (str.27)

Tako ne samo da zavidi bratu nego sumnja i prije prikazanog loma, pa je očito da se zaštitni omotač tako silovito raspuknuo jer je već bio napuknut.

Kad je jednom odbacio svijet u kojem je živio, Austin ide i dalje, zaključivši da je najbolje da i on ode u pustinju i ostavi sve što ima:

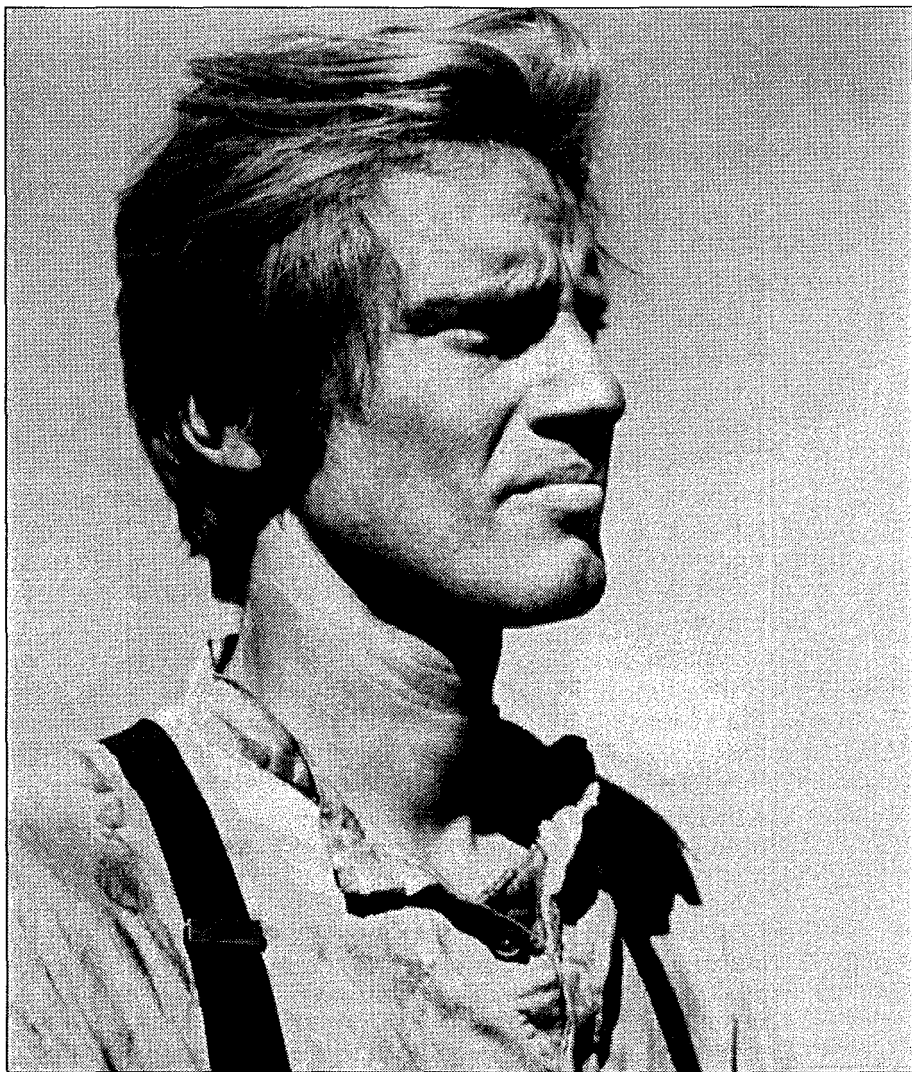
LEE: (*ustane*) Što je tebi, jesi li poludio? Išao si na faks. Evo te ovdje svega zamotanog u dolare. Plutaš gore dolje u dizalima. I ti hoćeš naučiti kako živjeti u pustinji!

AUSTIN: Da, hoću, Lee. Zaista hoću. Nema ništa tamo dolje za mene. Nikad nije ni bilo. Kad smo bili klinci, bilo je drugačije. Bio je život tamo tada. Ali sada—dolazim ovamo misliti, to su pedesete što li? Hvatam sebe kako silazim s ceste slijedeći poznate znakove koji su mi postali nepoznati. Na putu za sastanke. Lutajući ulicama za koje mislim da ih prepoznajem, a zapravo su replike ulica kojih se sjećam. Ulica kojih se ne sjećam. Ulica za koje ne mogu reći da sam živio u njima ili ih vidio na razglednici. Polja koja više uopće ne postoje.

LEE: Ne treba zbog toga plakati sada.

AUSTIN: Nema ničeg stvarnog dolje, Lee. Najmanje ja sam. (str. 49)

Lee se protivi tome ne samo zato što misli da brat ima doista što izgubiti nego i zato jer je to prodiranje na njegov teritorij, a taj je jedino što ima, kao što se pokazuje u pregovorima s bratom. Naime, brat se nudi da će mu napisati taj scenarij, ali kao protuuslugu ne želi ni pola novaca od honorara, ni svoje "ime na tom sranju od priče", nego ono jedino vrijedno što Lee ima – da ga Lee odvede u pustinju.



Sam Shepard nije samo značajan američki dramatičar (jedini koji je dobio Pulitzera iako nije igran na Broadwayu) već je poznat i kao glumac. Na slici u filmu "Days in Heaven" igra bogatog teksaškog farmera za vrijeme II svjetskog rata.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

Tako se i Austin otkriva kao *loser* jer se na kraju i njemu pustinja učini kao jedino rješenje. A pustinja je, kao što smo rekli, prvenstveno mjesto bez ljudi, mjesto gdje se ne mora komunicirati, gdje se ne mora uspjeti. Jer ključ uspjeha *American Dreama* je, kao što nas je Mamet podučio, sposobnost komunikacije. Austin od početka osjeća

strah od razgovora s producentom (zato daje Leeju auto, samo da ode i ostavi ga sama s producentom), kasnije ga ne uspijeva nagovoriti da ne odustane od njegove priče, ne zna što bi rekao ženi na telefon, ne prepoznaje okolinu, a ne razumije ni brata.

LEE: To je mjesto koje si čovjek želi da je tamo rastao.

AUSTIN: Mislio sam da ti mrziš tu vrstu stvari.

LEE: Pa, ti nikada nisi znao mnogo o meni, zar ne? (str. 12)

Premda Austin, povrijeđen, odbija pisanje scenarija, očito je da ne razumije bratov svijet. To se vidi iz njegova odgovora Saulu na tvrdnju da bi on to mogao odlično napisati jer je "blizak materijalu":

AUSTIN: Ja nisam blizak s tim materijalom! Uopće! Ja ne znam što je to "Tornado Country". Ja ne znam što je to "gooseneck". I ne želim to znati. (str. 33)

Stoga je Austinovo iskušavanje na bratovom "području", (ukradeni tosteri, alkohol...) zapravo pokušaj upoznavanja, pokušaj komunikacije, nakon kojeg se prihvatio pisanja scenarija.

Nemogućnost uspostavljanja komunikacije najbolje pokazuju dva trenutka. Prvi kada Lee govori da je bio kod oca:

LEE: (...) Rekao mi je sve o tebi.

AUSTIN: Što je rekao?

LEE: Rekao mi je. Ne brini. (str. 7)

ili kada Saul tvrdi Austinu:

SAUL: Vaš mi je brat rekao o vašem ocu. (*Stanka*)

AUSTIN: Što? (*Gleda u Leeja*)

SAUL: U redu je. Sad da raščistimo ovu situaciju ovdje, Austin. Imamo velik novac u igri... (str. 33)

Slika svijeta koju jedan drugome pokušavaju prenijeti likovi **nove drame** uvijek ostaje krnja. Nikada ne znaš do kraja što onaj drugi misli, niti to možeš uopće saznati, tvrdi **nova drama**.

Da su nam i najbliži nepojmljivi pokazuje lik majke, uveden u zadnjoj sceni. Majka pokušava živjeti normalno, a vrativši se iznenadno s puta ne prepoznaje svoje sinove jer su zamijenili uloge (Lee je prodao priču za film, a Austin želi u pustinju), a ni kuću jer su napravili strašan nered. Uz to je Austin zarobio Leeja i davi ga telefonskom žicom:

MAMA: Dakle, idem uzeti sobu u hotelu. Ne mogu ovo više podnijeti.

(...)

AUSTIN: Ostani ovdje, Mama. Ovdje ti živiš.

MAMA: (*Pogleda okolo po sceni*) Ja to više ne prepoznajem. (str. 59)

I jednoga i drugoga vrijeđa upad brata na vlastiti teritorij. Lee nije oduševljen idejom da se Austin okuša u njegovom "poslu" jer se

tim pozicija tog posla relativizira. Ako svatko može ukrasti što hoće, onda Lee gubi mitsku aureolu "true Westa" koju je uspio prodati, kao sinonim za ono pionirsko u *American Dreamu* gdje se još poštuje usamljeni jahač pa makar i krao stoku iz koralu jer je lovac. Austin je uznemiren jer je Lee uspio prodrijeti na njegovo područje i prodati priču što milijuni pokušavaju, a "ne dospiju ni do vrata". Ako čovjek s ceste može prodati priču za scenarij, onda je ugrožen onaj puritanski dio koji potiče obrazovanje, školovanje, timski rad; ugrožena je smislenost Austinove pozicije. Tako da Shepard, zamjenom njihovih pozicija ironizira oba dijela *American Dreama*.

U drami je još jedan uspješan lik – producent:

LEE: Vi se ne gnjavite televizijom, zar ne Saul?

SAUL: Pa, jesam prije. Producirao neke TV. Emisije. Stvari za TV mrežu. Ali sada uglavnom filmove.

LEE: Tu je veliki novac, ne?

SAUL: Da. Točno. (str. 17)

No, ako je Austin predstavnik ironiziranih uspješnih koji se demaskiraju kao *loseri*, producent je primjer opasnog uspješnog. Od njegove odluke zavisi sudbina junaka, a odluka je prilično prevrtljiva. Raskida čvrst usmeni dogovor s Austinom i nema nikakvih obzira prema onima koje odbacuje, čak ni pristojnosti:

AUSTIN: Ne bi mi to učinio, a da mi ne kaže. A da sa mnom barem ne razgovara. Ne bi donio takvu odluku da i ne kaže! (str. 30)

... a kamoli samilosti:

AUSTIN: Ja sam sve stavio na to, Saul. Znaš to. To mi je jedini adut. Ako mi to propadne –

SAUL: Ja moram ići za svojim instinktima – (str. 35)

Uostalom, kako bi uspio kao producent da suosjeća s piscima – gubitnicima.

Vanjski svijet u drami je opasan, a metaforički ga dočaravaju kojoti koji urlaju i zvuk cvrčaka: "Kojoti Južne Kalifornije imaju specifično glasanje, štektanje, poput laveža hijene. Zvuk tog štektanja naraste do manijakalnog kada i čopor naraste. To se dešava kada odmaamljuju i ubijaju kućne ljubimce iz dvorišta u predgrađu L.A. (...) Zvuk cvrčaka govori sam za sebe." (str. 4) kaže Sam Shepard u didaskalijama drame.

Hamartije nema – pravo na nesposobnost

Nova subverzivna drama rijetko iznosi razloge *loserstva*, jer ne traži izgovore. Upravo zato nema mnogo govora o predživotu iz kojeg je **stara** neiscrpno izvlačila razloge. Kao što likovi sami opisuju svoju sadašnjost, bez ikakva okretanja prošlosti, tako i autori naprosto

opisuju lik kao takav nudeći se poput neke vrste ogledala. Svi su **novi loseri** imali mogućnost uspjeha, a kada se i otkriju neki razlozi neuspjeha, svi se svode na isto—na nesposobnost prilagodbe okolini. Ali se to ne doživljava kao krivica. Naime, u **novoj drami** ne postoji hamartija glavnog lika jer ne postoji komentar pisca koji likove osuđuje.

Tako Jerry u *The Zoo Story* svoje roditelje otpisuje s dvije rečenice i uopće ih ne krivi za vlastiti život iako nisu baš bili najbolji. Tek na pitanje Petera ispriča priču o dobroj staroj mami koja je pobjegla od kuće kad mu je bilo deset godina, a kada je nakon godina klatarenja umrla, po nju je išao otac ("jer leš bez duše bio je samo leš koji nikome nije trebao"). Otac je nakon toga dva tjedna slavio Novu godinu, a zatim se zaletio u autobus. Spomene i tetku kod koje je kasnije bio i koja je "bila sasvim u redu", a umrla je na dan kada je diplomirao.

Iako to nije obitelj snova, Jerry ne analizira svoju prošlost da u njoj pronađe uzroke svog neuspjeha. Jerry je isto tako siromašan (kao što pokazuje popis onoga što posjeduje), ali to ga ne uzbuđuje niti se žali na to. Jerry je opsjednut sadašnjošću i nemogućnošću komuniciranja, koju nam opisuje u detalje, u najsitnije detalje. Kao što sam već rekla, Albee je postavio indicije o Jerryjevoj pameti, obrazovanju i sposobnosti (upravljanje ljudima), ali nigdje ne kaže zašto jedan takav čovjek ne može komunicirati s ljudima oko sebe.

Za to ne krivi samog Jerryja kao što bi to **stara subverzivna drama** učinila, ne traži njegov "veliki grijeh" koji bi mu dao pravo na poziciju tragičkog junaka. Albee i **nova drama** vjeruju da puka nesposobnost prilagodbe okolini ima pravo na scenu, a Jerryja uspostavlja kao modernog, gotovo ironijskog junaka. To je, dakako, izazvalo prosvjede kritičara **stare** provenijencije⁵².

George iz *Who's Afraid of Virginia Woolf?* je pravi **novi junak**. Njegova se povijest daje tek u naznakama. Roditelji se spominju u jednoj opskurnoj priči o dječaku koji je slučajno ubio svoje roditelje, što bi **staroj drami** bilo dolično kao izgovor, to više što priča završava tako da dječak od ubojstva oca nije više progovorio ni riječi. Georgeov neuspjeh bi tako bio metaforičko povlačenje, ali

52 Meserve, "What's the Matter with Edward Albee" by Tom F. Driver, str. 99 "Nacionalna medijska sredstva, u očajničkom traženju 'nadarenog mladog dramatičara', nesposobni na asketizam ukusa koji je osnovna pretpostavka kulture, proglasili su osrednji rad Edwarda Albeea odličnim. Načinili su autora šest loših djela slavnim i bogatim, što je njegova dobra sreća. Načinili su od njega heroja američke kulture, što nije baš dobro za svakoga".

Četiri od šest Albeejevih djela su nedostatni da ispune jedno veče. Jedno je adaptacija poznate priče. Sesto je najpretencioznije djelo od *Mourning Becomes Electra*.

A zatim slijede argumenti kao nepostojanje radnje, loše karakterizirani likovi, neuvjerljiva motivacija, bez ikakve veze sa životom i sve u tom stilu...

to je za **novu dramu** prejednostavno. Zato Albee ostavlja otvorenim da li je ta priča istinita, i u kojoj mjeri, čime je diskreditira kao razlog ili izgovor za Georgeov neuspjeh.

No, Albee vrlo jasno i uporno naznačuje sve mogućnosti koje je George imao za uspjeh, a one su doista zavidne jer ne samo da George ima obrazovanje i pamet, nego i poziciju s koje se pretpostavlja dalje napredovanje.

Njegov jedini grijeh je što nije imao malo više agresivnosti i *stuff* kako kaže Martha:

MARTHA: Mislim... nije bio dobar... na tim večerama uprave, fondacije. Nije imao nimalo... osobnosti, znate što mislim? Što je razočaralo Tatu, kao što možete misliti. (str. 85)

No, George pokazuje da ima dovoljno agresivnosti kada to želi: na prikazanoj večeri trijumfira pričom "Get the Guest" (Sklepetaj gosta) nad Nickom, a ubojstvom izmišljenog sina, pobjeđuje Marthu. Očito je da George zna formulu uspješnih: treba biti opasan.

Kritičari često vole isticati kako je Georgeov neuspjeh njegov vlastiti izbor, no čini mi se da je Albee radikalniji. Njegov George nije mogao uspjeti ne zato što to ne želi, nego zato što to ne može. On posjeduje nesposobnost prilagodbe kao svaki pravi **novi** junak.

O Marthinom prijašnjem životu također ne znamo mnogo. Znamo da se u srednjoj školi zaljubila u muškarca koji je uređivao travnjak oko škole, da joj je otac uzor i da je obožava. No, i njezina je obiteljska situacija relativizirana. Tvrdnju da je otac obožava kasnije će zaniijekati George ispričavši priču o njezinoj maćehi. Tako nismo doznali što je istina, ali smo doznali da je to nevažno za lik. Jer ono što je važno nije u drami uzdrmano, a to su Marthine predispozicije za uspjeh. Završila je fakultet i kćerka je Tate. Njezina krivica nije toliko u tome se udala za jedan "promašaj", kako ona to voli isticati; njezina je krivica što nije zasnovala obitelj. Iako bi to u **starih** značilo neplodnost kao nesposobnost rađanja, Albee Marthu ne opravdava. Jer je i ne optužuje. Marthin "grijeh" identičan je Georgeovu: ona je jednako nesposobna prilagoditi se okolini i ispuniti njezina očekivanja. Inače ne bi izmišljala svoj svijet, nego posvojila petero djece.

U **Indians** također ne saznajemo mnogo o Williamu Codyju, barem ne one tipične stvari – tko su mu roditelji i kako mu je bilo teško u djetinjstvu. Pokazuju se važni, odnosno karakteristični, događaji iz njegova života kao pogrešni, čime se *American Dream* razotkriva u onom dijelu koji tvrdi da je svaki čovjek produkt svojih djela. Pri tome njegova motivacija jest, recimo, pozitivna jer on želi pomoći ljudima, ali je isto tako zaveden vlastitom slavom, a kasnije i novcem.

I njegov je grijeh nemogućnost prilagodbe okolini, ali po želji za uključenjem u *American Dream* Buffalo Bill savršeno bi pristajao



kao lik **stare drame** da nema jednog važnog detalja. On na kraju drame više ne vjeruje u *American Dream*. Umjesto sumnje u samog sebe, kao što to rade **stari**, on sumnju proširuje na sam mit što bi za **staru dramu** bilo svetogrđe, a za **novu** je početno polazište. Tako njegova nesposobnost prilagodbe *American Dreamu* čak i u njegovim očima nije samo njegova krivica.

U *Fefu and Her Friends* znamo da su se okupile Fefuine prijateljice zbog nekog nedefiniranog budućeg javnog skupa, znamo da su zajedno studirale, da je Paula bila siromašna, a ostale ne, i to je sve o prošlosti. Ima još nekih detalja o likovima (Sue se razila s Mikeom, očito nam je da su dvije lezbijke također prekinule), ali to je već stanje sadašnje.

Njihova krivica jest nemogućnost prilagodbe zakonima muškog svijeta (kada se Julija pita zašto su sve žene uspjele povjerovati u molitvu, a ona ne može), odnosno želja da budu poput muškaraca (Fefu koja kaže da bi voljela biti muško) i izađu iz zadanog obrasca. Vanjska oznaka njihove krivice jest njihova neplodnost (niti jedna od osam žena nema djece), a razlog njihova pamet koja priječi prilagodbu. Fefu izričito kaže za Juliju da je bila pametna i toliko znala, a to drugi likovi govore i za Fefu. Ta je pamet upravo nešto što *American Dream* toliko priziva pa je ironija autora upravo u tom prikazivanju pameti kao grijeha za određenu kategoriju ljudi.

U ovoj drami sve žene imaju potrebu za uključenjem, po čemu su bliske junacima **stare drame**, ali su neke junaci **nove drame** jer ne žele mijenjati samo sebe već i okolinu. Slično kao i Buffalo Billu, i ženama iz ove drame nevjera autora u *American Dream* omogućuje da, otkrivši svoju neskladnost sa zadanim normama, ne posumnjaju samo u sebe nego i u norme.

Rabe u *Sticks and Bones* nudi Vijetnam kao razlog promjene vizure. To je jedan od rijetkih primjera gdje promjena teritorija uvjetuje promjenu vizure. Naime, majčino čuđenje zašto David više nije "lovable" dokazuje da je on nekada bio isti kao i brat mu Rick, a to je sve što znamo o njegovom prošlom životu. Nešto više saznajemo o njegovom odnosu s Vijetnamkom. Tako da su za Davida važniji život u Vijetnamu i emotivne veze koje je tamo ostvario nego Amerika prije rata.

No, iako nam je ponuđen razlog Davidove nemogućnosti prilagodbe (njegovo ratno iskustvo u Vijetnamu), on je izraziti junak **nove drame** jer ne želi mijenjati sebe nego *American Dream* koji ga okružuje.

Što su radili Mametovi likovi prije nego li se digla zavjesa, dopušteno nam je doznati tek dvadeset četiri sata unazad. Tako nam u drami *American Buffalo* prepričavaju prošlu večer i partiju karata. Ne govore nam čime se bave likovi (Teach, Ruth, pa i Fletcher) koji ne rade u prostoriji i jedino što znamo iz replika je da je Bob isuviše

doslovan i bivši narkoman. Likovi se uglavnom oslovljavaju nadimcima, o Donu smo saznali da ima preko četrdeset, Teach je tu negdje, a Bobu ne znamo ni ime ni godine, samo ga Teach zove "*kid*" (klinac). No, oni ipak imaju neke osnovne predispozicije za uspjeh. Osim što su bijeli, Don ima dućan i neke novce, Bob mladost, a Teach se hvali svojim znanjem. Njihovo *loserstvo* je također nesposobnost prilagodbe okolini bez nekog posebnog razloga.

Ni u ***Glengarry Glen Ross*** ne znamo mnogo o tim ljudima. Bolje rečeno ništa. Znamo da Levene ima kćerku i da je nekada bio najbolji. Sve je ostalo sadašnjost. Drama prikazuje jedan dan s trgovačkim putnicima u njihovu uredu, odakle polaze na posao, te iduće jutro nakon noći u kojoj je provaljeno u ured.

Ni riječi o razlozima zašto netko više ne može prodavati, zašto više ne može uspostaviti komunikaciju s drugim ljudima, zašto je nesposoban prilagoditi se drugom čovjeku toliko da mu proda nešto što mu ne treba. Sve se to samo pokazuje. Možemo pretpostaviti da je razlog u zamoru. Uspješan Roma je četrdesetgodišnjak, a ovi neuspješni su pedesetgodišnjaci, ali to nije, kao u *Death of a Salesman* izvedeno kao razlog.

Domino Courts uopće ne daje razloge neuspjeha svojih likova. O njima znamo minimalno. Ne znamo od čega žive, što je često u **novoj drami**, osim ako pokazuje *losera* na djelu. Znamo da je Ronnie bila konobarica i "hodala" s Royem, da su se Roy i Flo upoznali u kinu, da su Roy i Floyd opljačkali jednu banku za 4000 dolara i dospjeli u novine. Znamo i da Floyd i Ronnie ljeti iznajmljuju apartman pored nekog umjetnog jezera nedaleko od grada jer to Floyd voli i znamo da imaju i stan u gradu. I to je sve. Zašto nisu uspjeli, tko to zna. Nesreća, neznanje...

Čak i sami likovi to žele istražiti pa Ronnie sumnja da Floyd pije iako nema dokaza, a tu sumnju lako prihvati i Roy, ali dok je izgledao uspješan jer uspješnima se čini da mora postojati neki razlog za nečiji neuspjeh. No, autoru je dovoljno pokazati njihovu nesposobnost prilagodbe uspješnoj okolini u kojoj žive, ne smatrajući ih krivima.

The Vienna Notes nam o likovima daje još manje. Znamo da je Georgijin muž potpisao neki ugovor na tri godine boravka u Beču, da živi u nekoj kući daleko od grada i oduševljava se starinama Europe. To je sve. O Riversovoj znamo da joj je stalo do posla, a o Senatoru samo to da najveću važnost pridaje zapisivanju memoara jer se razbjesni kada Riversova ostane bez olovke za zapisivanje i ne može bilježiti njegove riječi. Ne znamo ni o čemu je Stubbs trebao održati predavanje, a kamoli nešto o predživotu likova. U čitavoj drami zasipani smo Senatorovim emocijama (kasnije i drugih) koje bi trebale rekreirati svijet, ali nigdje nema uzroka takvom Senatorovom stanju, niti uzroka Georgijinoj nemogućnosti prilagodbe. Jer

čak i kada prihvati njihov način izražavanja i doživi pohvale sve će pokvariti nekim neumjesnim pitanjem koje odaje njezinu trajnu neprilagodljivost.

True West Sama Sheparda također ne daje previše podataka o prošlosti svojih likova. Tek naznake, da su živjeli u nekom divljem kraju (Foothills ili pustinja) jer je Lee lovio zmiје, a Austin zamišljao da je Geronimo. No, to nije točno postavljeno. Znamo dosta o njihovoj sadašnjosti, a iz prošlosti samo ono što potvrđuje Austinov uspjeh. Kakve je škole završio, što ima i od čega živi.

Nemogućnost prilagodbe okolini koja rezultira bijegom u pustinju jaka je kod obojice. Da se Lee može prilagoditi, uzeo bi nekog drugog scenarista za svoju priču, a ne bi pokušavao sam napisati scenarij, pa onda odustao. Da se Austin može prilagoditi okolini, prihvatio bi pisanje ovog scenarija za dobre novce koje mu nude, a svoju priču pokušao prodati kasnije. No, nije se niti pustinji lako prilagoditi.

A zašto su se nesposobni prilagoditi, ne kaže se. To više što su prikazane obje moguće varijante. S jedne strane brat koji nije poštivao norme, a s druge brat koji ih je do kraja poštivao. U pokazivanju činjenice da neprilagođen može biti ne samo onaj koji ima sve predispozicije za uspjeh nego i onaj koji je uspio, je subverzivnost ove Shepardove drame⁵³.

NOVA DRAMA ISKLJUČENJA

I **nova subverzivna drama** ima svoje oblike uključenja i isključenja glavnih likova u društvo, ali je različit odnos prema tome. Boreći se za uspostavu svog vlastitog svijeta, za pravo na vlastitu nesavršenost **loseri nove drame** nekada uspiju, a nekada ne. Ne uspijevaju u **dramama isključenja** gdje, upravo kao i u **staroj drami**, najčešće umiru. Ali, smrt u **novoj drami** nije kazna za neuspjeh i mogućnost iskupljenja, nego je ili dobrovoljna žrtva odbijanja *American Dreama*, ili ironijska.



53 Iako se spominje otac koji je od ljudi pobjegao u pustinju, a majka kaže "svi ćete jednog dana završiti u istoj pustinji", Shepard ovdje ne inzistira toliko na prokletstvu roda ili mitskoj krivici kao u nekim drugim dramama obiteljskog ciklusa poput *Buried Child* ili *Curse of the Starving Class* jer je *True West* napisao iz konvencije **nove drame** koja ne priznaje krivicu *losera*.

Smrt – dobrovoljna

Dobrovoljna je smrt najočitija u ***The Zoo Story***. Zašto Jerry izabire upravo uspješnog Petera, kada ima dovoljno snage da si prereže žile sam u sobi i umre u tišini? Može se reći iz želje za komunikacijom jer ne želi umrijeti sam kao što sam i živi; može se reći zato što u nemogućnosti uspostave komunikacije (parabola o psu) pokušava najdrastičnija sredstva. Ide do kraja.

No, čini mi se da se ne smije zaboraviti da je on bacivši se na nož jednog uspješnjaka sam sebe dobrovoljno žrtvovao. Bacio je *American Dreamu* jednu uvredu u lice. Svoj život. *American Dream* koji Jerry činom svoje smrti odbacuje više nikada neće biti kao prije. On mu je oduzeo klupu, dakle mirno mjesto za sjedenje i ugodne trenutke. Sada će morati misliti na njega. Jerryja. Tako je Jerry svojom smrću oslabio *American Dream*, oslabio je njegovu snagu i mogućnost presije micanjem sebe kao objekta. Time ga je i umanjio, usadio u nj crv sumnje. Za razliku od Willyja Lomana koji svojom smrtni potvrđuje *American Dream*.

Isključenje kroz dobrovoljnu smrt namijenio je svom junaku u ***Sticks and Bones*** i David Rabe. Uvidjevši da ne može pobijediti *American Dream* utjelovljen u svojoj obitelji, David pristaje na režirano samoubojstvo. Premda se često govori da je to posljedica njegove predaje i odustajanja od takvog svijeta (naročito nakon što mu otac zadavi malu Vijetnamku), njegova smrt liči na ironijsku žrtvu. Kao izazov dobačen svijetu *American Dreama*, Davidova smrt postaje ironijska inverzija njegova pionirskog dijela, okrenutog ne prema osvajanju novih granica, nego prema uništenju onog puritanskog dijela koji je sve preuzeo.

Smrt – ironijska

Indians je drama isključenja unatoč tomu što Buffalo Bill ostaje na životu.

BUFFALO BILL: Bojim se, znaš. (*Stanka*) bojim se... ne... tako mnogo smrti, nego... krive smrti. (*Lagani smiješak*) Smrti... usred arene sa... šminkom na licu. (str. 304)

Upravo taj njegov strah drama osvjetljava kao ironijsku smrt. U posljednjem prizoru, naime, gledamo kako se njegova vizija spomenika jahaču koji na vrhu planine maše bijelim šeširom pretvorila u sliku klauna koji maše nevidljivoj publici u cirkusu, ofucanu do neukusa. A to jest ironijska smrt junaka kakav je Cody želio biti.

U drugoj prikazanoj liniji *losera* u drami, Indijancima, umiru svi odreda. Uglavnom ironijski slučajno kao Spotted Tail (Točkasti Rep)

koji ne samo da je umro za zabavu jer je jedan ludi vojvoda želio ubiti Komanča, nego i bez prava na vlastiti identitet:

SPOTTED TAIL: Moje ime je Točkasti Rep. Moj je otac Sju, majka pola Čiroki, pola Vrana. Kako god gledali na to, ja nikako nisam Komanč.

Što je Buffalo Bill preveo kao:

BUFFALO BILL: (*nježno*) Rekao je... (*Stanka*) "Ja... (*Stanka*) sam trebao... (*Pogleda Buntlinea, jako udahne*) ostati kod kuće u ...Teksasu s ostatkom mog... plemena Komanča."

BUNTLINE: Fantastično. (str. 291)

Ostale smrti Indijanaca su ironijski bezrazložne (ako se politička pragmatika smije ovako olako strpati u kategoriju ironijskih nevažnosti budući da ona odlučuje o životu i smrti) kao pokolj Indijanaca kod Wounded Knee.

U drami *Fefu and Her Friends* stradaju dva glavna lika, one žene koje se bore za vlastitost, koje bi željele biti aktivne kao muškarci. Prepametne žene. Ponajprije Julija. Nakon što je preživjela pucanj u jelena, Julija strada na kraju komada u sličnoj situaciji. Fefu puca kroz prozor, ovaj puta pokaže se da je muž pušku napunio pravim metkom, kojim Fefu ubije zeca, a na Julijinom se čelu pojavi krv i glava joj klone unazad. Smrt je ironijska jer nije do kraja razjašnjeno radi li se uopće o smrti, a kao i uvijek u ironiji, premašuje moguć razlog.

Razlog njezine "smrti" objašnjava se u njezinim halucinacijama. Kako je rekla, onim pucnjem u jelena bili su je ubili, ali se ona pokajala pa su joj dopustili da živi. Paralizirana, ali živa, sa zabranom govorenja o tome što joj se desilo kao upozorenje drugima.

No, u jednom trenutku, kad je sama u salonu, Fefu vidi Juliju kako hoda i kasnije je napadne da može hodati. Ne zna se da li je to doista vidjela ili ne (napomene didaskalija kažu da se atmosfera promijenila), ali je Fefuina želja da Julija hoda njezina želja za Julijinom borbom jer je očito da se Julija predala, a upravo od nje Fefu traži objašnjenje i pomoć:

FEFU: Ne znam, Julija. Svaki je udisaj bolan za mene. Ne znam. (*Fefu okrene Julijinu glavu i gleda je u oči*) Mislim da ti znaš.

JULIJA: Ne, ne znam.

(...)

FEFU: (...) Gledam u tvoje oči i znam što vidim. (*Julija zatvori oči*) To je smrt. (*Julija zatrese glavom*) Bori se! (str. 39)

(...)



*"Fefu i njezine prijateljice" Marie Irene Fornes u izvedbi Yale Repertory Theatre.
Snimio: Gerry Goldstein*

FEFU: Pokušavam progutati moje osjećaje, ali ne mogu. Guše me. Želim se odmoriti Julija. Kako se netko odmara. Želim odmoriti moj mozak. Uplašena sam Julija. (*Julija gleda u Fefu*) Ne gledaj me. (*Poklopi Julijine oči*) Gubim snagu kada me gledaš.

JULIJA: Neka ne bude zla tvojoj glavi.

FEFU: Bori se, Julija!

JULIJA: Za mene više nema života.

FEFU: Bori se, Julija!

JULIJA: Neka ne bude zla tvojim rukama.

FEFU: Trebaš mi da se boriš!

JULIJA: Neka ne bude zla tvojim očima.



FEFU: Bori se sa mnom!

JULIJA: Neka ne bude zla tvome glasu.

FEFU: Bori se sa mnom.

JULIJA: Neka ne bude zla tvome srcu. (str. 40)

Iako Julija nije ništa rekla Fefu, osim da se drži podalje od nje jer je zarazna i nije više ono što je bila, nakon toga zadnjeg razgovora u drami priznaje Ceciliji:

JULIJA: Nisam joj ništa rekla? Jesam li? Ne, nisam.

CECLIJA: O čemu?

JULIJA: Ona zna. (str. 41)

I nakon toga pucanj i krv. Fefu je ubila Juliju inzistirajući na njezinoj borbi? Julija zna da je pasivnost uvjet preživljavanja pa je kažnjena za "otkrivanje tajne", kao opomena drugima. No, spoznaja o osudi Fefu mogla je ubiti u Juliji svu volju za životom i poslušnosti. Tako njezina smrt ne mora biti kazna, nego postaje dobrovoljna – odbacivanje svijeta koji traži tolike žrtve. Čak i jednu briljantnu Fefu.

To da Fefuini osjećaji nisu bezazleni i da vode sudbini Julije znamo upravo iz Julijinih razgovora sa sucima za vrijeme halucinacija:

JULIJA: Zašto morate ubiti Fefu, ona je samo šaljivac. "Ne ubiti izliječiti. Izliječiti je." Hoće li boljeti? (*zajeca*) Oh draga, draga, moja draga. Oni žele tvoju svjetlost. Tvoju svjetlost, moja draga. Tvoju dragocjenu svjetlost. Oh draga, moja draga. (str. 24)

Tako se i *Fefu and Her Friends* otkriva kao **drama isključenja**, ovaj puta s ironijskim smrtnim. To ne može ublažiti činjenica da druge žene ostaju na životu. Čak i one prilagođene u stalnoj su prijetnji progona i smrti, jer im je prilagodba krhka.

Julija, a i Fefu ubrajaju se u one rijetke likove **nove drame** za koje se ipak može reći da su kažnjeni za neprilagodbu, za svoje *loserstvo*. Ali to nije **stara drama**, jer svoje likove autorica ne osuđuje. Ona je na njihovoj strani. Kaznu pokazuje ne kao upozorenje ostalima što će se dogoditi, ne kao kaznu liku za neposlušnost, nego kao razotkrivanje *American Dreama* i njegove ironije da nekim kategorijama ljudi ne može pomoći čak niti ispunjenje uvjeta. Dapače, upravo su za to kažnjeni.

I *The Vienna Notes* je drama isključenja s ironijskom smrtni Georgije koja umire slučajno, u terorističkom napadu na njezinu kuću. Ironija je da su teroristi tražili Senatora, a Georgiji i Rivers su rekli, da će ih pustiti. Ali najveća ironija jest u tome što Stubbs na kraju ponovo dolazi u Beč na promociju svojih memoara i odbija pročitati očekivani ulomak povećen Georgijinoj smrti:

STUBBS: Vidiš, ja znam što se dogodilo. Ti znaš što se dogodilo. Oni znaju što se dogodilo. Ja sam umoran od

te priče. Ti si umorna od te priče i, k vragu, kladim se da su i oni umorni od te priče. Dakle, zaboravi je malo, okay.

RIVERS: Umorna od nje? Što s nama kada smo izgubili posljednju nadu. Što sa pištoljima koji praše. Meci posvuda. A vatre i dima toliko da ne možeš vidjeti vlastitu ruku ispred lica. Što s nas dvoje sakrivenim iza kauča. Ti me gladiš po glavi. A ja. Drhtim kao. A Georgia! Georgia! Gdje je do đavola ona?! Georgia! Mi vičemo. Gušimo se. Kad iznenada, vani začujemo...

STUBBS; (*prekinuvši je*) Rivers, prestani. Smučilo mi se od pričanja te priče. Okay? (str. 100)

Iako smo cijelo vrijeme slušali kako Senator doživljava putovanje avionom i miris automobila, analizu njegovih emocija u svim mogućim situacijama, Georgijina smrt nema pravo života za publiku. Ona je *loser* i njezina smrt je važna onoliko koliko je uspješni, dakle Senator, mogu iskoristiti. Ništa više. Počne li, svojom popularnosti, ugrožavati to korištenje, uklanja se je. Zato Senator na promociji čita tekst o izbornoj večeri.

To je uklanjanje *losera* tako jako da se proteže i na povijest hotela. U priči koju portir hotela priča, otkriva se da je Senator upravo zbog tog događaja ušao u portirovu priču, dakle u Povijest. Ali u toj priči nema mjesta za Georgiju, jer nakon detaljnog opisa Senatorovog dolaska u hotel (u automobilu je čitao *Herald Tribune*, a "koža njegova kovčega je bila tako mekana"), nakon što se opišu radnje terorističkog špijuna u susjednoj sobi, portir ovako završava priču:

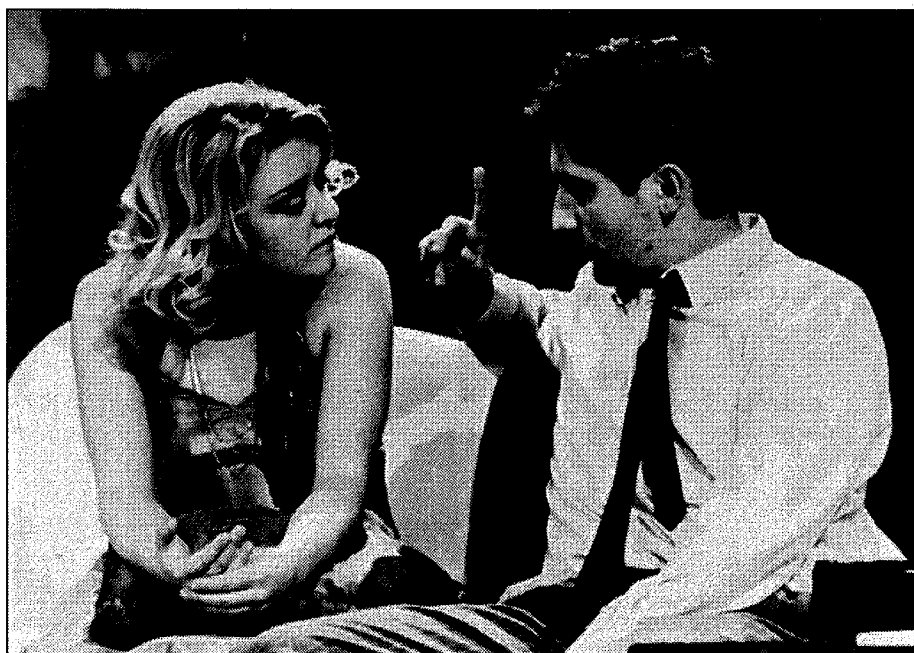
GUNTER: A onda su uslijedili događaji, koji su se ubrzo odigrali u ljetnoj kući. S teroristima. Sa smrću. Sa strahom. Ti su događaji punili novinske naslove i tračeve Beča tjednima. Pokrenuli se. Započeli. Započeli ovdje. Upravo ovdje? U sobi 812. I sobi 814. Prije dvije godine.

RIVERS: (...) Hvala, Gunter za ovu divnu priču. Senatoru će biti jako drago što je postao dio povijesti ovog hotela. (str. 99)

Za Georgiju nema mjesta ne samo zato jer se njezina smrt desila izvan hotela, ne, iz priče je potpuno izbačena (čak i činjenica da je ona dovela Senatora i unajmila portira da ispriča priču o caru Franji Josipu, što se u priči moglo odlično iskoristiti) jer u povijesti nema mjesta za *losere*. Samo za Senatore.

NOVA DRAMA UKLJUČENJA

Ako su isključenja **nove drame** napisana iz inverzije pionirskog dijela *American Dreama* koji se okrenuo protiv *American Dreama* samog, uključenja su napisana iz onog puritanskog dijela. Naravno,



"Tko se boji Virginije Woolf?", Milej Stanić i Hrvoje Zalar

Snimio: Bruno Konjević

kao njegova inverzija, jer **nova drama uključenja** dozvoljava nesavršeno zajedničko trajanje bilo zajednice, bilo situacije na poslu. Sami likovi su toga svjesni, ali u tome je upravo subverzivnost **nove drame**. Njezini likovi ne žele postati savršeni, uključiti se u trku *American Dreama*. Čak i kod onih koji ostaju u trci (kao kod Mameta), jer ne mogu drugačije, nema na kraju nikakvih velikih obećanja o tome kako će se popraviti, nešto poduzeti, nema nikakve nade. Samo trajanje. Takvih kakvi jesu.

Pravo na trajanje

Who's Afraid of Virginia Woolf? nudi uključenje, zajedničko trajanje para kao izlaz vlastitoj neprilagođenosti okolini. To zajedničko trajanje omogućuje stvaranje jednog novog, zajedničkog svijeta, koji, ma kako izgledao okrutan onima izvan njega, mnogo znači onima koji ga žive. Zato Nick ne može razumjeti da je za Marthu jedini važan čovjek George, a drama završava nježnom slikom Marthine predaje i zajedničkog pomirenja.

Posljednja slika u kojoj George nosi Marthu na rukama stepenicama prema sobama na katu ironiziranje je uključenja jedne **stare drame**. Tako je isto muž nosio Coru u Ingeovom *The Dark at the Top of the Stairs*. No, dok je to u Ingea značilo nadu novog, boljeg života u kojem će se zahvaljujući obostranim kompromisima manje svađati i mirnije i sretnije živjeti, u Albeeja nam je jasno da će se tako svađati do posljednjeg daha i da im nema izlaza iz života koji žive. A toga su svjesni i sami likovi:

MARTHA: (*molećivo*) Istina i iluzija, George, ti ne znaš razliku.

GEORGE: Ne, ali moramo dalje kao da znamo.

MARTHA: Amen. (str. 202)

Domino Courts nudi svoju partiju domina i pasivnosti kao izlaz. Ali i zajedništvo. Ako *Who's Afraid of Virginia Woolf?* nudi zajednicu dvoje ljudi, Hauptman pronalazi četverokut. Na kraju priče povratnici sa Sjevera, mjesta ispunjenja snova, umjesto povratka u navodno bolji život, ostaju u Oklahomi, za koju sam autor kaže da je "prašnjavi pejzaž, koji bez ikakvog realističnog detalja visi negdje nad mojom glavom". Zaboravljeni prašnjavi kraj svijeta, toliko daleko od centra da se tamo može živjeti čak bez *American Dreama*, izvan njegovih tenzija.

Domino je igra djece i penzionera, spora i jednostavna, krajnje jednostavna. Igra kroz koju prva kategorija uči brojiti do deset, a druga razbija dosadu. Njihovo pristajanje na igru tamo negdje u prašini Oklahome potpuno je odbijanje trke koju *American Dream* nameće. S tim da onaj koji je u trci najviše trčao ima potrebu za najjačom zaštitom pa zato Roy završava pod krevetom, sanjajući i dalje odlazak za koji očito nema snage.

Komad završava ironijskim pucnjem balona koji zamjenjuje nekadašnje pucnjeve pištolja (koji su po Floyd u "jedini bili realni"), a pomirenje sa vlastitim *loserstvom*, odustajanje od *American Dreama*, jedini je način pobjede nad njim. Kako je to na kraju najbolje rekla Ronnie:

RONNIE: Ponekad se čovjek pita kamo je sve otišlo. Sada znam da nikada neću napustiti Oklahomu. A Floyd i ja nikada nećemo otvoriti kafić. Moje priče o duhovima su promašaj i ja mislim da uopće više nemam nikakav predosjećaj. Čak se više ni ne sjećam zašto bi priče o duhovima trebale plašiti... nešto u vezi s riječi buu. Ja se držim domina. Oni te ne mogu iznenaditi, ali tko traži iznenađenja? Domino je odličan od sada na dalje. Osim što ponekad misliš da bi trebao izaći kroz vrata i utopiti se u ovoj bari vani... (str. 64)

I u posljednjoj sceni drame **True West** brat Austin preuzima kontrolu nad Leejem, tako da ga guši telefonskom žicom. Dobija ono što hoće, ključeve automobila (kao mogućnost odlaska), ali u strahu da je ubio brata popusti žicu te Lee skoči prepriječivši bratu izlazak.

I dok se gasi svjetlo, dvije figure stoje jedna nasuprot drugoj spremne na skok. I tako su na kraju uspjeli postići ironijsku ravnopravnost.

Nakon što su obojica isprobali svijet onog drugog koji ih je privlačio, nakon što su se u krajnjoj liniji dokazali na tom drugom području, mogu pokušati biti ravnopravni što je preduvjet komunikacije. Upravo ta ravnopravnost nedostaje svim *loserima nove drame*, a Shepard ovdje nudi neku vrst optimističnog uključenja. Tim krajem potvrđuje Jerryjevo iskustvo da se u svijet uspješnih može samo nasilno prodrijeti. Shepard proširuje iskustvo tvrdeći da se u svijet svih ljudi oko nas može samo prodrijeti jer je to jedini način komunikacije.

AUSTIN; Nitko ne može nestati. Pogledaj kamo ga je to odvelo. Izgubio je zube. (str. 41)

Premda je Austin svjestan da se od ljudi ne može pobjeći, predzadnja scena otkriva odluku oba brata da odu u pustinju. I to svaki sam. Lee želi otići u pustinju bez brata i odustati od scenarija i grada, krađući usput majčine tanjure. Vidjevši da je propao dogovor s bratom (da će završiti scenarij i otići zajedno u pustinju), i Austin odlučí sam otići u pustinju. Dakle, posljednje njihove replike govore o odlasku kao rješenju, ali se on ne ostvaruje. Spriječavajući jedan drugome odlazak, braća se dovode u pat poziciju. *Nova drama* zna da odlazak nije rješenje.

American Buffalo završava tipičnim "happy endom" *nove drame*: uključenje kao zajedništvo nesavršenih. Iako su režali jedan na drugoga, iako su se svađali, iako je Teach u afektu razorio Donovan, a Bobu razderao uho, na kraju se svi pomire. Njihovo *loserstvo* drži na okupu dajući jedan drugome snage za život. Upravo zato što sve ostaje po starom komad i završava identičnim replikama kojima se otvorio, ispisavši tako puni krug:

BOB: Zao mi je Donny.

DON: U redu je. (str. 106)

Glengarry Glen Ross također ostavlja otvorenu situaciju. Pronađe se tko je orobio ured, ali to je pokazivanje neuspješnosti još jednog načina borbe *losera* protiv svoje pozicije. Tako da *loserima*, nakon što su u svim pokušajima doživjeli neuspjeh, preostaje jedino trajanje. I to je pravi kraj komada. Bez ikakve nade u poboljšanje, u promjenu jer nam je drama pokazala krah svih rješenja kojih su se *loseri* mogli dosjetiti. Zato su posljednje replike komada:

AARONOW: (*sjedajući u stolicu*) O Bože, kako mrzim ovaj posao.

ROMA: (*Istovremeno s riječi "posao", izlazeći iz ureda*) Ja sam u restoranu. (str. 108)

Restoran je mjesto gdje se čeka dok ne dođu *leads*, restoran je mjesto gdje je Roma sklopio posao, dakle posao ide dalje iako ga mrzimo. I tu se ništa neće promijeniti.

Tabela br. 4 "NOVA" SUVREMENA AMERIČKA DRAMA

LOSER – STRANAC	HAMARTIA	ISKLUČENJE (smrt)	UKLUČENJE (traumje)	NEVJERA U MIT
1) nema razloga	1) nema je	1) dobrovoljna (odbacivanje mita)	1) zajednica nesavršenih (parovi)	1) uspješni primjeri a) ironizirani b) opasni
2) ironiziran razlog	2) nesposobnost prilagodbe	2) ironijska (bezrazložna ili slučajna)	2) nesavršeno stanje (posao)	2) nema moraliziranja autora

BEZ VJERE U AMERICAN DREAM

Nema više obitelji....

Radnja **nove drame** i dalje se odvija u tipičnoj američkoj kući, a bavi se privatnošću lika, intimom lika kroz suodnos s okolinom, iz čega se, kao što smo vidjeli u **staroj**, obitelj teško isključuje. No, u **novoj drami** njezina se uloga izmijenila.

Obitelj više ne snosi odgovornost za formiranje ličnosti kao u **staroj drami**, više nije zadužena za stvaranje *all-American* junaka pa nije ni odgovorna za *loserov* neuspjeh. Kao što je rečeno u poglavlju o nepostojanju hamartije, nepostojanje prošlosti lika isključuje iz *loserova* života obitelj. I dok Albeejevi junaci (Jerry, George i Martha) barem spominju roditelje, ali ih ne optužuju, kasniji junaci neće ih uopće spominjati.

Izgubivši krivicu, obitelj je izgubila važnost i značenje – ono mjesto koje joj *American Dream* pridaje za razvoj ličnosti. Odjednom se ispostavilo da je nitko ne treba. Zato drame koje se zbivaju u kućama, a prikazuju privatnu zajednicu dvoje ljudi (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *Domino Courts*, *Fefu and Her Friends*) nemaju onu tipičnu obiteljsku atmosferu. U **novoj drami** je potpuno dokinut odnos roditelj–djeca, tako da ne samo da nema *loserovih* roditelja, nego nema ni njegove djece. Niti jedno dijete ne postoji kao lik u ovim dramama, kao što su na primjer postojala u **starim dramama** poput *Cat on a Hot Tin Roof* ili *The Dark at the Top of the Stairs*.

Obitelj se spominje samo kao potvrda nečijeg uspjeha, u paketu sa kućom i automobilom (Peter iz *The Zoo Story*, Austin iz *True West*, kupac novčića u *American Buffalo*...) postavši kliše za označavanje uspješnog čovjeka. Upravo zato je neuspješni nemaju. Oni imaju zajednicu dvoje ljudi. Jednako nesavršenih, ali ravnopravnih.

Dokidanje obitelji iz *American Dreama* razlog je i u drugačijoj poziciji žene u **novoj drami**. Budući da prikazuje žene kao osobe, a ne funkcije, više joj nije potrebna ona tipična obitelj iz **stare** kao jedino "prirodno" mjesto pojavljivanja ženskog lika, o čemu nešto više kažem u zasebnom poglavlju "Brak Velike majke".

Uz to, **nova drama** napravila je vrlo važne tematske ekskurze u druga područja, tako da se, primjerice, odvija i na poslu *losera*, kamo **stara drama** nije zalazila. Mametove drame, zatim *The Vienna Notes*, kao i *Indians*, prikazuju *losere* na djelu. Ali samo zato da pokažu kako su oni i dalje zatvoreni u sličnoj "obiteljskoj" situaciji. I prostorno (jer se i te drame zbivaju u kući), i metaforički.

Osporavanje važnosti obitelji subverzivno je u odnosu na *American Dream* jer je on taj koji ju je uzdigao na tron stvoritelja

ličnosti. U osporavanju se ide do kraja, kao što se vidi u rijetkim dramama gdje se obitelj prikazuje. U *Sticks and Bones* Davida Rabea prikazana je tipična američka obitelj, ali toliko tipična da više nema svoju vlastitost. Zato je autor i posegnuo za imenima iz popularne radio i TV serije "Nelsonovi". Ova obitelj predstavlja *American Dream* sam, a kao takva se i razotkriva u drami – opasna je, bešćutna i okrutna.

Možda je upravo Sam Shepard u *Buried Child* najjasnije izrekao svoj sud o američkoj obitelji kroz usta Shelly koja dolazi u kuću svog momka očekujući puricu i pitu od jabuka kao dobrodošlicu, a zatiče skup "incestuous, sadistic, idiotic and moribund"⁵⁴. No, ako se zbog toga u **staroj drami** ubijalo, patilo ili propadalo, ovdje to nikoga ne uzbuđuje. Vince će zavladati tom skupinom bez mnogo nerviranja oko njihove neprikladnosti⁵⁵.

...a ni odlazaka.

Bijeg, kao promjena teritorija, bio je u **staroj** ili metafora smrti u isključenju ili odlazak kao metafora novog života u uključenju, dok u **novoj** naprosto ne postoji kao ponuđeno rješenje kraja. Odnosno, ne postoji kao promjena teritorija. Već kao odustajanje.

Loseri iz pionirskog dijela znaju da nema više svijeta koji bi se mogao otkriti i pronaći novi život. Znaju da je jedini odlazak, jedini bijeg od *American Dreama* smrt. Bjezovima kao promjenom teritorija sustavno se bavi samo Sam Shepard, razotkrivajući iluziju mogućnosti bijega u *True West*, a naročito u *Curse of the Starving Class*, pokazujući ga kao pripremu za povratak u *Buried Child* ili nastavak postojećeg stanja u *Fool for Love*. Shepard pokazuje da nema novog prostora jer ne samo da i u pustinji ima ljudi, nego čak i u pustinju dopire vanjski svijet u obliku državne novčane pomoći za očeve zube (*True West*). Osim u Sheparda još je jedino Roy iz *Domino Courts* pokušao pobjeći, ali se vratio. Ni u jednom slučaju bijega **nove drame** on nema funkciju istovjetnu bijegu u **staroj**.

Upravo zato likovi **nove subverzivne drame** ni ne pokušavaju bježati. Svi *loseri* iz urbanog dijela svjesni su svoje pozicije *losera*, ali ih ta svijest ne potiče ni na kakvu akciju, a ponajmanje na bijeg. Oni se pokušavaju riješiti presije ignorirajući je, bježeći od njezina postojanja. Tako se promjena teritorija iz **stare drame** prometnula u **novoj drami** u pravo na odustajanje.

54 "incestozan, sadistički, idiotski i umirući"

55 Više o Vinceu kao mladom kralju Sanja Nikčević, "Pokopano dijete: Shepardova pusta zemlja starog kralja", *Književna smotra*.

Borba privida i zbilje

Stari su dramatičari bili opsjednuti dokazivanjem da govore istinu, da opisuju pravo stanje stvari. To im je bio izgovor za prikazivanje *losera*, jer oni, eto, postoje pa ih moramo pokazati. **Novi** su mnogo opasniji. I oni proklamiraju odslikavanje stvarnosti kao svoj *credo*, ali tvrde da *American Dream* samo zamagluje sliku stvarnosti svojom lažnom vizijom. Zato su **novi** toliko opsjednuti razlikovanjem privida i zbilje.

David se u *Sticks and Bones* bori protiv privida malograđanskog mira, želeći nametnuti ono što smatra istinom. Želi prekinuti ono što smatra iluzijom pa makar je uništio, a obitelj se brani tako da onoga tko dira u njezin integritet eliminira. To što je obitelj na kraju pobijedila, ne znači, prema mišljenju **novih** da je njihova istina točnija, već da je *American Dream* jači od svakog pojedinca.

Mamet je opsjednut igrom, razlučivanjem privida od stvarnosti.⁵⁶ U drami *The Shawl* čovjek pokušava prodrijeti u tajnu vidovnjaka, koji točno pogađa događaje iz prošlosti klijenta, ali vidovnjak cijelo vrijeme tvrdi da tu nema sistema, da je to sreća, znanje, malo psihologije... U *American Buffalo* i *Glengarry Glen Ross* uvijek postoje likovi koji lažima stvaraju neki privid stvarnosti te tako pokušavaju ovladati drugim ljudima (Moss koji nagovara Aaronowa na krađu ili Teach koji uvjerava Dona), a pri tome im pomaže upravo *American Dream* sa svojim frazama. Na kraju ih autor uglavnom razotkrije (budući da Mamet ima potrebu uspostavljanja "pravog" odnosa na kraju), ali princip živi i dalje.

George i Martha iz □ *ho's Afraid of Vriginia* □ oolf? zbog svojih igara kojima stvaraju dopunski svijet gotovo da su već i sami izgubili moć razlikovanja istine od iluzije, ali su ipak svjesni realnih koordinata u kojima žive. I Jerry je svo vrijeme održavao riječima jedan privid, priču o zoološkom vrtu, ali ju je na kraju ipak razotkrio. U *Fool for Love* novi mladić May, Martin, pokušava razlučiti istinu od privida, laži u pričama koje mu May i Eddie pričaju. William Cody pak, čitavo vrijeme pokušava razlučiti istinu i laž u samom *American Dreamu* u drami *Indians*. Tako se **novi loseri** bore sa prividom sve do Nelsona i *The Vienna Notes* koji na primjeru senatora pokazuje kako se s prividom ne treba boriti nego njime treba naprosto ovladati⁵⁷.

56 I to ne samo u dramama nego i kao filmski scenarist, na primjer za film *House of Games* (*Kuća igara*). Taj scenarij je Grove Press i objavio 1985.

57 **Subverzivna drama** taj novi svijet *losera* zadržava unutar realnih koordinata. Za razliku od apsurdna koji ima svoj irealni prostor i Shepardove linije koja ima svoj nadrealni prostor. Dok se likovi apsurdna i **Shepard - line** bore za pravo na drugačiji svijet, likovi **subverzivne drame** bore se zapravo za drugačije postojanje u ovome svijetu.

Subverzivna...

Kao što se iz prethodnih poglavlja vidi, **nova subverzivna drama** zadržava strukturalni obrazac **stare**. I njezini su junaci *loseri* koji se osjećaju strancima, svjesni svojeg nepristajanja u okolinu i gubitničke pozicije isto kao i **stari**. Kao i kod **starih**, sučeljeni su im uspješni primjeri, a postoji varijanta isključivanja i uključivanja lika. Ali, zamjetna je i jedna velika razlika: pisci **nove** drame više ne vjeruju u *American Dream*, pa su svi ti elementi s drugačijim predznakom koji otkriva da subverzivnost **novih** više nije samo u pukom prikazivanju *losera*.

Subverzivan je već i sam odabir *losera*, koji je, lišen svih mogućih razloga i izgovora, postao osoba sa svim predispozicijama za uspjeh, ali naprosto nesposobna prilagoditi se pravilima *American Dreama*. Subverzivno je i ukidanje hamartije lika, odnosno dopuštanje *loseru* da njegova nesavršenost bude ili njegov izbor, ili njegova jedina mogućnost života.

U **novoj drami** su ironizirane i sve druge točke **stare drame** koje potvrđuju vjeru u *American Dream*: uspješni su ili razotkriveni kao *loseri*, ili pokazani kao opasni, a isključenje lika na kraju nije kazna, nego odbacivanje *American Dreama* ili ironijska smrt. Uključivanje, u dramama s *happy endom*, ne znači nadu u konačno odgovaranje pravilima *American Dreama* nego pravo na puko trajanje nesavršenih.

Loseri novih drugačije se i sami postavljaju prema *American Dreamu*. Oni su svjesni svoga nepristajanja u nj, ali ih to previše ne zabrinjava. Ponekad se bore za uspostavu komunikacije (zaboravljajući da nisu ravnopravni onima koji govore iz *American Dreama*), kao Jerry i David. Kada Bigsby kaže da se likovi u *Who's Afraid of Virginia Woolf?* bore za uspostavu svog svijeta⁵⁸, to vrijedi i za druge *losere*. Borba **novih** je borba za pravo na drugačije mišljenje, pravo na vlastitu nesavršenost i pravo na vlastiti život.

Čak i kada imaju potrebu uključenja koja je karakterizirala **stare** junake, (žene u *Fefu and Her Friends*, Buffalo Bill iz *Indians*, pa i neki Mametovi junaci), ovi likovi sumnjaju ne samo u svoje sposobnosti nego i u pravila kojima teško odgovaraju. U tome je njihova subverzivnost. Willy Loman nije ni u jednom trenutku posumnjao u sistem; njegov je krajnji domet bila ljutnja na mladog šefa koji ne priznaje njegove zasluge.

Dok je **stara drama** samo nudila povjerenje u *American Dream* i pristajanje na njegove uvjete kao rješenje, **nova** nudi razna rješenja

58 Bigsby, 2, str. 269

za lakše preživljavanje *loserstva*: ljubav u *Fefu and Her Friends* (između muškarca i žene, kao i između dvije žene), prijateljstvo u Mametu (Roma koji se brine za ostale putnike u *Glengarry Glen Ross* i Don koji se brine o malom Bobu u *American Buffalo*), ili zajednicu nesavršenih za koju ljubav nije nužan uvjet. Tko može reći da Ronnie voli Floyda u *Domino Courts*, ali mu je savršena životna družica. **Nova** je **drama** subverzivna i zbog dokidanja obitelji koju je **stara** toliko uzdizala, ali i razotkrivanja nemogućnosti bijega osim odustajanja.

Subverzivna je i zato što pokazuje dokle je mit doveo. **Novi** dramatičari točno pokazuju da je presija *American Dreama* dospjela do točke u kojoj je bolje biti dobar gangster nego loš trgovački putnik. Koliko god se gangsteri prikazivali kao kriminalci i negativci, njihov je uspjeh unutar jednog, u krajnjoj liniji, profitabilnog sustava ublažavao sredstva kojima su se služili. Odatle afirmativnoj književnosti romantičarska aureola (tipa Bonnie & Clyde) ili prikazi demonskih *big bossova* koji su upravljali velikim bandama po istim principima i pravilima kao i direktori velikih poduzeća. Shvativši da su i gangsteri nastali iz presije uspjeha, koji poznaje samo novac ne pitajući za porijeklo, **novodramatičari** su ih prikazali ne kao velike negativce, nego upravo kao *losere*. Ironizirajući svijet u kojem su navodno vrhunske vrijednosti demokracija, poštenje i sloboda, a zaista vlada korupcija i ucjena, gangsteri u ovim dramama naprosto rade svoj "posao". Najveća je tragedija što ga rade loše.

U *Domino Courts* radi se o dva mala gangstera, koji o pljačkama čitavo vrijeme govore kao o "poslu", a njihove se žene tome uopće ne suprostavljaju. Isto tako i David Mamet ironizira upotrebu fraza *American Dreama* jer se likovi prema namjeravanoj pljački postavljaju kao prema "poslu" koji im donosi profit. A čovjek ima pravo napraviti sve što mu donosi profit, to je osnovni zakon zemlje, kako kaže Teach u *American Buffalo*. Nakon što Levene u *Glengarry Glen Ross* obije ured, osjeća da je jak i sposoban, da mu je opet "krenulo", jer je uspio obaviti jedan važan "posao". Nakon toga odmah i sklopi jedan ugovor kao potvrdu vlastita uspona. No, Mamet ipak tako ne misli, pa je Leveneov povratak lažan kao i "posao" koji je napravio u uredu, a ugovor nevrijedan.

...ali ne i kritična

Nova drama je subverzivna jer kaže da je *American Dream* teško slijediti, na trenutke ga čak razotkriva kao lažnog, ironizira, dopušta svojim likovima da se protiv njega bore, da odustaju, da ga mrže, ali nije kritična. Nije takva čak ni u dramama koje američki kritičari smatraju izrazito kritičnima spram društvu ili onima koje su iz te namjere napisane.

Albee je u drami *The Death of Bessie Smith* očito želio kritizirati sistem koji dopušta da čovjek umre pred vratima bolnice jer je krive boje kože bez obzira na popularnost i slavu koja bi morala označavati i priznanje društva. No, nije to napisao.

Drama ne ide kroz motrište crne žrtve Bessie Smith ili crnog svjedoka, njezinog vozača, nego kroz motrište bijelog krivca – sestre u bolnici.

Ona je pokazana kao *loser*. Razočarana jer je krenula s loših početnih pozicija, svojim uzrokom (izgubljeni teritorij Juga) na trenutke zazvuči kao *loser stare drame*. Ozlojeđena zbog oca koji još pokušava održati privid nekadašnje veličine i posla bez perspektive, maltretira nekog crnca potrčka koji sve podnosi i mladog doktora koji je voli. Odbija ga jer bi zajedno bili siromašni, a ona se želi izvući iz tog siromaštva.

Kad dođe Bessiein vozač, ne dopušta mu da unese Bessie, ali doktor izađe i pogleda Bessie te ustanovi da je mrtva. Time je načinio prekršaj, pa sestra pakosno vrišti kako "je otpjevao svoje jer će ga prijaviti".

Drama je subverzivna jer u *American Dream* vjeruje upravo mali crnac potrčko koji sve sluša (to je način da uspiješ), pravi kompromise, vjeruje u budućnost, u akciju, u obećanja "američkog sna", iako je upravo on iz njega izbačen, kao što pokazuje Bessieina smrt.

Ali nije kritična jer je krivica ponovo individualna, kao posljedica mogućnosti odabira pojedinca i slobode njegova izbora.

Doktor je odabrao da pacijenticu pregleda jer je dobar. Albee nije dominantno prikazao okrutan sistem koji će izbaciti s posla svakog tko primi crnu osobu u bijelu bolnicu i prekrši pravilo segregacije, nego je pokazao kako je uzrok zloće bijele sestre njezino vlastito razočaranje. A svaki razlog je, kako smo vidjeli u **staroj** zapravo izgovor i opravdanje.

Upravo zato, centralni vapaj drame nije posvećen crnima nego sestri koja kaže da je "umorna od moje kože... HOĆU VAN", pa Gerald Weales s pravom kaže: "Prava namjera komada bila je pokazati kako je svo bolničko osoblje, bijelo i crno, uhvaćeno kao Bessie u klopku ljudskih uvjeta"⁵⁹. Upravo zato jer se radi o ljudskim, a ne društvenim uvjetima umanjena je oštrica kritike. Drama označava zatečene mehanizme društva kao zadane, sudbinske. Dakle nepromjenjive.

Što je najgore, prikazana je ona sestra koja je odbila već mrtvu Bessie, dok se ona prva, koja ju je još živu odbila, čuje preko telefona u drami, tek toliko da se i ona označi kao promašena i nezadovoljna.

Naime, da je radnju smjestio u onu prvu bolnicu ne bi mogao uvesti dobrog doktora koji izlazi pogledati, jer onda Bessie ne bi umrla. Tako je upravo ovim smještanjem u drugu bolnicu, gdje je jedan čovjek na vlastitu odgovornost htio pomoći drugom čovjeku, oštrica kritike prema društvu ublažena do kraja. A loptica vraćena na slobodu izbora.

Indians Arthura L. Kopita su doista kritika sistema u **novoj drami**⁶⁰ jer pokazuju, kako se do sada vidjelo, ne samo njegovu okrutnost koja ide do fizičke eliminacije onih koji se njegovim pravilima ne mogu prilagoditi, nego i zloupotrebu samog *American Dreama* na korist pojedinih likova. *Indians* pokazuju da Amerika nije *free-country* (slobodna zemlja) jer u njoj nema mjesta za one koji se ne uklapaju u "idealnu shemu". Drama to pokazuje s dva ključna mjesta; željom Amerike da uloži novac ne u Indijance, nego u njihovu prilagodbu *American Dreamu* i istrebljenjem Indijanca nakon što su definitivno odbili prilagodbu. Pokazujući vlastitim životom da se može i drugačije, Indijanci su relativizirali neprikosnovene vrijednosti mita i zato postali suviše opasni.

Jačinu američkog mita pokazuje i sam Kopit. Osim što je čitav jedan narod dobio jednako prostora kao i sam mitotvorni lik *American Dreama*, i on je postavio individualnu krivicu. Jedno od rijetkih mijenjanja povijesne istine, prema riječima samog autora, jest datum smrti Bika Koji Sjedi⁶¹. On je ubijen deset dana prije pokolja kod Ranjenog Koljena, ali Kopit je to objedinio. Zato da može pokazati kako bi Buffalo Bill da se nije "zapio s vojnicima koji čuvaju rezervat" mogao spasiti "najvećeg živućeg Indijanca". A nitko ga nije mogao spasiti jer je bio isuviše opasan jednom sistemu, jednom mitu, kao najjači predstavnik jednog drugog sistema. Također osnovanog na mitu.

Kritičnost ove drame pokazuje i put njezinih izvedbi. U New York je došla nakon izvedbi u Londonu i Washingtonu, a na Broadwayu je doživjela slab uspjeh, tek 69 izvedbi, bez ikakvih nagrada. Zašto je Broadway uopće postavio *Indians*? Možda zbog pritiska vanjskog priznanja⁶²; liberalnijeg vremena šezdesetih kada se "Amerika poistovjetila s gubitnicima"⁶³; ali i zbog nepostojanja stava pisca (iz njegove ironijske pozicije) koji omogućuje dvije moguće

60 Altman, poznati kritičar američkog društva, snimio je film upravo prema ovoj Kopitovoj drami.

61 *Indians*, str. 284

62 Brustein, str. 89 -95
Indians su postavljeni 1969, a Brustein tvrdi da su sedamdesete bile u znaku Londona i njegova utjecaja, pa je prvotna londonska premijera mogla imati neko značenje u odluci o postavljanju komada.

63 Paro, str. 134

vizure. Djelo se može postaviti kao kritika Buffaloe Billa, rušenje njegove mitske slike, odnosno pokazivanje da je *American Dream* uzeo krivog čovjeka kao vlastitog predstavnika. Iz druge vizure, kritike sistema, Buffalo Bill, sa svojom sviješću o nepravdi sistema, postaje tragički junak s hamartijom neaktivnosti. Ali, obje vizure su teško mogle izbjeći izvedbu – spektakl koja čak i ovu drugu vizuru može ublažiti.

Postoje još dvije drame na rubu kritičnosti jer, poput Kopita, prikazuju da *American Dream* eliminira one koji u njega ne pristaju. Jedna je *Fefu and Her Friends*, druga *Sticks and Bones* Davida Rabea, a o obje smo već pisali. Drame ove vrste moraju nuditi neko olakšavajuće sredstvo da bi bile prihvaćene: *Indians* spektakl, *Fefu and Her Friends* duhovitost, a Rabe Vijetnam. Naime, koliko god on bio na rubu kritičnosti, upravo zbog priče o Vijetnamu, ona se može doživjeti kao greška, iznimka koja nije pravilo i kao takva nije važna.

Ali čak ni pisci ovih, daleko najsubverzivnijih drama ne razotkrivaju uzroke takvog izgleda *American Dreama*, ne traže mehanizme koji su Jungove mitove, odnosno arhetipske podsvjesne matrice, zloupotrijebili kao Barthesove formalne mitove koji upravljaju ljudima.

Vjerujući da je Amerika ipak *free country* (slobodna zemlja), utemeljena na slobodi koja pojedincu dozvoljava vlastiti izbor odabira ili odbacivanja *American Dreama* zaboravlja se da i oni odustali gangsteri u prašini Oklahome moraju raditi i zarađivati za svakodnevne troškove. *Loseri nove drame* mogu naoko odustati od svijeta, ali će ih njihov *American Dream* dočekati iza prvog ugla jer odricanje od velikih ciljeva ne znači izbjegavanje presije. Isti mehanizam djeluje na svim razinama. I za predsjednika republike i za *losera* u prašini Oklahome. Samo su ciljevi različiti.

*Tabela br. 5-AUTORI DJELA NOVE SUBVERZIVNE DRAME***ELMER RICE** (1929)*Dream Girl* (Sanjarka), 1945.**EDWARD ALBEE** (1928)*The Zoo Story* (Zoološka priča), 1958.*Who's Afraid of Virginia Woolf* (Tko se boji Virginije Woolf?), 1961-62**MARIA IRENE FORNES** (1930)*Fefu and Her Friends* (Fefu i njezine prijateljice), 1977.**ARTHUR L. KOPIT** (1937)*Indians* (Indijanci), 1969.**DAVID RABE** (1940)*Sticks and Bones* (Štapovi i kosti), 1971.**SAM SHEPARD** (1943)*Curse of the Starving Class* (Prokletstvo izgladnjele klase), 1976.*Buried Child* (Pokopano dijete), 1980.*True West* (Pravi Zapad), 1980.*Fool for Love* (Ludi od ljubavi), 1983.**WILLIAM HAUPTMAN** (1942)*Domino Courts* (Domino), 1975.**DAVID MAMET** (1948)*American Buffalo* (Američki bizon), 1977.*Glengarry Glen Ross* (Glengarry Glen Ross), 1984.*The Shawl* (Šal), 1984.**RICHARD NELSON** (1950)*The Vienna Notes* (Bečke bilješke), 1979.

brak velike majke

Mjesto koje je ženi dodijeljeno u *American Dreamu*, jest isključivo u funkciji opsluživanja muškaraca. Dakle žena, majka, sestra, kćerka... bez ikakva prava na osobnost. To liči na osvetu božanskog kralja kojeg su ubijali čim je malo oslabio dok su kraljice ostajale na prijestolju dugo godina, mijenjajući kraljeve, a poziciju su često krvno naslijeđivale. Njihova se nesposobnost mnogo teže dokazivala, ali su zato, nakon što kralj preuzme vlast, bile svedene na lutke.

POZICIJA U STAROJ

Taj službeni stav *American Dreama* prema ženi nalazi se i u **staroj subverzivnoj drami**. Pozicija žene izravno se pokazuje ili podrazumijeva naročito u dramama uključenja:

U Ingeovom *Picnicu* postoje dvije sestre. Madge je lijepa, ali joj teško ide škola.

MILLIE: La, la, la. Madge je ljepotica – ali je tako glupa da su morali gotovo spaliti školu da bi je izvukli iz nje. (str. 216)

Majku ne smeta Madgein manjak ambicija i pameti, već:

FLO: (...) Bolje da se pozabaviš.

MADGE: Čime?

FLO: Lijepa djevojka nema drugo – tek nekoliko godina. Tada je jednaka kraljevima i može izaći iz svoje dašćare bez problema i živjeti u palači sa bogatim mužem koji će posvetiti čitav život da je usreći.

MADGE: (za sebe) Znam.

FLO: Zato jer je jednom, **jednom** bila mlada i lijepa. Ako propusti svoju šansu tada, može baciti svu svoju ljepotu.

MADGE: Ali meni je tek osamnaest.

FLO: Iduće ljeto bit ćeš devetnaest, zatim dvadeset, pa dvadeset jednu, a zatim će godine ići brzo da ih nećeš stići prebrojati. Kada se zbrojiš bit ćeš četrdeset i još uvijek prodavati slatkiše u jeftinom dućanu. (str. 216)

Sve je jasno što lijepa djevojka mora uraditi i može dobiti, pa zato majka i podupire Madgeino zavođenje najbogatijeg i najperspektivnijeg mladića u gradu i ne bi joj zamjerila da prijeđe granicu pris-

tojnosti iako se priča odvija u prilično konzervativnoj sredini. Što da radi ako nije tako lijepa, pokazat će sudbina sestre Millie. Ona je uspjela dobiti stipendiju za četverogodišnji fakultet, što majka ne smatra nečim izuzetnim, tek:

FLO: Djevojka poput Millie mora steći sigurnost na drugi način. (str. 216)

U *Picnicu* pozicija žene naznačuje se u onome što djevojka treba uraditi, ali položaji žena u toj drami pokazuju naličje te pozicije. Sve su žene u drami bez muškarca: ili udovice (koje su ga izgubile), ili stare djevojke (koje ga nisu ni imale), ili učiteljice (koje ga ne smiju imati). Upravo su te učiteljice najbolji primjer pozicije žene u *American Dreamu*: one se ne smiju udavati jer se svaki ženski izlet u prostor muškog *American Dreama*, a naročito pamet, kažnjava. Učiteljice su, za razliku od ostalih žena u drami, ne samo obrazovane nego i financijski neovisne. *American Dream* koji im je naoko dozvolio taj iskorak iz ženske norme, licemjerno ih kažnjava – samoćom. Ako se ponašaju kao muškarci, što će im muškarci. Zato se učiteljice nisu smjele udavati i imati svoju obitelj. Da je samoća vrlo teška, pokazuje scena u kojoj učiteljica Rosemary moli svojeg ljubavnika da je oženi:

HOWARD: Neću se oženiti nekim tko mi kaže "moraš me oženiti, Howard." Ne moram. (*Zašuti. Rosemary patetično plače. Polagano, Howard se ublaži.*) Ako žena želi da je ja oženim, treba barem reći 'molim'.

ROSEMARY: (*utučeno i skromno*) Molim te, oženi me, Howarde.

HOWARD: Pa, moraš mi dati malo vremena da razmislim o tome.

ROSEMARY: (*očajno*) O, Bože! Molim te, oženi me, Howard. Molim te... (*Pada na koljena*) Molim... molim... (str. 237)

American Dream je ostavio učiteljicama mogućnost pokajanja i vraćanja u pravovjerne, udaju, s tim da se onda moraju odreći posla. Ova scena jasno pokazuje dokle je pravilo razdvajanja pametnih i lijepih dovelo. Dotle da je učiteljica spremna ubiti se ako ljubavnik ne dođe po nju. Spašava je **drama uključenja** koju je Inge napisao. Odnosno zahtjev tržišta jer je navodno originalna verzija imala nesretan kraj, koji je Inge izmijenio pod pritiskom brodvejskih zahtjeva.

Poziciju žene pokazuje i Ingeova *The Dark at the Top of the Stairs*. Cora želi otići jer joj je dosta muža divljaka za kojeg sumnja da je vara, a koji ju je i ošamario u zadnjoj svađi. Da bi se osamostalila, traži pomoć od sestre, smještaj za sebe i djecu dok se ne sredi i zaposli. Tvrdi da je dovoljno snažna za to. No, rođena joj sestra Lottie umjesto pomoći nudi poziciju žene: treba oprostiti mužu, moliti ga za oprost unatoč tome što ju je varao, slušati ga jer je on izdržava.

Lottie ne vjeruje Cori da je žena dovoljno snažna da izdrži napóre posla, a svoje uskraćivanje pomoći sestri opravdava činjenicom da je Corin muž Rubin pravi muškarac koji redovito spava s njom, za razliku od njezinog koji to više ne radi i da Cora treba zahvaliti Bogu na takvom mužu.

Inge je, uz Williamsa jedan od rijetkih pisaca koji se bavi ženama i ima osjećaj za njih, ali njegovo pokazivanje pozicije žene nije subverzivno, barem ne namjerno. Pokazujući stvari kakve jesu, podrazumijeva da one takve moraju i biti i nema ni najmanju potrebu objasniti zašto su takve. Nama je danas jasno da stvari ne bi bile drugačije i da je Coru zapao drugačiji muž koji s njom ne spava jer Cora nema ništa osim djece i ako želi otići mora iseliti iz kuće i naći se s djecom na ulici. Ali, Inge ima svoje razrješenje iz *American Dreama*. Zajedničko pomirenje, pristajanje na kompromise i ljubav zapečaćena zajedničkim odlaskom supružnika na gornji kat. Upravo zato pozicija žene nije nikada tema djela, nego proizlazi iz opisa neke druge situacije. Kao u Williamsovим **dramama isključenja**.

Iako je dominantna tema *A Streetcar Named Desire* nešto drugo, ta drama pokazuje i ženinu poziciju: opsluživanje muškarca i financijsku ovisnost o njemu. Stella će dopustiti da joj muž istjera sestru ne samo zato jer ona dovodi u pitanje integritet njezina novog života. I da nije tako morala bi poslušati muža jer o tome tko će živjeti u kući odlučuje samo onaj koji zarađuje, muškarac, onaj koji donosi meso, kako to i sam Kowalski kaže.

Podržavateljica ili krpa

Ipak, žena ima svoje mjesto kao lik u **starim dramama**. I svoju funkciju. Može biti negativan lik ili bezlična podržavateljica muškarca koja nema vlastitu ličnost i postoji samo kroz ugađanje i opsluživanje muškarca. Razlika od onih gore spomenutih žena je u tome da se ovdje oko njezine pozicije ne javljaju ni najmanji problemi, već se prikazuje kao idealna žena.

Takva je Linda, Lomanova žena u *Death of a Salesman*. Za nju Miller kaže u didaskalijama: "Linda, njegova žena pomakne se u krevetu, zdesna. Ustane i oblačeći kućnu haljinu osluškuje. Gotovo uvijek vesele čudi, ona se navikla da nikada ne prigovara Willyju zbog njegova vladanja. Ne samo da ga voli, ona ga obožava, kao da je njegova živahna narav, njegov temperament, njegovi veliki snovi i male grubosti, uvijek podsjećaju na njegove unutarnje nemirne čežnje, na čežnje koje i ona nosi u sebi, ali nema snage da ih izrazi i slijedi do kraja." (str. 6)

Izuzeto rječito, žena je manje vrijedan muškarac, onaj koji se ne može ostvariti. Kasnije će **nova drama** pokazati da je to muškarac koji ne smije ostvarivati, ali vratimo se Lindi.

Linda se svome mužu obraća uz Millerovu didaskaliju "odano", skida mu cipele, nježno ga pazi, brine se o njemu, tješi ga:

WILLY: (...) Ali oni me ismijavaju. Ja to znam.

LINDA: Dragi...

WILLY: Moram to spriječiti. Znam da to moram spriječiti. Možda se ne odijevam prikladno.

LINDA: Willy, dragi, ti si najpristaliji muškarac na svijetu...

WILLY: O, ne, Linda.

LINDA: Za mene jesi. (*Kratka stanka*) Najpristaliji. (str. 22)

No, Willy je izrazito grub prema njoj, neprestano je prekida, izderava se na nju, čak i u trenucima kada mu se ponovo vraća nada.

LINDA: Oliver je uvijek imao lijepo mišljenje o njemu...

WILLY: Hoćeš li me pustiti da govorim?

BIFF: Ne viči na nju, tata! (str. 39)

Izderavanje na ženu je muževljevo pravo jer ona je njegova kao i frižider. Žena je zavisna od muškaraca, a još je veći *loser* od njega jer je manje vrijedna od njega, još neostvarenija. Da je to najnormalniji odnos prema ženi, pokazuje njezina reakcija. Loman se cijelu večer dere na nju, ali kada se posvadi sa sinovima i ode na spavanje, ona moli dečke da mu se odu ispričati i umiriti ga:

LINDA: Molim te, dragi. Samo mu kaži laku noć. Njemu tako malo treba da bi bio sretan. Idi. (*Iziđe na vrata sobe i odanle dovikuje*) Tvoja pidžama visi u kupaonici. (str. 39)

To što se i nakon svega brine o mužu nije samo dokaz njezine ljubavi nego i njegova prava na takvo ponašanje. Zato ne čudi da je upravo ona kao žena uzor i sinovima:

BIFF: Ne. Volio bih naći neku stalnu djevojku... koja nije površna.

HAPPY: Za tim i ja čeznem.

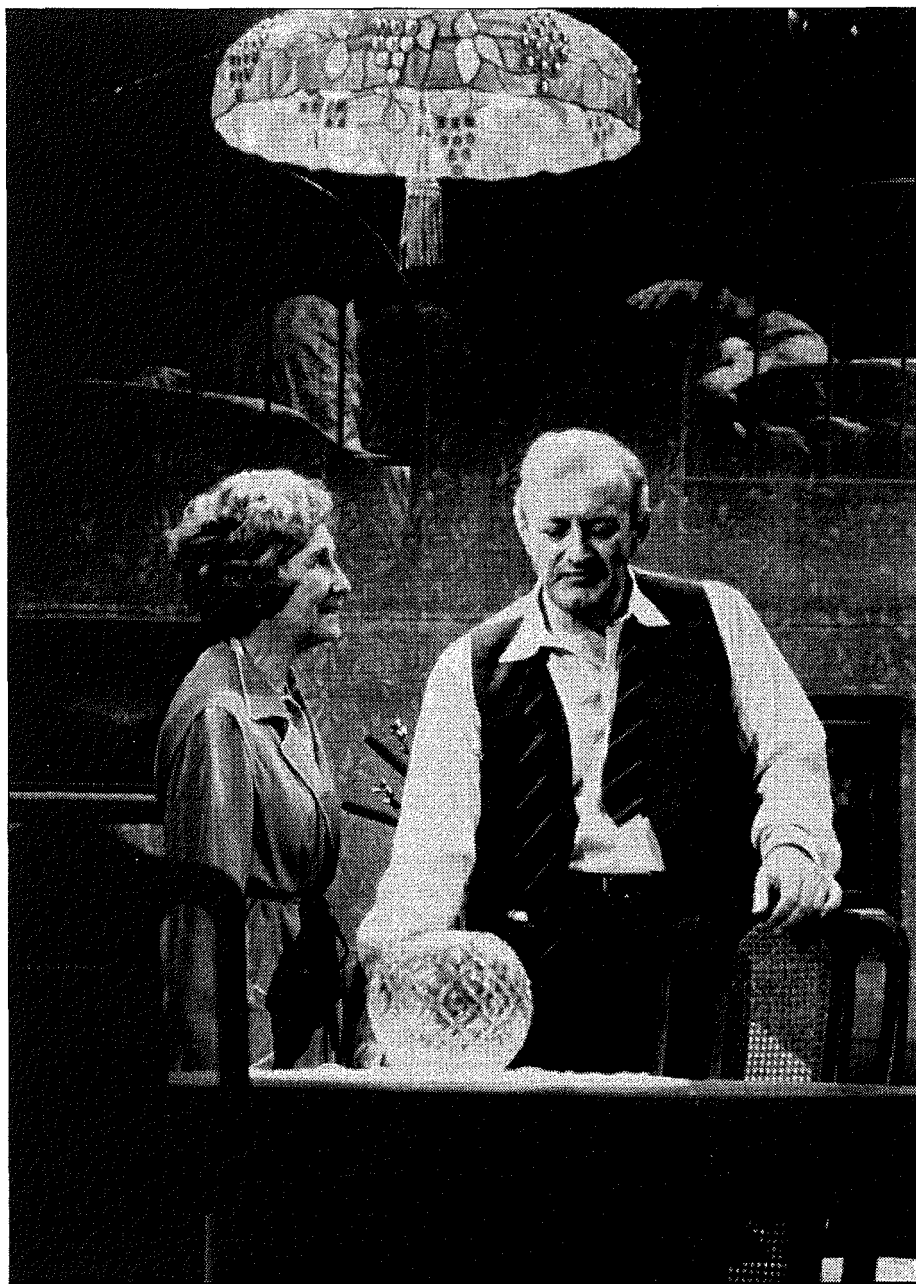
BIFF: Ostavi! Ti nikad ne bi dolazio kući.

HAPPY: Dolazio bih! Neku karakternu, postojanu! Kao što je mama, znaš. Reći ćeš da sam svinja, ali Charlotte, ona djevojka s kojom sam bio večeras, zaručena je i vjenčat će se za pet dana. (str. 14)

Ali, teško će im se ostvariti snovi jer:

HAPPY: (*Gledajući za Lindom*) Kakva žena, takve se više ne rađaju. Znaš li to Biffe? (str. 39)

Da se status žene u *American Dreamu* nije znatno promijenio s vremenom, pokazuje Neil Simon, **stari** autor osamdesetih, sa svojim



Mildred Dunnock i Lee J. Cobb u drami Arthura Millera "Smrt trgovačkog putnika" u kojoj nije samo prikazan gubitnik "američkog sna" nego i položaj žene u njemu.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb.

ženama podržavateljicama koje su vrlo slične Lindi Loman, kao što se vidi u *The Prisoner of Second Avenue*.

Od prve scene Edna tješi Mela, brine se zbog njegove nervoze i nudi sebe kao "denfer": nudi da će uključivati i isključivati klima uređaj, kvrcati WC, na njegovu naredbu lupa u zid susjednog stana da umiri živahne Nijemice. Edna neprestano pita "Što želiš da učinim? Što želiš da ja učinim?"

Kada se dozna da je uzrok njegovom nerviranju otkaz, Edna će se zaposliti, iako žene nisu za to dovoljno snažne, kako su nam to već Inge i Williams objasnili. To zna i njezin muž kojeg ponižava izdržavanje žene pa je zbog toga sve zločestiji. Edna to potpuno razumije, pa iz osjećaja krivice želi još više ugoditi mužu. Trči kući s posla podgrijati mu gotovu hranu za ručak jer i dalje želi odgovarati idealu savršene žene. I u svakom je času spremna podrediti svoj život njegovim zahtjevima:

MEL: Ne, slušaj, ne želim te gnjaviti. Znam da imaš svojih problema u uredu. Moraš zarađivati za život, nemoj brinuti o kući. To je moj problem.

EDNA: Mislila sam da smo se složili oko mog posla. Mislila sam da smo se dogovorili da je u redu da ja radim dok ti ne nađeš nešto.

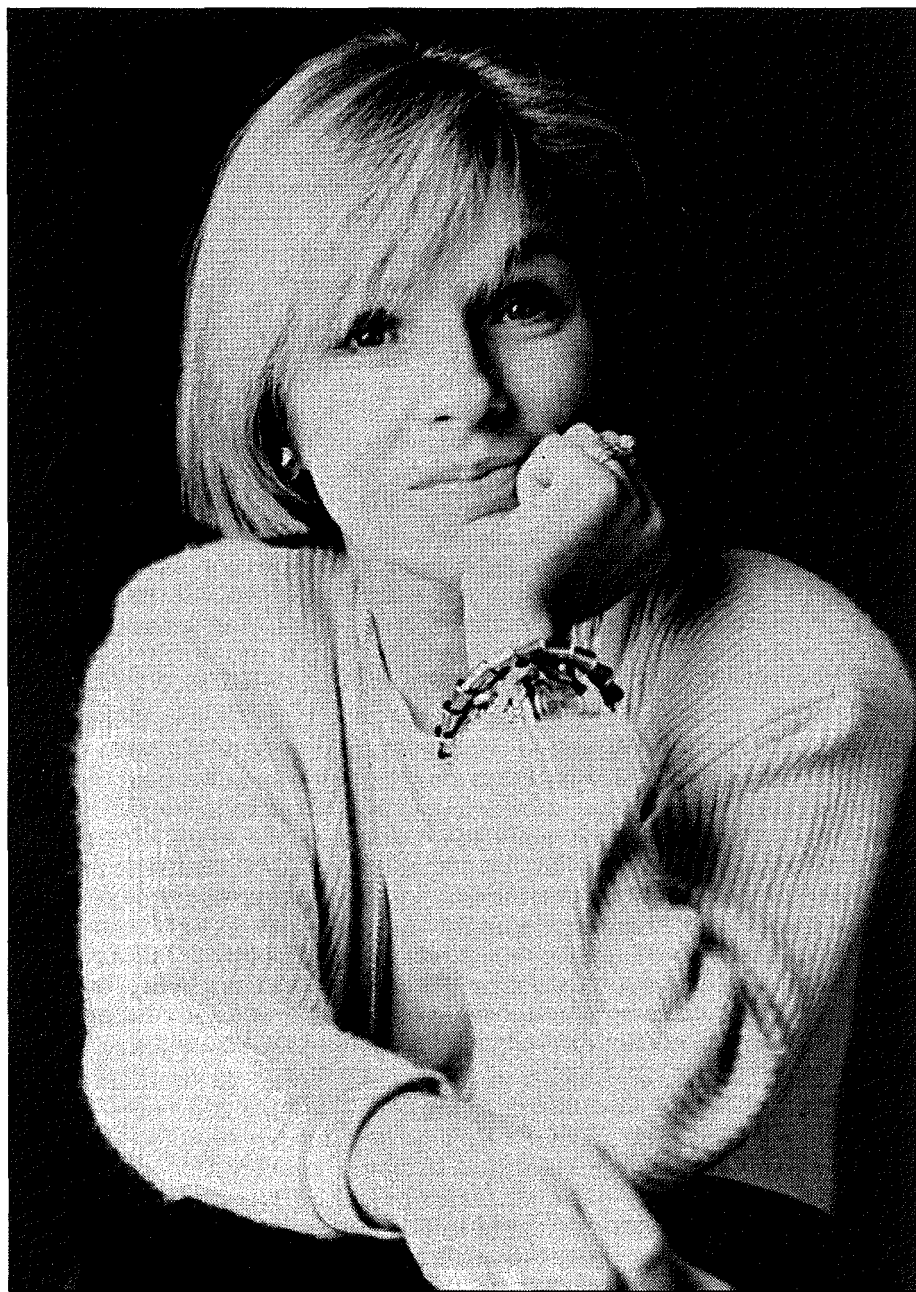
MEL: Ne žalim se. Ti si dobra sa mnom. Plaćaš stan, kupuješ hranu, kupila si mi lijepu sportsku jaknu... Možda ćeš me iduće godine voditi na Havaje...

EDNA: Hoćeš da napustim posao? Hoćeš da ga napustim? Napustit ću ga isti čas kad zaželiš, znaš da hoću. (str. 264)

Žene su, po *American Dreamu*, stvorene samo za to da muškarcu olakšaju život svojom brigom i pažnjom. Njihov se dan sastoji od kupovanja, podgrijavanja gotove hrane, ostalih kućanskih poslova i ugađanja mužu. To se računa kao jedna od obaveza. Nije ni čudo da nemaju nikakve osobnosti jer im ona za njihovu funkciju nije ni potrebna. Simon pokazuje kako je kod prave žene ljubav bezgranična, toliko da ide do negacije njezina života:

EDNA: (...) Sve će biti u redu. (...) Naći ćeš posao. (...) A ako ne nađeš posao odmah, ja mogu opet biti sekretarica. Ja mogu raditi, ja sam jaka, Mel. Ali ne smiješ se razboljeti. Ne smiješ se razboljeti i umrijeti jer ja ne želim živjeti u ovom svijetu bez tebe... Ne sviđa mi se ovdje... Ne želim da me ostaviš samu... (str. 258)

Okvako ogrnuta u ljubav, ženina pozicija u dramama uključenja može zazvučati čak i optimistično, jer ideal svakog čovjeka je zajednica dvoje ljudi utemeljena na razumijevanju i ljubavi. Uz to, niti jedna pozicija za čovjeka nije loša ako mu odgovara (kao što u svojim komedijama Simon dokazuje). Međutim, problem je u tome da se ženi ne dozvoljava niti jedna druga pozicija nego ju se za nju



Marsha Norman uspješna autorica stare subverzivne drame poznata je i hrvatskoj publici sa čak dvije izvedbe (u Dubrovniku i Splitu) njezine drame "Noć majko".

Foto © Susan Johann, 1991.

kažnjava. U istog tog Simona žena koja želi više samostalnosti u svom životu vraća se upravo s liječenja ovisnosti o alkoholu (*The Gingerbread Lady*).

Majka: destruktivna ili nepostojeća

Iako institucija božanskog kralja oduzima ženi vlast, ali i krivicu, neuspjeli božanski kralj **stare drame** krivicu ponekad u potpunosti ili djelomično prebacuje i na ženu.

Tako se žena može u svakoj svojoj funkciji označiti kao destruktivna, a najčešće je to Eva zavodnica ili Velika majka. Iz prije navedenih razloga direktna krivica je rijetkost za Veliku majku, a obično je to neki jak iskorak iz norme kao želja za životom, odnosno drugim muškarcem u O'Neillovom *Mourning Becomes Electra* ili majčina želja za zaradom, što je muški posao, u *The Little Foxes*.

Majčina krivica je češće indirektna, kao nesposobnost ispunjavanja vlastitih obaveza. To uglavnom znači njezinu nesposobnost okupljanja obitelji i odgajanja samih velikih i sposobnih muškaraca kao u Williamsovoj *The Glass Menagerie* gdje živi u snovima, ili u O'Neillovom *Long Day's Journey Into Night*, ali može biti i isuviše jaka i posesivna majka koja želi spriječiti sinovljevu sreću i život u *All My Sons*.

Budući da nema nikakve osobnosti, nije ni čudo da je za djecu najčešće nepostojeća, što je jedno od licemjerja njezine pozicije. Ne dozvoljava joj se ikakva osobnost i pamet, a očekuje se od nje da odgaja jake osobe. Kada se Willy Loman sjeća svog djetinjstva spominje oca, ali ne i majku, uopće je nema u O'Neillovim irskim dramama jer je u *A Moon for the Misbegotten* zamjenjuje kćerka, a u *Desire Under the Elms* mlada maćeha. Potpuno je nebitna, te se pojavljuje kao sporedno lice u *Cat on a Hot Tin Roof* Williamsa, *A View from the Bridge* ili *The Price* Millera gdje braća govore samo o ocu, a majčinu će ulogu u njihovom životu Victor vrlo točno formulirati: "To njezino lice; nekako ne mogu je nikako vidjeti."

Odnos s majkom obično je hladan. U svojim ga dramama najbolje opisuje Marsha Norman. U *Laundromatu* dvije žene peru rublje u dva u noći, jedna je udovica koja se tek nakon nekoliko godina odlučila oprati stvari svoga muža, a druga mlada žena koja ne može u kući izdržati čekanje na muža. Iako potpune strankinje, njih dvije ostvare bliskiji kontakt nego što je mlada žena, prema vlastitom priznanju, uspjela ikada s vlastitom majkom. Već smo rekli da u *Getting Out* majka ne želi kćerku koja se vratila iz zatvora primiti u kuću, da joj ne pokvari drugu kćer, a hladnoća tog odnosa najizraženija je u *Night Mother*. Iako žive zajedno i kćerka se brine o majci, majka svoju kćerku niti razumije, niti poznaje. A i nema neku veliku želju

za tim. Onda ne čudi da majka nema nikakve moći da je odgovori od smrti.

U *Death of a Salesman* sinovi žale majku i brane je pred ocem, ali odnos s njom nije ništa topliji ni dublji od drugih. Kao ni u *Lemon Sky* Lanforda Wilsona. Sin žali majku i osuđuje oca, ali odlazi od majke živjeti s ocem. Da bi se ostvario kao ličnost potrebno je raz-riješiti odnos s ocem, a ne s majkom. Ona je nebitna jer je očeva žena. Sve majke prikazane kao žene podržavateljice moraju obavezno roditi nekoliko djece da ispune svoj zadatak, ali uvijek više brinu za muževe nego za svoju odraslu djecu. U trenutku sukoba sinova i očeva uvijek će stati na muževljevu stranu, pa ne čudi da Linda nagovara svoje sinove na odlazak iz kuće:

LINDA: (*Odlazeći za Willyjem u kuhinju*) Mislim da je to najbolje, dragi. Jer što vrijedi otežati, vi se ionako nećete nikad složiti. (str. 78)

Osim Linde u *Death of a Salesman* tako će odlučiti i sve druge Millerove majke: Kate u *All My Sons*, rođaka koja ima funkciju majke u *A View from the Bridge*, a i Mary u O'Neillovom *Long Day's Journey Into Night* neće dozvoliti sinovima da kude oca. Odrasli sinovi trebali bi već imati svoju ženu da ih podržava, a svaka se žena mora baviti svojim muškarcem do smrti.

Eva: destruktivna zavodnica

Žena izvan svoje "prirodne" pozicije često može biti pogubna za muškarčev uspjeh. Žena može odvlačiti muškarca od njegove sudbine kao šepava sestra u *The Glass Menagerie* koja se ne uspijeva udati te tako pronaći svoje mjesto, pa opterećuje brata. Žena može uzrokovati njegov lom (ili mu doprinijeti) kao u *Cat on a Hot Tin Roof* jer se nije uspjela ostvariti kao majka. Može biti opasna zavodnica, loša, nepokorna žena kao Blanche u *A Streetcar Named Desire* ili Josie u *A Moon for the Misbegotten*. Ona je dobra srca, ali potpuno neprilagođena ženinoj poziciji u *American Dreamu* i opasna trošiteljica muškaraca. U O'Neillovom *All God's Chillun Got Wings* uzrok sloma je to što se Ella, bjelkinja, ne može prilagoditi poziciji crnčeve žene te uporno želi dominirati nad mužem, pozivajući se na svoje rasno pravo. Maćeha u *Desire Under the Elms* ponajprije se udaje za starca da bi od njega dobila farmu i tako je otela njegovim sinovima. Kasnije, kada se zaljubi u jednog od sinova i rodi mu dijete u stanju je ubiti svoje vlastito dijete da bi muškarcu dokazala da ga voli. Dakle, odbacila je nekoliko mogućih pozicija i nije čudo da završava na vješalima.

U *The Little Foxes* Regina, zla žena dobrog muža, ubije vlastitog muža, teškog srčanog bolesnika, izjavom da ga nikada nije voljela. Abigaile Williams i njezina destruktivna požuda kriva je za smrt

desetine ljudi u *The Crucible*. Žena, Eva, destruktivna je čak i u *A View from the Bridge*, iako ne svojom krivicom – Catherine je svojom ljepotom zaludila čovjeka koji joj je bio poput oca. Upravo će razočarenje u moral mlade podstanarke koju Doc voli platonskom ljubavlju u *Come Back, Little Sheba* biti uzrok njegova ponovnog prihvaćanja pića i odlaska u bolnicu. Krivicu i naoko savršene žene (uredna, vrijedna kućanica, brižna majka...) najbolje pokazuje Ingeova Cora. Ona jest u pravoj poziciji žene, ali stalno želi da joj muž bude kod kuće. Time ona neprestano pokušava biti kočnicom njegova uspjeha jer je Rubin trgovački putnik koji mora putovati. Osim toga nitko u *American Dreamu* nije uspio sjedeći kod kuće.

Ako nema djece, žena u **staroj drami** mora biti strašan *loser*, sva u oblacima; živi tuđe živote, doziva izgubljeno pseto, prljave kuće, neposobna da priprema polugotova jela, kao Lola u Ingeovom *Come Back, Little Sheba*.

Jedino je naoko pozitivna u *Waiting for Lefty* jer inicira pobunu vozača. No, ona to izvede ucjenjujući muža svojim odlaskom i neprekidno ga optužujući za nesposobnost, tako da uopće nije podržavateljica već služi za otkrivanje muževljeve slabosti.

Poziciju žene u **staroj drami** otkrivaju i naslovi u kojima su uglavnom samo muškarci: *The Iceman Cometh*, *All my Sons*, *Death of a Salesman*, *Waiting for Lefty*, *The Sunshine Boys*, označeni spolno ili radno. Žena je dobila funkciju *Night Mother*, tmurnu paralelu sa Grčkom *Mourning Becomes Electra*, ili usporedbu s mačkom uz negativne konotacije *A Cat on a Hot Tin Roof*. Ali niti jedno vlastito žensko ime.

ŽENA U NOVOJ DRAMI

Ako je **stara subverzivna drama** pokazivala službenu i željenu poziciju žene i kažnjavala je za svaki iskorak iz nje, **nova drama** razotkriva i ironizira poziciju žene u *American Dreamu*.

Nepostojéća

U velikom broju **novih drama** uopće nema ženskih likova. To je u **staroj drami** bilo nezamislivo jer je uz glavnog muškog junaka morala biti barem neka podržavateljica.

Žena kao lik na sceni ne postoji u dramama *American Buffalo*, *Glengarry Glen Ross*, *True West*, *Indians*, *The Zoo Story*, ali se spominje. Spominje se u nekoj svojoj funkciji unutar *American Dreama* kao upotreba nekog klišeja za označavanje junaka. Kao kliše obaveze i odgovornosti (kada Levene kaže da mora hraniti svoju kćer

u *Glengarry Glen Ross*) ili statusnog simbola uspjeha i prilagođenosti u paketu zajedno s djecom, kućom i automobilom (Peter u *The Zoo Story*, Austin u *True West*, kupac u *American Buffalo*), što smo već pokazivali kod poglavlja o obitelji. Simptomatično je da tada nema imena, već je samo nečija žena.

U tim je dramama često žena upotrebljena i kao kliše jake žene sa slabim muškarcem. Odnosno, pokazuje se nečije *loserstvo* kroz slijepo slušanje žene: tako da je LingK, kupac u *Glengarry Glen Ross* slab prema vlastitom priznanju jer njime upravlja žena, a i za Petera iz *The Zoo Story* je jaka žena koja mu određuje život također pokazatelj njegove slabosti.

Tješiteljica

Zanimljivo je vidjeti kako u **novoj drami** izgleda kliše žene tješiteljice koji se također pojavljuje. U Shepardovoj "muškoj" drami, dakle drami u kojoj se žene ne pojavljuju, *True West*, kada se Austin iznervira, Lee mu prvo ponudi da nazove Austinovu ženu:

LEE: Hoćeš da ti nazovem ženu, ili što?

AUSTIN: (*s poda*) Moju ženu?

LEE: Da. Mislim, možda ti ona može pomoći. Porazgovarati s tobom, tako nešto. (str. 39)

Kada se pak Lee iznervira panično traži telefonske brojeve u želji da čuje barem ženski glas.

LEE: Da li je prekasno da se nazove ženska? Znaš li ti neku?

AUSTIN: Ja sam oženjen čovjek.

LEE: Mislim neku ovdašnju žensku

(...)

LEE: Ne želim toster, želim žensku.

AUSTIN: Žena nikada nije bila rješenje. Nikada.

LEE: Ne mislim trajno. Već privremeno (str. 44)

Tako **nova drama** pokazuje pravu poziciju žene tješiteljice. Iz potrebe da ugađa muškarcu, odnosno iz slušanja pravila *American Dreama*, na kraju završi kao privremeno rješenje. I kao takva ne može dobiti šansu da osnuje obitelj. Znači da ju je slijepo slijeđenje *American Dreama* odvelo u nemogućnost njegova ispunjavanja. Nešto slično kao i u priču o trgovačkom putniku.

Najbolje to pokazuje David Rabe u drami u kojoj je doveo ženu tješiteljicu na scenu. Radi se o *Hurlyburly*, drami koja dominantno pokazuje ispraznost holivudskog života (priča se razvija oko dvojice sustanara Eddiea i Mickeya), ali uzgred pokazuje i šizofrenost ženske pozicije. S jedne strane su žene "za potrošiti", koje su uvijek pri ruci

i koje treba pozvati da se utješi jedan živčani prijatelj, Phill, s kojim više ne znaju što će. Bonnie je striptizeta i Eddiejeva poznanica, a dolazi na poziv telefonom u njihov stan usred noći. Ona je doista spremna utješiti Philla tako da spava s njime iako ga nikada u životu nije vidjela jer tako ispunjava do kraja svoju ulogu podržavateljice muškaraca. Njezina je pažnja vrlo logično prenesena s jednog na sve jer kako će znati koji je njezin, ako odbije onoga pravog? Nakon što je Phill u vožnji izbaci iz njezina auta (on je vozio njezin auto!), vraća se u stan po malo sućuti i isprike, ali Eddie ne vidi što je tu strašno:

BONNIE: Da se razumijemo, Eddie, došla sam ovamo po vožnju kući i ispriku.

EDDIE: Pa zar se ti ne jebeš sa svakim?

BONNIE: Kako to misliš? ŠTO?

EDDIE: Znaš o čemu govorim.

BONNIE: Jebem se s kim ja hoću. Kakve to veze ima s ovim... hoću reći, kakva je veza s ovim, ha?

EDDIE: Jebeš se sa svakim.

BONNIE: Jebem se s mnogim različitim dečkima. To radim. Zanimljivo je. Znaš to. Naučiš mnogo o njima. To nije razlog da se zaključi kako me se može izbaciti iz auta iz čista mira. Ako ja hoću skočiti, ja ću skočiti. Mislim da stvar nije u tome.

EDDIE: Nije ni daleko od toga. (...) Mislim ti sad tu nešto meni impliciraš, kao da sam te ja gurnuo u strašnu, nepriličnu situaciju, a inače ti jako paziš s kim se tucaš, kad zapravo ti...

BONNIE: Mogao me je povrijediti, Eddie.

EDDIE: Ne zanima me! (str. 112)

Postoji i jedna malena, Donna, koju u stan dovede poznanik Artie. On ju je našao u svom liftu, isprobao i doveo momcima:

ARTIE: Tako sam je uzeo. Ali, mislim da je ne trebam, ovako kako je vi trebate momci. Vi ste ovdje skupina očajnika. Vi ste ovdje vrlo očajni, zar ne? Vi je možete iskoristiti. Pa sam mislio da je na putu do studija ostavim ovdje, možete je zadržati. Kao moj poklon, znaš. Tako da ne možete reći da vam nikada ništa nisam dao.

(...)

EDDIE: Ona će nam biti kao kućni ljubimac kojega možemo zadržati i jebati ako želimo?

ARTIE: Naravno. Da ostanete u kondi. U slučaju da naletite na neku ženu. (str. 38)

Donna je spremna spavati sa svakim od njih i to ne samo kao plaću za stan i hranu, nego i kao dužnost. Kada se na kraju drame

vraća sva odrpana i umorna ponovno u njihov stan, zaspe na kauču oslonjena o Eddija:

DONNA: Hoćeš li me pojebati, ili što, Eddie, prije nego zaspem?

EDDIE: Ne.

DONNA: Super. Ne zato što ne bi željela, nego zato što sam pospana. (str. 160)

No, s druge strane ima u drami i jedna žena, Darlene, predstavnik "onih pravih", stvorenih za pravu ljubav. Kako je to Eddie prokomentirao.

EDDIE: Mickey se spetljao s onom strašnom mačkom u prilično ozbiljnu vezu. (str. 39)

No, ona radi, samostalna je, sposobna i pametna. Jedini je problem što nije nadohvat muškarcu. I pri tome su njezina česta putovanja (radi kao fotomodel) samo metafora njezine neuhvatljivosti. Jer i kad je bila kod kuće, prevarila je Mickeya upravo s Eddijem. Naime, ona ima pravo na izbor. Na samosvojnost.

Shepard je u *Fool for Love* pokazao poziciju žene tješiteljice i sa ženske strane. Naime, Eddie dolazi May kad mu to zatreba. Po malo ljubavi i utjehe, kao Titan na susret s Majkom Zemljom. A zatim ode dalje u svoje pustolovine i svoje borbe. Ali, Shepard pokazuje kako je to razdiruća pozicija za ženu, jer kad god se ona na jednom mjestu sredi i ustali, on dođe i sve zavrti ispočetka.

Ravnopravni gubitnik

U onim dramama gdje postoji kao lik na sceni žena više nije metaforična štaka muškarcu, sposobna jedino za slušanje njegovih umovanja (kao podržavateljica), već mu je ravnopravna, kao osoba, ali i kao gubitnik. Zato što je odbila osobnost gubi sve one uobičajene funkcije koje je **stara drama** toliko voljela. Pa i obitelj i djecu. Pravo na osobnost ogleda se i u naslovima **nove drame** koja u njih pripušta ženska imena: *Fefu and Her Friends*, *The Death of Bessie Smith*, ili *Who's Afraid of Virginia Woolf?*.

To da su George i Martha u *Who's Afraid of Virginia Woolf?* ravnopravni ne treba objašnjavati jer je sve razvidno iz njihovih dijaloga. Iako se vodstvo preuzima naizmjenično, oni su ravnopravni po jačini osobnosti, po obrazovanju, po senzibilitetu, ali i po jačini *loserstva*. Kada Martha napadne Georgea zašto je bio okrutan sa gostima u igri *Get the Guests* (Šćepaj gosta), on odgovara:

GEORGE: Ti možeš ovdje sjediti u toj svojoj stolici, ti možeš sjediti ovdje dok ti gin curi iz usta i možeš me ponižavati, možeš me rastrgati... CIJELU NOĆ... i to je sasvim u redu... to je O.K....

MARTHA: TI TO MOŽEŠ PODNIJETI! ZATO SI ME I OŽENIO! (str. 125)

Fool for Love Sama Shepada izgleda kao *remake Who's Afraid of Virginia Woolf?* jer se također radi o paru, Eddie i May, koji se istovremeno voli i razdire, a njihova ljubav je jedini način opstanka u svijetu u kojem žive. A žive neprilagođeno. No, dok je Albee ipak imao uspješne ljude koji nisu ispunili sva očekivanja, Shepard je priču spustio u očite *losere*. Kad ih upoznajemo ona je kuharica u motelu (iako Eddie kaže da ne zna skuhati ni jaje), a on je kaskader.

Kaskader je pravi predstavnik ironiziranog pionirskog dijela *American Dreama*. To je čovjek koji ima hrabrost i fizičke sposobnosti da savlada opasnost, ali nema više lica. Ostavljena mu je njegova snaga, postavljaju mu se svakim danom veći zahtjevi (kada Eddie kaže da mora biti u formi jer dolaze novi momci koji mogu mnogo toga napraviti), ali mu je lice oduzeo netko iz puritanskog dijela. Neki glumac koji pobire novac i slavu iako ne zna jahati konja dok kaskaderu ostaje smrad konja, jer *American Dreamu* više ne treba otkrivati nova područja, nego prikazivanjem "otkrića" održavati mit.

Eddie je tipičan *loser* i zato što živi u neispunjenim planovima. Ironija je u tome što tjelesno okretan čovjek, sposoban skočiti na konja u trku, ne može "uhvatiti" niti jedan plan u stvarnom životu. Kada god ima neki novi plan, dolazi do May. Ovaj put ima priču o farmi:

MAY: (...) Koliko si mi puta to napravio?

EDDIE: Što.

MAY: Uvukao me u neku glupu malu fantaziju i zatim me ispustio kao vrući kamen. Koliko se to puta desilo?

EDDIE: Ovo nije fantazija.

MAY: Sve su bile fantazije.

EDDIE: I nisam te ispustio, također.

MAY: Ne, samo si nestao (str. 24)

Zadnji put ju je ostavio samu u montažnoj prikolici, negdje na kraju svijeta te je morala stopirati do laundromata (praonice rublja). No, kako Eddie kaže, kupio joj je brdo francuskih šarenih časopisa, onih ženskih, da se zabavlja dok se ne vrati. Jer sva su njegova odlaženja privremena.

Njihovu vezanost Shepard objašnjava ludom ljubavi od koje se ne može pobjeći, koju ne može obuzdati ni strah od incesta jer su oboje djeca istoga oca. U tome je također razlog njihovih bijegova. Ali oni su neuspješni iako dvostruki. Naime, prvo ode on, pa onda pobjegne ona, a zatim je on pronađe. Gdje god bila.

Koliko god ta ljubav izgleda razdiruća i negativna, toliko im je štiti od svijeta u kojem žive, nešto samo njihovo, nešto što imaju između sebe i svijeta koji je opasan (neka grofica u Mercedesu koja

zapali kamion i puca u njih), nešto po čemu su drugačiji. Nešto po čemu, u krajnjoj liniji, potiru svoje *loserstvo*. Jer tako ludu ljubav nema nitko.

Iako je May krhka žena, a Eddie snažni kaskader, oni su ravnopravni, ne samo po jačini ljubavi i žestini reagiranja nego i fizički jer May u jednom trenutku obori Eddija na pod jednim udarcem. A i po vlastitom *loserstvu*, izgubljenosti u svijetu i izdvojenosti.

U *Domino Courts* u početku žene su također *loseri* kao i muškarci, ali izgledaju kao slabija polovica. Ronnie pokušava ovladati Floydom, ali se on opire njezinu dominu, a Flo šuteći prati svog Roya. No, zakratko se pokaže da nisu tako slabe. Nakon što Flo razotkrije Roya kao *losera*, žene preuzimaju vlast u kući i nameću princip mirovanja i igranja domina. Ali, njihova pobjeda na kraju nije toliko njihova dominacija nad muškarcima nego dobra ideja kako da se utroši vrijeme, kad su ionako svi odlučili ostati u Oklahomi.

U *The Vienna Notes* glavni je *loser* Georgia, a ima i još jedna žena, Rivers, senatorova sekretarica. Senator, kao što smo vidjeli u poglavlju o uspješnima, nad obje preuzima kontrolu, ali mislim da je pri tome njihov spol nebitan. Otprilike isti odnosi ostali bi i da su one muškarci, u čemu je vrhunac subverzije **nove drame**. Prikazali su ženu bez ikakve pozicije do lika u drami. Što bi na ovo rekla **stara**?

Elmer Rice u svojoj je *Dream Girl* pokazao Georginu, djevojku zaljubljenju u sestrina muža Jima Lucasa. Ona neprekidno živi u mašti gdje proživljava sve mogućnosti koje stoje pred njom. U životu radi s gubitkom kao suvlasnik jedne knjižare, zavodi je oženjeni muškarac, ali i jedan novinar koji piše književne kritike. Na kraju se ispostavi da se sestra razvodi, Jim izjavljuje ljubav Georgini i zove je da zajedno odu iz grada, na neku farmu. Iako je to ispunjenje svih njezinih sanja, koje je čak i opisala u napisanom vlastitom romanu, ona ipak ne ode, nego se uda za ciničnog novinara.

Rice je u kontrapunktiranju njezinih snova i stvarnosti isparodirao osnovne situacije koje *American Dream* nudi djevojci. A sretan kraj sa njezinim konačnim vjenčanjem razotkriva pravu poziciju. Ne odabere Jima koji je ispunjenje njezinih snova jer je nerealan, a odabere kritičara. Zato što je realan i što je smješta na njezino mjesto, poziciju žene. Naime, on je duhovit i inteligentan, ali samoživ i nimalo obziran. On o njezinu romanu misli da je potpuno smeće (a u njemu je opisana idila dvoje zaljubljenih na farmi), a vrhunac ambicija mu je mjesto sportskog komentatora u vlastitom listu.

Dakle, ništa od romantičnog junaka, ništa od idile dvoje zaljubljenih na nekoj farmi, ništa od velike strasti. Djevojci ostaju samo cinizam i ironija umjesto lude ljubavi, ali ima izričitu dozvolu svog muža da i dalje sanjari samo ako to ne ometa funkcioniranje života. Dakle, treba zauzeti svoju poziciju žene (bez pisanja romana, molim),

a sanjarenje joj je ponuđeno kao ventil od presije stvarnosti koja ženi ne nudi mnogo. U najboljem slučaju opsluživanje nešto pametnijeg muškarca, jer mogao joj je zapasti i neki glupan.

Majke nema

Budući da nema obitelji, nema ni majke. Točnije: prisutna je samo u onim rijetkim dramama koje pokazuju obitelj. U *Sticks and Bones* je dio stereotipne obitelji bez ikakve izražajnosti – Majka. Shepard je dovodi na scenu u *True West* samo da pokaže vizuru jednog oka koje dolazi izvana, a kuća mu je bliska. Neprepoznavanje situacije u tom oku potrebno je zbog pojačavanja efekta promjene koja se na sceni dogodila i likovima, i kući.

Majku Shepard uvodi i u svoje obiteljske drame. U *Curse of the Starving Class* pokazuje jednu aktivnu koja želi prodati farmu i otići, ali njezina aktivnost je ograničena muškarčevom. Ne samo da je farma očeva i bez njegova pristanka je ne može prodati, nego je već zadužena preko svoje vrijednosti.

Jedino u *Buried Child* prikazuje svojevrstan trijumf Velike majke. Naime, tu postoje dva ne baš važna ženska lika, ali zanimljiva suodnosa. Osim Vinceove bake pojavljuje se i djevojka Sheilla, koju Vince dovodi sa sobom. Ona sluša, klima glavom i čudi se, spremna prihvatiti ulogu majke, ali je na kraju protjeraju, jer s ustoličenjem mladog kralja živne stara kraljica majka. Pa iako je i ona promašena (njezin jedini *all-American* sin je mrtav, dok su drugi daleko od uzora) ipak se božanska kraljica tako lako ne smjenjuje.⁶⁴

Razotkrivanje:

Ako je **stara drama** htjela pokazati da je žena muškarac koji se ne može ostvariti, pokazujući njezinu pravu poziciju kao i kažnjavajući za odstupanje od norme, **nova** pokazuje da je žena muškarac koji se ne smije ostvariti.

To je najočitije u *Fefu and Her Friends* Marie Irene Fornes u kojoj se pokazuje kako se žena represivno kažnjava upravo za pristajanje u norme *American Dreama* i drskost da preuzme muškarčeva područja. *Fefu and Her Friends* pokazuje da žene mogu biti ravnopravne muškarcima samo kao *loseri*, ali ne i kao uspješni primjerci.



⁶⁴ Shepardove obiteljske drame imaju osnovne karakteristike **nove drame** (*loseri*, ironizirani uspješni...), ali i dodatnu dimenziju, uspostavu ironijskog obiteljskog mita.



Upravo zato će biti kažnjene one koje su dovoljno jake osobnosti, jake kao muškarci.

Nije inspiracija

U **subverzivnoj američkoj drami**, i **novoj i staroj** gotovo da ne postoji žena kao inspiracija, Beatrice. Ako se u **staroj drami** muškarcu učini da jest, onda se razotkriva kao lažna (Blanche za Mitcha u *A Streetcar Named Desire*), destruktivna (Ella u *All God's Chillun Got Wings* i Regina u *The Little Foxes*), ili mi znamo da je lažna (Josie u *A Moon For the Misbegotten*).

Novi se sa ženom kao inspiracijom uopće ne bave. Jedina je iznimka *Sticks and Bones* gdje David nakon povratka iz rata neprestano susreće u svojim vizijama malu Vijetnamku koju je volio. Ali dok je njemu njezina čista duša neka vrst inspiracije i vodilje, njegova je obitelj ne vidi, a iz njegovog spominjanja je doživljava kao bludnicu i zavodnicu u strahu od žutih unuka. Ona ima svoje značenje za Davida, ali je ipak samo vizija. A čak je i ona podložna destrukciji *American Dreama*. Od njega se ni vizije ne može spasiti, jer će otac pri kraju drame malu Vijetnamku ugledati i zadaviti.

Vjenčanje

Vjenčanje je, prema Frazeru⁶⁵, simbol plodnosti i pomirenja s prirodom. Prema Fryeu, vjenčanje je u komičkom obrascu potvrda pomirenja pojedinca s društvom i slavi društveno ponovno rađanje⁶⁶. U tom je značenju doživljava i **stara drama**. Želeći živjeti u harmoniji s okolinom i poštujući forme okoline, **loseri stare drame** se najnormalnije žene. No, u **dramama isključenja** im ne uspijeva ostvariti sretnu zajednicu. U **dramama uključenja** upravo obitelj, odnosno vjenčanje, nudi nadu u mogućnost uključenja u širu zajednicu.

Nova drama u isključenju je izbacila ne samo obitelj, nego i zajednicu dvoje ljudi kao mogućnost uključenja u društvo. U **dramama uključenja** dopušta zajednicu dvoje ljudi, ali vjenčanjima se ne pridaje velika važnost. Zajednicu mogu sačinjavati neoženjeni parovi (kao Eddie i May u *Fool for Love*, veza žena u *Fefu and Her Friends*), ali jednako tako i oženjeni (kao George i Martha u *Who's Afraid of Virginia Woolf?* ili Floyd i Ronnie odnosno Roy i Flo u *Domino Courts*, Fefu u *Fefu and Her Friends*). Vjenčanje nije nužno



65 Frazer, *Zlatna grana*

66 Frye, str. 56 – 66

kao potvrda "ozbiljnosti" zajednice jer je u **novoj drami** izgubilo funkciju uključenja u društvo.

Kao što smo već vidjeli, **nova drama** prikazuje zajednicu dvoje ljudi upravo kao mogućnost lakšeg preživljavanja izvan društva koje funkcionira prema drugim pravilima. Tako brak Georgea i Marthe dobija potpuno suprotno značenje od značenja koje mu Frye daje. Ali i Frazer, jer je uključenje u društvo podrazumijevalo plodnost zajednice koja omogućuje opstanak društvu. Zato i nema djece u zajednicama **novih**. Te su zajednice samo mogućnost neuključivanja, bolje rečeno preživljavanja tog neuključivanja u društvo. Jer bi se svaki član te zajednice mnogo brže i lakše slomio da je sam. Kao što pokazuju **nove drame isključenja**, pa i *Fefu and Her Friends*. Možda se Julija lakše slomila jer je bila sama, dok Fefu ipak ima muža, koji joj, ma kako veza bila neprikladna, ipak daje snage.

FEFU: On me napušta. Njegovo je tijelo tu, ali ostalo je otišlo. Ja ga iscrpljujem. Ja mučim i njega i sebe. Ja ga trebam, Julija.

JULIJA: Znam da trebaš.

FEFU: Trebam njegov dodir. Trebam njegove poljupce. Trebam osobu poput njega. Ne mogu ga pustiti. (str. 39)

Dok je to u *Fefu and Her Friends* samo naznačeno, u dramama parova je prikazano eksplicitno: iako su veze muškarca i žene prikazane kao razdiruće i naoko neprikladne (*Who's Afraid of Virginia Woolf?* ili *Fool for Love*) one su jedini način nadvladavanja individualne nesavršenosti i "nepotpunosti".

Tabela br. 6 – ŽENSKI LIK U SUVREMENOJ AMERIČKOJ DRAMI

STARA (žena – muškarac koji se ne može ostvariti)	NOVA (žena – muškarac koji se ne smije ostvariti)
– potvrđuje poziciju žene u <i>American Dreamu</i> – kazna za iskorak iz norme a) podržavateljica ili krpa – bez osobnosti – odano služi muškarca b) Eva ili zavodnica – destruktivna – lažna inspiracija c) majka – nepostojeća – destruktivna	– razotkriva i ironizira poziciju žene u <i>American Dreamu</i> a) nepostojeća b) kliše oznake muškarca – uspjeha (žena, kuća, auto...) – slabosti c) tješiteljica – privremeno rješenje d) ravnopravni gubitnik – pravo na osobnost – gubitak funkcija <i>American Dreama</i> (podržavateljica, zavodnica, majka) – suprostavljena muškarcu – olakšava <i>loserstvo</i> zajednicom

forma subverzivne američke drame

Jedinstva i neponovljivost u staroj

Forma **stare subverzivne drame** poštuje tradicionalna tri jedinstva⁶⁷. Poštivanje jedinstva radnje vezalo je uz sebe i jedinstva mjesta i vremena. Jedinstvo mjesta se doslovno poštuje, jer je mjesto radnje, kao što smo već spominjali, prikaz kuće (dolje dnevni boravak, gore spavaonica, i trijem), stana ili hotelske sobe, u konvenciji "četvrtog zida". Naime, publika cijelo vrijeme kroz nepostojeći četvrti zid viri u neku prostoriju gdje se odvijaju životi junaka. Radnja se najčešće zbiva samo u jednoj prostoriji: u dnevnom boravku ili sobi (*Long Day's Journey Into Night*, *The Little Foxes*, *The Dark at the Top of the Stairs*, *The Hot l Baltimore*, *Cat on a Hot Tin Roof*...), ili trijemu (*Picnic*, *A Moon for the Misbegotten*). U teatarskoj verziji *Cat on a Hot Tin Roof* cijelo će se društvo popeti u Dickovu sobu na proslavu rođendana Big Daddyja zbog Dickove bolesne noge, iako u filmskoj verziji Dick sa svojom bolesnom nogom sasvim normalno hoda po cijeloj kući.

Kada se radnja zbiva u više prostorija, one su obavezno dio jedne cjeline, kuće, a ako likovi i izađu doći će najdalje do stepenica koje vode u drugi stan (*A Streetcar Named Desire*). **Stara drama** rijetko izlazi na ulicu, primjerice u *All God's Chillun Got Wings* i *View From the Bridge*, ali, u obje drame, samo na prvi ugao do kuće koji zapravo ima funkciju trijema. **Stara drama** ne zalazi ni na mjesta gdje likovi rade.

Iznimke od jedinstva mjesta su *Mourning Becomes Electra* (ali ovdje je riječ o trilogiji) te *The Crucible* i *Waiting for Lefty*. Ove su dvije zasebna priča, jer su formu podredile intencionalnoj kritici društva.

Poštuje se jedinstvo radnje, a i jedinstvo vremena. Ono može biti doslovno, pa često komad traje koliko i radnja komada (*Cat on a Hot Tin Roof*, *The Price*, *Bus-stop*, *Night Mother* i *Laundromat*) ili se vrijeme radnje proteže od jednog do dva dana, s noći između činova (*Getting Out*, *Long Day's Journey Into Night*, *A Moon for the Misbegotten*, *The Glass Menagerie*, *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, *All My Sons*, *Death of a Salesman*).



Ako nije nikako moguće postići jedinstvo vremena na razini cijele drame, ono se zadržava unutar činova, a skokovi su između činova. Drugi je način uvođenje pripovjedača koji svojim pričanjem daje okvir jedinstva vremena (vlastitog pričanja) dok je radnja komada zapravo pripovjedačev *flash-back* (*The Glass Menagerie*, *A View from the Bridge*, *Lemon Sky*, *After the Fall*). *Flash-back* je inače često sredstvo očuvanja jedinstva vremena, uz istodobno izbjegavanje opterećujućeg prepričavanja prošle radnje (*Death of a Salesman*).

Didaskalije su u **staroj drami** vrlo opsežne. To se može na prvi pogled opravdati njezinom pionirskom ulogom u realističnom prikazu života na sceni. Naime, uvodeći realizam pisci su se našli na sasvim novom području, koje su kritičari često napadali iz nerazumijevanja, pa nije čudo da su se pisci borili za točno prenošenje svojih ideja na scenu. Uz to, takav pristup realnosti na sceni bio je nov i za redatelje, pa su im opsežne didaskalije mogle biti na pomoć. Ali, kako to da i pisci koji danas pišu **staru dramu** i dalje imaju opsežne didaskalije kao Wilson, Simon, Marsha Norman?

Očito je ipak važniji razlog u tome što pisci **stare drame** vjeruju da su događanja o kojima pišu ne samo realna, nego i izuzetna. **Stara drama** uvijek pazi na realnost i njezino dokazivanje. To je još jedan od razloga uvođenja pripovjedača jer on osigurava i legitimitet priče – njezinu jedinstvenost i neponovljivost. Upravo zbog toga su potrebne opsežne didaskalije koje će zadanu priču fiksirati do u najmanje detalje. Ako se radnja zbiva u jednoj prostoriji, točno će biti nabrojena vrata u njoj kao i što se iza njih nalazi. Ako se dešava u više prostorija, bit će točno označen ne samo njihov suodnos nego i njihovo mjesto na sceni. Naravno da će se sav namještaj pojedinog djela scene ili prostorije potanko navesti, kao u karakterističnom odlomku na početku Millerova *A View from the Bridge*:

"Najamnička kuća i ulica pred njom. Kao i sam komad dekoracija je lišena svega osim najbitnijih elemenata. (...) U prednjem dijelu pozornice, ali još uvijek u samoj sobi, markirana su na desnoj strani gledajući iz publike, dva stupa. U gornjem dijelu oni su ničim omeđeni i završavaju u zraku, a pretpostavljaju pročelje i ulaz u kuću. Iznad cijelog pročelja kuće obješen je jedan arhitektonski element koji u isto vrijeme predstavlja zabat iznad stupovlja, kao i fasadu najamničke kuće. Kroz ulaz u kuću vidi se stubište. Ono počinje na nivou sobe pa se u luku diže spram pozadine i završava otraga na drugom katu." (str. 2)

Kao što autori žele fiksirati mjesto događanja pa često crtaju tlocrt i tiskaju uz dramu), tako žele objasniti i likove. Autori **stare drame** smatraju da su svi njihovi *loseri* neponovljivi karakteri tragičke sudbine koja zaslužuje scenu (kako je to Miller lijepo objasnio u eseju



kojim je popratio *Death of a Salesman*)⁶⁸. U to nas osim popratnim esejima pokušavaju uvjeriti pokazujući lik "iznutra": dugim analizama psihičkih stanja i razmišljanja svakog junaka.

Kako su autori **stare** ljubitelji psihologije, lice im je ogledalo duše (to voli naročito O'Neill), a česti su monolozi likova, velike rasprave i veoma rječite analize. Tekstovi obiluju dugačkim rečenicama kojima se nešto pokušava objasniti. Ta formalna karakteristika proizlazi iz autorova vjerovanja u cjelovitost stvarnosti, odnosno legitimitet *American Dreama*. Taj san pisci **stare drame** doživljavaju kao potvrdu cjelovitosti i logičnosti stvarnosti jer on sa svojim pravilima nudi naoko veoma jasnu sliku stvarnosti, a nju žele odslikati **starodramatičari**. Sva ta gomila riječi potrebna im je da objasni raskorak između cjelovitosti stvarnosti koju *American Dream* proklamira i *losera* koje vide svuda oko sebe. Svoj autorski legitimitet vide u prenošenju čiste i istinite realnosti na scenu, što im je bilo isprika za očitu subverzivnost u prikazivanju *losera* i jedina obrana pred napadima na svrhu takvih drama.

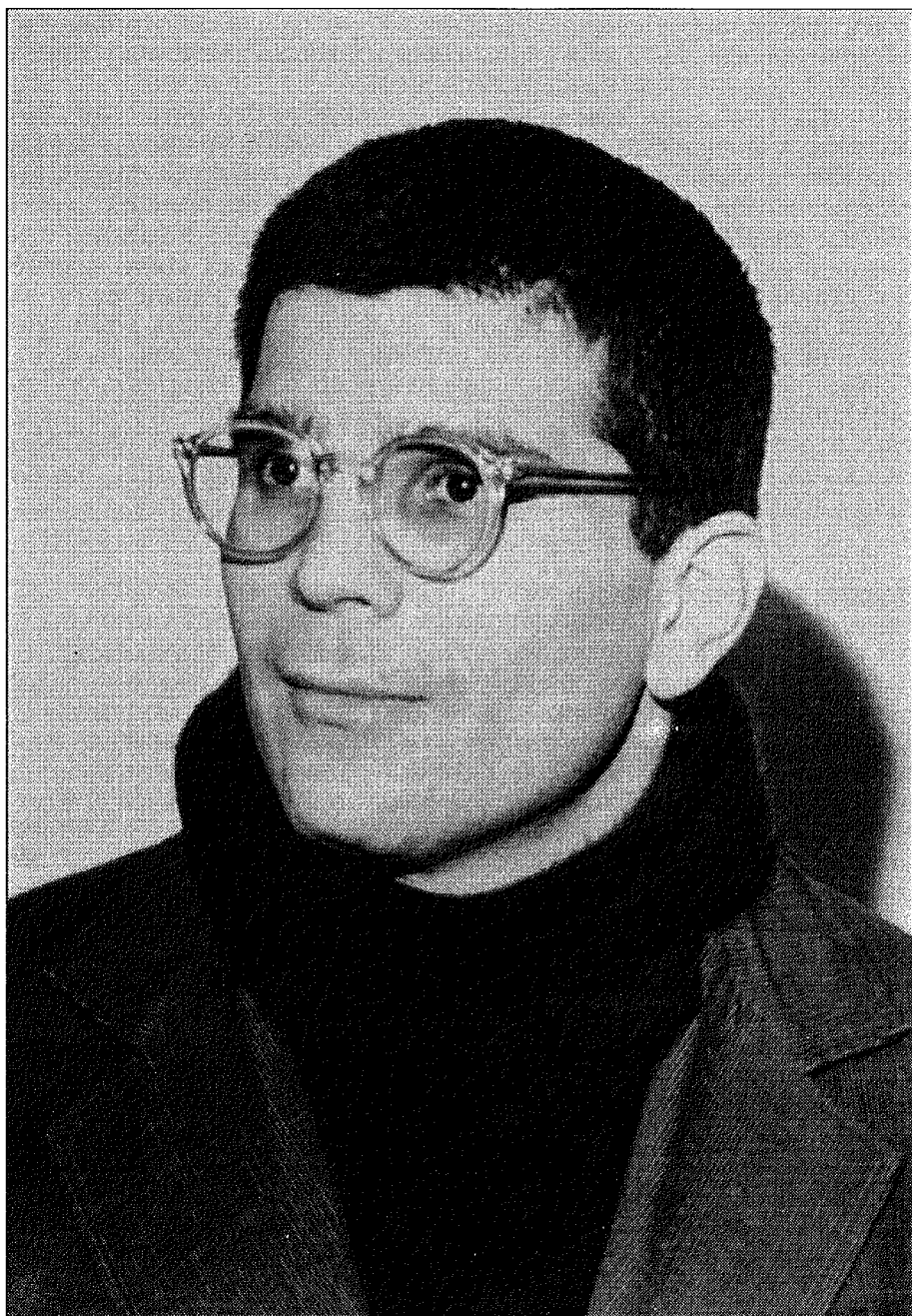
Jedinstva za trenutak u novoj

I **nova drama** uglavnom poštuje tri jedinstva – kako integritet radnje, tako i jedinstvo mjesta. Radnja se najčešće događa u istoj prostoriji, odnosno na istom mjestu (*The Zoo Story*, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *American Buffalo*, *Domino Courts*, *True West*, *Fool for Love*, *Hurlyburly*). Ako je to neizvedivo, autori **nove** dopuštaju si najviše dva mjesta radnje: *The Vienna Notes*, *Glengarry Glen Ross*, *Sticks and Bones* i *Fefu and Her Friends*. Fefu ima zanimljiv odnos prema prostoru: kao što sam rekla, prva i zadnja scena dešavaju se u dnevnom boravku, a između toga simultano se odvija šest scena na šest raznih prostora u kući. Ali, kako je svaka junakinja dobila uz dnevni boravak još jedan prostor, to tako i računam.

Prostor događanja uglavnom je obiteljska kuća, osim u onih drama koje se bave poslom, kao Mametove (*American Buffalo* se zbiva u Donovoj staretinarnici, *Glengarry Glen Ross* u uredu i restoranu), a radnja *The Vienna Notes* odvija se, uz Georgijinu kuću, i u hotelskoj sobi. Ali i te drame "poslovnog prostora" su također u zatvorenom i poštuju istu prostornu konvenciju. Vrlo su rijetke drame na otvorenom, jer je **nova**, baš kao i **stara** i dalje građanska drama koja prikazuje *losera* u njegovom privatnom okružju doma.

Jedino se *The Zoo Story* događa na svježem zraku: klupa u parku. No, i ta klupa ima funkciju doma, jer je, kako smo iz drame





David Mamet, uspješan je ne samo kao dramatičar (kao vrhunac nove subverzivne drame) nego i kao filmski scenarist, te kazališni i filmski režiser.

vidjeli, isto tako Peterovo vlasništvo kao i njegova kuća, samo što bi u kući bilo teže organizirati ovaj tip susreta. Peter bi se odmah osjetio ugrožen, da je Jerry pokušao uspostaviti komunikaciju s njim u njegovoj kući, a ovako, na naoko neutralnu terenu, dozvolio je Jerryju da mu se približi. To nam je kasnije dokazao Sam Shepard koji je u *True West* ostvario sličnu situaciju između *losera* i uspješnjaka. Samo, on je mogao kao mjesto sukoba staviti dnevni boravak jer je sukobio dva brata. Ali i za to mu je trebao izgovor. Lee, *loser*, navratio je do majke. Tamo je slučajno, nakon pet godina ne-viđanja, susreo brata Austina jer je majka otišla na Aljasku, a Austin joj čuva kuću. Osim slučajno, putevi jednog *losera* i jednog uspješnog teško se susreću. Čak i kada su braća.

Jedina iznimka je drama *Indians* jer je radnja raspršena na više mjesta, a neki se prizori odigravaju i na otvorenom. No, to je riješeno uz pomoć okvirne radnje i *flash-backova*, kao u **staroj drami**. A ponavlja se i obrazac iznimke. Naime, *Indians* u **novoj drami** ima sličnu funkciju kao *The Crucible* i *Waiting for Lefty* u **staroj**. I sličnu poziciju formalne iznimke.

Kao s prostorom, slično je i s vremenom. Iako je i **novima** uzor potpuno jedinstvo vremena, odnosno da drama traje onoliko koliko traje događaj koji se prikazuje (*The Zoo Story*, *Fool for Love*), najčešće se ipak uzima proširena Aristotelova varijanta. Dakle, događanje na sceni odvija se u stvarnom vremenskom trajanju tog događanja u životu, dok su vremenski skokovi između činova (*True West*, *American Buffalo*, *Glengarry Glen Ross*, *The Vienna Notes*, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*).

Dosada prikazana podudarnost u formi **stare** i **nove** drame ne čudi jer su to ipak dvije podvrste jednog pravca. No, kako su zasebne, očito je da mora biti i nekih vrlo važnih razlika koje se odslikavaju i u formi.

Ponajprije u vremenu događanja. Naime, vrijeme zbivanja **nove drame** je isključivo sadašnjost. Nema *flash-backova* (osim u *Indians*), nema pripovjedača jer prošlost ništa ne objašnjava pa dramatičarima ni ne treba. Onoliko koliko im treba (najčešće preduvijeti za uspješnost *losera* koje je dobio u prošlosti), spomenut će sami likovi.

Likovi u **staroj drami** borili su se protiv vremena, najčešće izgubivši trku. Tako je Willy Loman čitav život bio u trci s vremenom otjelovljenim u otplatama osiguranja, kuće i kvarovima na tehnici. Za razliku od njih, u **novoj drami** vrijeme kao da stoji. Zna se koliko je sati (o čemu nas, na primjer, stalno obavještavaju Martha i George), uglavnom se zna koje je doba dana (jutro, poslijepodne ili večer, često naznačuju didaskalije), ali se rijetko zna u kojoj se godini drama zbiva ili koliko je točno godina likovima. To je zato jer se s vremenom

nitko više ne bori. U **novoj drami** stvari su takve kakve jesu – zauvijek. Tijek vremena neće ih promijeniti.

Forma **nove subverzivne drame** odraz je "mimo komunikacije" koju je ta drama dovela do kraja. Naime, kao što je već rečeno, **nova drama** je upravo kao osnovni znak za prepoznavanje *loserova* osjećaja stranca označila nemogućnost komunikacije s okolinom. Upravo zato, dok se likovi **stare drame** čuju i razumiju, ali ne žele zajedno djelovati zbog postojanja snažnih emotivnih prepreka, **novi** često samo naoko normalno razgovaraju, ali svatko vodi svoju liniju koje se uopće ne moraju sijeći. Otežane komunikacije svjesni su i sami likovi pa često završavaju svoju repliku sa "Da li me razumiješ?" (*Fefu and Her Friends*), negacijom "Ti me nikada nisi razumio" (*True West*), ili "Naravno da me ne razumijete" (*The Zoo Story*). Drama *The Vienna Notes* je pak nemogućnost komunikacije i cjelovitog doživljaja svijeta, čega je lik duboko svjestan, uzela kao osnovnu temu.

Novi loseri često ponavljaju replike, ili ih čak sugovornici mole da ponove nešto sasvim obično. Ponekad ponavljaju rečenice zajedno, jedan lik pa drugi, kao da sami sebe žele uvjeriti u realnost, kako to pokazuje jedan tipičan odlomak iz Mametove drame *Glengarry Glen Ross*:

AARONOW: Dakle, sve ovo, hm, ti nisi, zapravo, ti nisi govorio Graffu.

MOSS: Ne, zapravo, ne. (*Pauza*)

AARONOW: Nisi?

MOSS: Ne. Zapravo ne.

AARONOW: Jesi li?

MOSS: Što sam ja rekao?

AARONOW: Što si rekao?

MOSS: Da. (*Stanka*) Rekao sam: Ne zapravo. Jebi ga, George. Mi samo razgovaramo. (str. 40)

Tu "mimo komunikaciju" potvrđuju i Sheparadovi monolozi koji su mogući bez formalnog osamljivanja lika, ili barem naznaka koje ih potvrđuju kao "otvaranje podsvijesti lika" što O'Neill osjeća kao dužnost napisati u didaskalijama. Lik započinje monolog iz čista mira, govori sam za sebe, dok se drugi likovi na to uopće ne obaziru. Jer za prekid komunikacije u **novoj drami** nije više potreban razlog, fizička prepreka (da netko okrene leđa, ili začepi uši), zbog koje jedan lik ne čuje drugoga.

Kada se prikazuje uspostavljanje komunikacije, odnosno kad pisac prikazuje likove koji se trude uspostaviti neki kontakt s drugim likovima, ta je komunikacija sužena. Tako je u *The Zoo Story* komunikacija namjenska i jednòsmjerna: svedena na vođenje Petera ka cilju. U Mameta je to najizraženije jer je sva komunikacija likova

svedena na nagovaranje na posao. **Nova drama** nema iznošenja osjećaja, nema analize psihičkog stanja, nema filozofiranja, nema nikakvih filozofskih rasprava o "dubljim" stvarima.

Tako osiromašena komunikacija rađa i siromašan jezik koji se temelji na argumentima poput laži, psovke i ponavljanju rečenica, što kraćih da zvuče kao sentence. Zato **nova subverzivna drama** na formalnom planu ima kratke, često čak nedovršene ili isprekidane rečenice, a ponekad se i same riječi ostavljaju nedovršene. Česta je interpunkcija tri točke, a likovi vrlo često zamuckuju, traže bolje riječi da se izraze... Jezik je često ne samo kolorističan unutar jednog prostora ili klase nego i na granici razumljivosti.

Ta je forma posljedica nakane **novodramatičara** da samo pokažu svijet oko sebe, jednako kao i likove, bez ikakve analize. Čak i Senator iz *The Vienna Notes* ne razlaže vlastita osjećanja, on se samo trudi da ih zapazi i zapiše. **Stara drama** kreće iz nekog osjećaja kao normalnog, a onda ga razlaže, objašnjava... **Nova** samo pokazuje, a pokazuje i da je osjećaj koji imamo teško prepoznati (kako bi to Senator rekao).

Druga velika razlika je da **nova drama**, za razliku od **stare** gotovo i nema didaskalija. "Scena je u mraku. Udarac u ulazna vrata. Cuje se Marthin smijeh. Vrata se otvaraju, svjetla se pale. Ulazi MARTHA, a za njom GEORGE." je sve što piše na početku *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, a pokazuje temeljni odnos **novih** prema sceni, kostimima i izgledu likova. Znajući da je scena događanja jedna stara kuća, a likovi vrlo živi karakteri možete zamisliti što bi sve ovdje Williams napisao! "Scena 2 – Klupa u restoranu. Moss i Aaronow sjede. Nakon ručka." (*Glengarry Glen Ross* str. 28) tipična je didaskalija Davida Mameta. I oni pisci koji imaju duže didaskalije ne prelaze pola stranice (**stari** su imali po tri, četiri) i u njima samo objašnjavaju što likovi rade u tom času.

U didaskalijama u tekstu nema mnogo rasprava o emocijama koje prate replike: Albee još kratko označava nečiju emociju (bijesno, ljutito...), dok ostali uglavnom imaju samo stanke i naznake kome je replika upućena. Neki si pisci (Mamet, Kopit...) još dopuste velika slova ili kurziv za isticanje nekih važnijih riječi. I to je sve.

Ovakav odnos prema didaskalijama i minimalne upute redateljima mogu označiti veću bliskost ovih komada s teatrom, odnosno svijest pisaca da pišu tekstove kao predložak za predstavu koja će teatarskim sredstvima nadograditi ili komentirati tekst. To često i sami pisci naznače prilikom tiskanja komada, što bi mogla biti posljedica novijih teatarskih stremljenja koja tekst često doživljavaju kao pretekst. Ona su morala utjecati i na odnos pisaca **nove drame**, prilično različit od **starih** koji su pisali iz literature želeći fiksirati u riječi sve, čak i izgled scene. No, to nije dovoljan razlog.

Dok je O'Neill podrobnim opisom izgleda Mannonovih i njihove kuće u uvodnim didaskalijama otkrio sve o njihovom karakteru (lice kao maska), **novodramatičari** uglavnom lik označavaju vrlo škrtu. Ime, često nadimak, okvirne godine (kasne tridesete, rane četrdesete...) tek ponekad funkcija ako je važna za radnju komada.

Lik više nema unutrašnjeg života, a nije potrebno ni naznačiti kako ti likovi izgledaju, jer to su likovi iz naše okoline koji pripadaju svima nama za razliku od O'Neilla i Millera koji su još vjerovali da stvaraju vječne likove poput grčkih. I da nas u to obavezno moraju uvjeriti. Nova generacija dramatičara Grke je pokopala za svagda i zato je svjesna da ne stvara karaktere nego odslikava zatečeno stanje. Likovi postoje samo u situaciji, koja je bačena na njih. Ali, kad je jednom bačena to je zauvijek. U tome i jest ironija koja potvrđuje da je lik trenutačan premda vrijeme stoji. Trenutačno je naše zanimanje za njega, pa je time i lik trenutačan, ali kada ga se pokaže, vidi se da je njegovo stanje vječno.

Tako ispada da minimalizam uputa **nove drame** proizlazi iz osnovnog odnosa autora prema liku i situaciji. Naime, kao i nepostojanje analize situacije, i minimalizam je posljedica želje **novodramatičara** da stvari pokažu bez ikakva vlastitog stava, što se obično zove ironija⁶⁹. Kako nema javnog djela bez odnosa, odnos prema liku i situaciji proizlazi iz odnosa prema *American Dreamu*. Budući da autori **nove drame** ne vjeruju u njega, ne vjeruju više ni u cjelovitost svijeta i stvarnosti. Iz raspada konteksta logično je uslijedio necjelovit izraz, raspad jezika i slučajni likovi.

I dok su **stare drame** bile drame krivog djelovanja, **nove** su drame "ne radnje". Izvode se neke bezrazložne radnje: sjedi se pred televizorom, jedu kokice, jede pizza, netko nešto traži... nikamo se ne odlazi, ako netko i ode vraća se neobavljena posla i tako unedogled. Ali to rade tako dugo i tako temeljito sve dok na kraju ne izrone neki novi rituali sadašnjosti. Ritualni odbačenih.

Zanimljivo je da je proces "osiromašenja" forme išao postupno. Dok se u Albeeja, na početku pravca u *The Zoo Story*, još mogu pronaći dugački monolozi ili dijalozi koji su zbog manje više pasivnog slušanja sugovornika zapravo jednostrana komunikacija, na vrhuncu pravca, kod Davida Mameta formalne su karakteristike najizraženije⁷⁰.

69 Frye, str. 53

70 Najveća formalna bliskost sa **starom dramom** pronalazi se u Sema Sheparda. U svojim dugim didaskalijama inzistira na odjeći i izgledu likova, a scenu opisuje u najsitnije detalje. No, on je iznimka zbog raznih linija koje se u njegovom djelu sjeku, kao i začetak jednog metaforičkog pravca.



Subverzivnost američke drame pokazuju i naslovi, tako daleko od proklamiranog optimizma koji mora vladati. *Long Day's Journey Into Night*, *Mourning Becomes Electra* ili *A Moon for the Misbegotten* O'Neill, *Death of a Salesman*, *After the Fall*, *The Crucible* Millera, *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *A Streetcar Named Desire* Williamsa, *The Dark at the Top of the Stairs* Ingea u **starih** pokazuju da svijet u kojem je tramvaj, dakle odlazak, čežnja nije nimalo ružičast.

I **novi** svoju sumnju izražavaju naslovima poput *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *The Death of Bessie Smith* Albeja, Shepardovo *Buried Child* ili *Curse of the Starving Class*, a kad je David Mamet odabirao naziv vrijednog starog novčića uzeo je onaj novčić koji s jedne strane ima sliku glave bizona, tako da je *American Buffalo*, naziv gotovo istrebljene životinje, postao metafora današnjih ljudi. Čak i kada se naslovi uzmu iz mitotvornog repertoara kao Millerov *All My Sons*, *True West* ili *Fool for Love* Shepada, svojim sadržajem drame zapravo ironiziraju naslove.

Tabela br. 7 – FORMA SUBVERZIVNE AMERIČKE DRAME

STARA	NOVA
– jedinstvo mjesta (kuća, četvrti zid) – jedinstvo radnje – jedinstvo vremena – sadašnjost – skokovi između činova – prošlost – pripovjedač – <i>flash-back</i> – didaskalije – opširne – lik – otvoren – objašnjen – odabran – predživot – jezik – bogat – duge rečenice, mnogo riječi – komunikacija – onemogućena – zapreke – komentator pisca – postoji – doslovnost	– jedinstvo mjesta (kuća, četvrti zid) – jedinstvo radnje – jedinstvo vremena – sadašnjost – skokovi između činova – nema prošlosti – didaskalije – minimalne – lik – zatvoren – neodređen – slučajan – bez prošlosti – jezik – siromašan – kratke isprekidane rečenice, malo riječi – komunikacija – sužena – mimo-komunikacija – nema zapreka – komentar pisca – ne postoji

periodizacija

Nakon što smo usvojili odnos prema *American Dreamu* kao osnovno načelo klasifikacije američke drame i pokazali osnovne karakteristike **subverzivne američke drame** vrijeme je pokazati njezino mjesto u odnosu na tipično europske književne periodizacijske termine kao što su "realizam" i "građanska drama" koji se u ovom radu često koriste.

Realizam

Subverzivna američka drama pripada realizmu ne samo zato jer smatra samu sebe mimetičkom u odnosu na zbilju, nego i zbog nekih formalnih karakteristika pravca. Njoj je "dominantna karakter u fabularnoj konstrukciji", ona ga "razotkriva sa izrazito socijalnopsihološkom motivacijom" a karakter se "opire monumentalizaciji i hiperbolizaciji vrlina"⁷¹.

To što njezina motivacija ne liči Zolinoj nije mana američke drame, kako to kritičari znaju često reći, nego je uzrokovano različitim realitetima koje odslikavaju. Naime, u europskoj i američkoj zbilji vladaju različiti dominantni odnosi koji ih određuju. Pa to, naravno, održavaju i drame realističnog usmjerenja.

Američka drama umjesto socijalne komponente (dakle Zolinog odnosa prema društvu) ima odnos prema mitu, koji je određuje. Jer periodizacija književnosti tvrdi da je realizam izrazit kao pravac tamo gdje su jake socijalne suprotnosti ili jaka potreba za socijalnim jedinstvom. Očito je ovo prvo Europa, a drugo Amerika⁷².

Credo američkog realizma je gledati oko sebe, dok je europskog bio ne samo gledati oko sebe nego i drugačije od romantizma. Ako je svijet prije bio određen emocijama i zanosom pojedinca, sada treba razumom pokazati njegovu društvenu određenost. Europski realisti opisuju klase (kroz tipične pojedince određene vlastitim položajem u društvu) nezadovoljni društvom u kojem žive, te shvativši da je ono

71 *Rečnik*, "realizam", str. 630

72 Američki realizam poznat je i priznat u nekim drugim umjetnostima (u romanu na primjer), a postojanje identične orijentacije u dramskom žanru je ujedno i priključak na korpus američke literature.

neprimjereno većini, traže promjenu. Europski realizam je zahtjev za boljim društvom.

Američki realisti⁷³, bave se individualcem i njegovim odnosom prema društvu. A to društvo ne određuje ni odnos prema klasama ni povijest, već mit – *American Dream*⁷⁴.

Najbolji dokaz da je početna referenca društva, a tako i drame koja društvo odslikava, mit, a ne povijest, jest nepostojanje povijesne drame. Povijesnom se dramom u Americi bavilo vrlo malo autora⁷⁵, a Porter je ustvrdio: "Pokušaji pisanja povijesne drame u suvremenom teatru nisu bili uspješni"⁷⁶. To uopće ne čudi – ako su sve velike istine zapisane u mitu, prikaz povijesti čovječanstva nema važnosti osim kao prikaz pojedinačnog ostvarenja mita u kojem i sami sudjelujemo, a to je već realizam.

Amerika govori iz mita pa gleda uvijek naprijed; Europa gleda nazad jer uči iz povijesti. U mit se ne sumnja, po njemu se ne traži e da bi se razotkrili mehanizmi. Njega se spominje da se osvježi znanje, da se na spomen njegova funkcioniranja prikupi snaga. To uglavnom radi afirmativna literatura, dok subverzivna unosi disonantne tonove u priču. Ali ne nudi rješenje. Ne nudi novi mit koji kritičari mitske provenijencije poput Brustaina traže. Naime, njihov vapaj za "novim O'Neillom koji će reći istinu o Americi" jest vapaj za novim ili rekreiranim mitom.

Građanska drama

Subverzivna američka drama legitimna je kao građanska drama i to ne samo zato jer se odvija u zatvorenom prostoru obiteljske kuće. Naime, građanska drama⁷⁷ je dramski pravac koji, shodno nazivu, tematizira zbivanje u građanskoj sredini. U Europi nastaje iz sukoba s aristokracijom i u svojoj prvoj fazi pokazuje uspostavu nove klase kroz veličanje nezinih ideala; druga faza odslikava već snažnu građansku klasu i konflikte unutar sistema, a treća konflikte sa sve snažnijom radničkom klasom.

73 Kapitalizam je društveno uređenje u kojem se realizam rodio, a ne treba zaboraviti da je Amerika imala oko sebe sasvim drugačiju sliku kapitalizma od europske. Kako je u Americi bila dominantna potreba da se radnik zadrži, ne postoji klasična eksploatacija radne snage poput europske. Radničke su nadnice uvijek bile relativno visoke, jer je zemlja dugo bila u teritorijalnoj ekspanziji koja je omogućavala odlazak nezadovoljnom radništvu. U Europi je radnik mogao samo štrajkajući umrijeti od gladi.

74 "Amerika" kao termin je legitimna unatoč različitim državnim granicama, političkim uređenjima ili teritorijalnim karakteristikama koje obuhvaća. Njezino semantičko područje naprosto znači: prostor djelovanja *American Dreama*, prostor koji je taj mit formirao i odredio.

75 Može se nabrojiti tek nekoliko imena poput Lowella, Kocha ili Maxwella Andersona.

76 Porter, str. 181

77 *Rečnik*, "građanska drama", str. 227

Naoko, američka drama ne može slijediti ovu shemu jer nema tipične europske klase. No, ako u građanskoj drami analiziramo poziciju karaktera i društva, odnosno okoline, dobivamo ovu podjelu: u prvoj se fazi (uspostava klase) karakter podređuje socijalnim prilikama uz pohvale građanskom duhu, druga faza označava pojedinca koji postaje žrtva vlastitog društva jer se ideali okreću protiv likova (malograđanski moral), a treća je otkrivanje životne laži građanskog društva i pri tom zastupanje interesa nove klase.

Sada su stvari već jasnije jer je karakter američke drame u potpunosti identičnoj situaciji kao i u građanskoj drami čak i kada se događa na selu! Prvi stupanj (uspostava ideala) označava osnovne karakteristike **afirmativne drame** koja veliča američko društvo i *American Dream*, drugi stupanj (ideali koji se okreću protiv pojedinca) jest **stara subverzivna drama** jer pokazuje pojedinca koji ne može odgovoriti zadanim uvjetima, a **nova subverzivna drama** je treći stupanj u kojem se zastupaju novi interesi: odustajanje upravo zbog otkrivenene neprikladnosti društva.⁷⁸

Tako se otkriva postojanje identičnog obrasca, samo što američka drama ima umjesto sukoba građanstva s aristokracijom ili radničkom klasom, sukob svoje klase s mitom koji određuje američko društvo onako kao što smo u realizmu pokazali da Amerika ima odnos prema mitu umjesto europskog odnosa prema društvenoj sredini.

I Europa, i svoja

Primjenjujući načela europske kritike društva Dragan Klaić, govoreći o *Indians*, može reći da "američkom teatru nisu svojstvena intelektualna debata ni preispitivanje neresenih pojmova"⁷⁹, a Bonnie Marranca da "američki teatar nema drame ideje"⁸⁰. Sve se to može reći ako se od američke drame uporno traži da identično pristaje u europske kalupe. No, ako se uvažavaju njezine specifičnosti dobiva se i toliko željeni priključak u zapadno-europski krug (kao realistična i građanska drama), ali i pravo na vlastitost jer se tako ona "intelektualna debata" koja američkoj drami navodno nedostaje iskazuje kao odnos prema *American Dreamu*, njegovo prikazivanje i analiziranje. Ipak, budući da u pojmove realizma i građanske drame donekle ulazi i afirmativna književnost, najbolje je zadržati terminologiju nastalu iz odnosa američke drame prema mitu, dakle **subverzivna i afirmativna američka drama**.



78 Upravo zbog odnosa prema mitu, građanska drama koja u Europi na kraju prelazi u grotesku, u Americi prelazi u absurd.

79 Klaić, str. 24

80 "The American Playwrights", str. 41



Neil Simon, najuspješniji brodvejski autor (sudeći prema prijemu publike i zaradi) jedan je od rijetkih koji uspješno opisuje duhovitu stranu gubitničke pozicije.

Fotografija dobijena zahvaljujući USIS-Zagreb

zaključak

The notion of HISTORY has become what the notion of HEAVEN once was.

Richard Nelson:
The Vienna Notes

Poštujući mimetičko pravilo, **subverzivna američka drama** pokazala je negativne vidove presije *American Dreama*, ali je ipak ostala zarobljena u njemu. Dokaz za to je nepostojanje kritike društva. Revolucionarnost drame započela je konstatiranjem da u najboljem od svih svjetova ipak ima i onih kojima ne ide najbolje, a završila u pravu na nepoštivanje presije društva. To uopće nije malo, naročito ako se zna jačina te presije na čovjeka, ali još nije kritika društva.

Potrebno

Da njezina subverzivnost uopće nije mala stvar u najboljem od svih svjetova, dokazuju i američki kritičari kojima ona izgleda nepoćudna, te joj poput, recimo Portera, proriču crnu budućnost ako se ne okrene "pomirenju iskustva i vjerovanja"⁸¹. Ili Brusteina, koji se ne može načuditi zašto publika ide gledati Rabeov *Sticks and Bones* kada se u toj drami negira čitav njezin život⁸².

No, upravo je subverzivnost vrlina koja označava razlog opstanka te drame. Jer se usudila ući u jedno nedodirljivo područje. Naime, unutarnji život pojedinca je zakonom zagarantirana privatna svojina tako dugo dok ne učini nešto kažnjivo⁸³. Upravo zato na tom se području čovjeku ne može lako pomoći. Svi osjećaji krivnje, nesavršenosti, nesreće i grižnje savjesti ostavljeni su u privatnosti. Protestantizam svojom vrlo strogom religijskom formom ne dozvoljava čak ni iskamčenje milosti božje (o svecima da ne govorimo), a društvo se bavi isključivo javnom čovjekovom stranom. Odatle takav procvat psihijatara.

Ali, odatle i uspjeh **subverzivne američke drame**. Ona se usudila ući u to nedodirljivo područje i pokazati čovjekovu nemoć,



81 Porter, str. 250

82 Brustein, str. 116

83 Porter, str. 252

njegovu nesavršenost i nesposobnost. To može smetati samo kritičare koji govore iz mita, odnosno zahtijevaju od svih aspekata američkog društva da podražava njegovu sliku, ali ne smeta i publiku, kao ni mlade kritičare. Jer svatko nosi u sebi svoju nesavršenost i svoju borbu. Zato publici odgovara drama koja pokazuje ne samo da ima još takvih nesavršenih u najboljem od svih svijetova, nego da se i potpuno nesavršen može živjeti. **Subverzivna drama** svojom simpatijom za *losere* tvrdi da se može voljeti sebe, pa makar i nesavršenog, pa makar i *losera*. I zbog toga će **subverzivna drama** uvijek trebati publici. Da se poistovjećuje, ili da se osjeća superioranom nad nekim tko je još lošiji od nje.

U dozvoljenim granicama

Ali, ta drama treba i društvu. Jer *American Dream*, unatoč svojoj presiji – nije glup. Zato dozvoljava najrazličitije ventile za smanjenje pritiska. Ponajprije, jačina presije nije konstantna, nego postoje i periodi popuštanja⁸⁴. Tu je i dopuštanje javnog preispitivanja sebe sama. Dopušteno je preispitivanje svake veličine unutar sebe (može se posumnjati u legalnost svakog suca, u svaki mitotvorni lik kao u Buffalo Billa), čak i naoko odbacivanje u **novoj drami** (jer mit zna da sačekuje lik iz ugla). No, ne dopušta se rušenje temelja (ne može se posumnjati u zakon kao temelj pravne države), ili smisla (kao apsurd)⁸⁵. Sve to pokazuje jačinu mita.

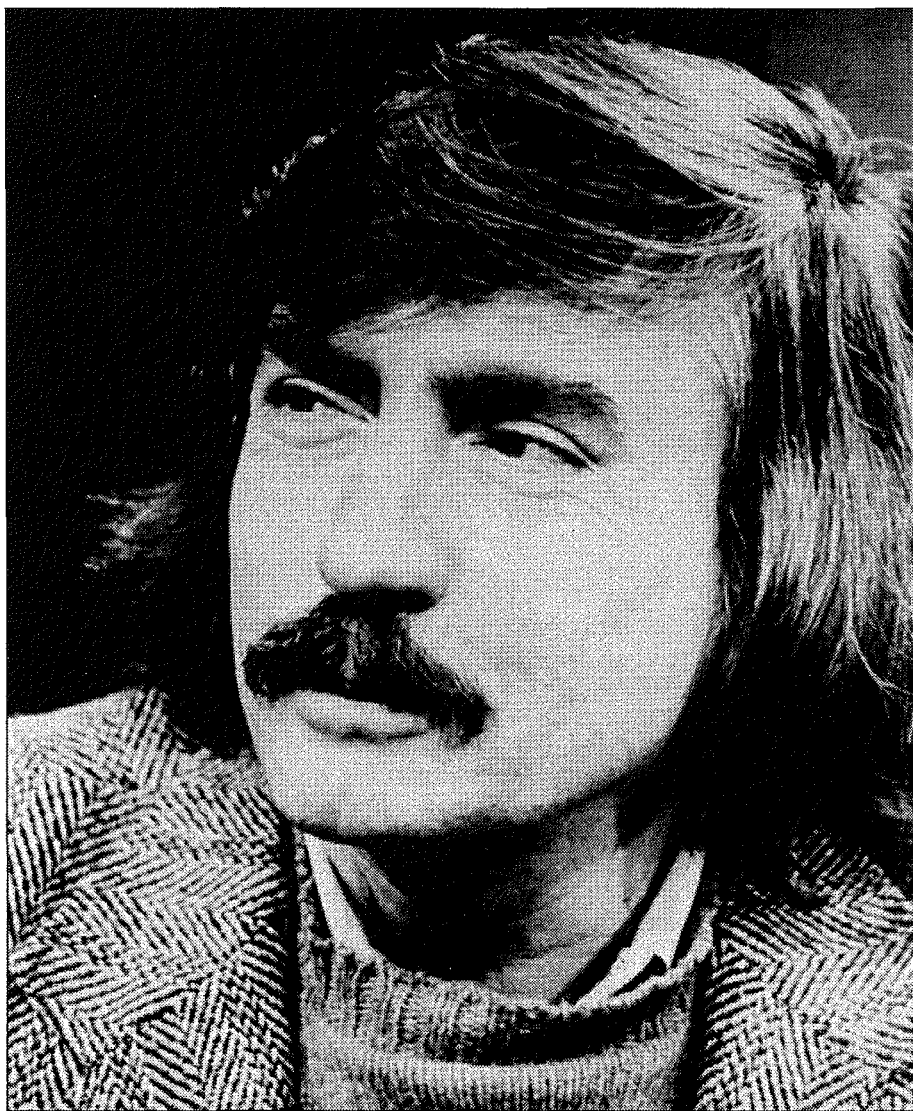
84 Zanimljivo je, pa makar i u najkraćim crtama pokazati razliku presije *American Dreama* od šezdesetih do devedesetih.

Šezdesete su bile predah, poistovjećivanje s gubitnicima kao odgovor intelektualne i liberalne Amerike na rat u Vijetnamu. Preispitivanje osnovnih moralnih pretpostavki tzv 'American way of life'. (Paro, str. 134) Sedamdesete su bile doba vraćanja ka korijenima jer nikada nije bilo toliko engleskih gostovanja i nikada takvog oduševljenja prema njima. (Brustein, str. 92). Osamdesete su pak vratile u modu modu 'western look'. Svi su obučeni kao kauboji. Amerika je željna pobjede i mit o Zapadu, mit uspjeha je jači nego ikada. (Paro, str. 134)

Devedesetih su zavladao yuppieji. Oni su mit o uspjehu bez Zapada, pobjeda urbanog *American Dreama*, ideal uspjeha doveden do kraja, do njegove esencije. Mjeri se isključivo novcem, ideal im je broker, a čak i u umjetnosti priznaju samo onu na kojoj se može brzo i mnogo zaraditi. Kao slikarstvo. Frank Rich je ustvrdio da je jedan od razloga propasti njujorške kazališne sezone 1985 godine i naraštaj yuppieja koji ima novaca, ali ne ide u kazalište (Senker, str. 215)

Tako ispada da su šezdesete bile uzimanje zraka za zalet u novi nalet *American Dreama*, ali su ipak omogućile ulaz nekih subverzivnosti (otvaranje Off i Off-off-Broadwaya, puštanje na Broadway nekih do tada zabranjenih tema...). Ruby Cohn kaže da je američki teatar doživio iznenadni procvat šezdesetih, lagano smanjenje sedamdesetih i postignutu ravnotežu osamdesetih (Cohn, str. 2) To dokazuje da je teatar subverzivan i da ga društvo kao takvo prepoznaje. U eri slabljenja presije *American Dreama*, jača teatar, a u eri jačanja mita, teatar slabi. Ili bolje rečeno smanjuju se granice rezervata.

85 Apsurd je na Broadway podmetnut 1956. kada je Alen Schneider postavio *U očekivanju Godota*. Ako je to mogao jednom "podvaliti" kao novost iz Europe, sve kasnije Beckette je režirao na Off-Broadwayu. Apsurd teško prihvaćaju i kritičari koji su otvoreni prema, recimo, **novoj subverzivnoj drami**. Tako, na primjer, Berkowitz kaže za Van Italliea da nije nadrastao radionicu Open Theatrea, a igran je po cijeloj Europi.



Edward Albee, značajno ime američke drame je začetnik novog smjera – nove subverzivne drame.

Teatar je jedan od takvih potrebnih rezervata; filter nago-
milanim frustracijama u pojedincu, onih intelektualnih. Bezopasan

po sustav, jer je ograničena dosega i kontroliran.⁸⁶ Najbolji je primjer u pozicijama kazališta. Na vrhu je Broadway koji izražava *common sense*⁸⁷, prilično tradicionalan, ali s najvećim utjecajem jer ima najviše publike. Ispod njega je Off-Broadway koji je malo slobodniji (uglavnom organizacijske promjene tek nešto idejnih), ali sa kazalištima do najviše 200 mjesta. Na kraju je Off-off-Broadway koji je potpuno revolucionaran, i estetski i idejno, ali se odvija u kafeima. Tamo baš ne zalazi mnogo gledalaca, pa se može reći što god se želi, može se biti revolucionaran, destruktivan, udarati u temelje društva. Naoko je čovjek potpuno slobodan u svojoj misli. Ali, ako zadrži svoje mišljenje⁸⁸, ostat će marginalac za Ameriku, potpuno nebitan, s malim dosegom djelovanja. Jer na Off-offu se nikada ne može zaraditi dovoljno novaca, a bez njega se ne može bitnije djelovati u Americi. Ako je spreman odreći se svojih subverzivnih ideala umjetniku će taj period poslužiti kao učenje zanata na putu do Broadwaya. Tako su te stepenice ispod Broadwaya višestruko korisne, ne samo da služe kao ispušni ventili, nego i Broadway iz njih dobija svježe snage.

86 To da je teatar rezervat pokazuje činjenica da je Joseph Papp uspio (vlastitim sredstvima, znači na vlastiti rizik) postaviti *Sticks and Bones* Davida Rabea. Po drami je čak snimljena i TV drama, ali nije nikada emitirana "da ne uznemiri javnost".

87 Zdrav razum za Amerikance je onaj koji je zajednički, dakle primjeren velikom broju ljudi!

88 Broadway, osim apsurdna, nije nikada prihvatio ni Sama Shepada! iako bi se rijetki kritičar usudio zanimati mu mjesto "najinteresantnijeg i najuzbudljivijeg američkog dramskog pisca" kako kaže Richard Gilman u uvodu Shepardovih *Seven Plays* (str. IX). No, ne treba zaboraviti da je Shepardovoj dramskoj afirmaciji, a i afirmaciji njegova specifičnog 'imagea' pripomogla i njegova filmska i scenaristička karijera.

ukratko:

Američka drama – vlastiti literarni pravci

Uzimajući kao osnovno organizacijsko načelo američke drame njezin odnos prema *American Dreamu*, ukazala se njezina koherencija (sve se drame moraju odrediti prema *American Dreamu* jasni obrisi različitih pravaca (jer su ti odnosi različiti) kao i njihovi suodnosi. Sve to omogućuje teatrološki (a ne kritički) pristup i začetak poetike drame čime je američka drama dobila svoje pravo na mjesto u američkoj literaturi koje su joj američki kritičari često odricali.

Subverzivna američka drama

U ovom se radu bavim dominantnim segmentom američke drame (ono što se obično zove realistična ili obiteljska melodrama) na temelju proučavanja fabule. I to u pedesetak drama koje je američka kritika označila najvrednijim u periodu od O'Neill a do osamdesetih. Dokazujući subverzivnost te drame prema *American Dreamu* kroz opsesiju prikazivanjem *losera* (jer u životu postoje i uspješni primjeri), a koja govori da je važnije pokazati loše funkcioniranje mita nego realnost, izronili su obrisi jednog legitimnog pravca s dva potpravca. Kao prikladan naziv za pravac učinio se upravo **subverzivna američka drama** – u opreci prema onoj **afirmativnoj**, koja pak bira samo uspješne primjerke dokazujući da je više zanima potvrda *American Dreama* od bilo kakve proklamirane realnosti – a podpravce **stara** i **nova** odredila sam prema jačini subverzivnosti.

Stara i nova subverzivna američka drama

Paradigmatska djela **stare drame** su drame O'Neill a, Millera, Williamsa, uz Lillian Hellman, ili Ingea, a njezin je senzibilitet bio dominantan do polovice pedesetih. S Edwardom Albeejem (ali linija *The Zoo Story* i *Who's Afraid of Virginia Woolf*, a ne njegova linija apsurd a koja je zaseban pravac!) započinje **nova drama** koja uključuje autore poput Kopita, Marie Irene Fornes, Davida Mameta kao vrhunca, Davida Rabea, Sama Sheparda (koji je ujedno i otvaranje jednog novog, **nadrealnog pravca**) do autora poput Williama

Hauptmana ili Richarda Nelsona. Podjela nije kronološka jer iako sada dominira senzibilitet **nove** još uvijek pišu (i to uspješno) autori **stare drame** (Neil Simon, Marsha Norman, Lanford Wilson), a Elmer Rice je u O'Neillovo vrijeme pisao i drame apsurdne, i **nove** i afirmativne drame.

Iako se oba potpravca bave *loserima* koji se u svojoj uspješnoj okolini osjećaju strancima, **stara** piše iz vjere u *American Dream* pa *loserstvo* smatra grijehom za koji traži razloge i krivicu. **Nova** u *American Dream* više ne vjeruje pa ne misli da je *loserstvo* grijeh, već pravo vlastitog izbora pojedinca.

Upravo zato, iako preuzima strukturalni obrazac **stare, nova** drama sve stavlja pod ironijsku lupu. *Loseri* su u **staroj** imali razloge svog neuspjeha (na primjer, promjena ili gubitak teritorija), kao i uzroke (hamartija kao tragična krivnja koja ide od krivice oca do grešne ljubavi), a **novima** to više nije potrebno jer ostavljaju svojim likovima njihovo pravo na *loserstvo*. Njihovi su *loseri*, iako prikazani sa jasnim predispozicijama za uspjeh, naprosto nesposobni za prilagodbu okolini i presiji *American Dreama*.

Pokazani uspješni primjeri u **staroj** bili su u funkciji pokazivanja da mit ipak funkcionira (kao i autorov moralizatorski komentar), u **novoj** su ili razotkriveni kao *loseri* ili pokazani kao opasni. **Stara** je u **dramama isključenja** (onima gdje na kraju društvo ne prihvaća junaka) smrću kažnjavala *losere* za neuspjeh, ali im ujedno tom kaznom omogućavala dostojno iskupljenje, ili vraćanje digniteta. Za **novu dramu isključenja** smrt nije kazna, nego namjerno odustajanje od *American Dreama*. Dok je **stara drama uključenja** (drama u kojoj društvo na kraju prihvaća lik) značila nadu da će se junak ipak uspjati prilagoditi pravilima *American Dreama*, **nova drama uključenja** ima pravo na nesavršenost.

Stara je bila subverzivna pukim dovođenjem *losera* na scenu, što za njezino doba nije bilo malo jer je zbog toga pobrala mnoge oštre kritike, ali **nova** je mnogo oštija. **Nova drama** je subverzivna jer kaže da je *American Dream* teško slijediti, na trenutke ga čak razotkriva kao lažnog i opasnog, ironizira ga i dopušta svojim likovima da se protiv njega bore ili ga odbacuju. Ipak ni ona nije kritična. Osim što ne razotkriva uzroke takvog izgleda *American Dreama* (ne traži mehanizme koji su Jungove mitove, odnosno arhetipske podsvjesne matrice zloupotrijebili kao Barthesove formalne mitove, kao sredstvo vlasti), već samo pokazuje. I ona je upala u zamku *American Dreama*. Naime, vjeruje da je Amerika slobodna zemlja u kojoj svatko ima mogućnost odabira hoće li slijediti presiju *American Dreama* ili ne. To nije isitna, jer će i odustale *losere American Dream* već dočekati – presija djeluje na svim razinama i od nje nema isključenja.

No, znajući jačinu tog mita kao i njegovo značenje određujućeg i kohezionog faktora za Ameriku, ovaj postignuti stupanj subverziv-



nosti pokazuje da i američka drama ima svoj odnos prema društvu, njegovo proučavanje. Samo što to ne uključuje odnose među klasama, kao u Europi, nego upravo odnos prema *American Dreamu*,

I Europa i svoja

Tek iz vizure tog kohezionog faktora, američka drama, u ovom slučaju subverzivna, napokon potvrđuje svoje mjesto unutar zapadnoeuropskog kruga. Naime, potvrđuje svoju vezu s europskim pravcima realizma i građanske drame (prema poziciji karaktera i načinu njegove gradnje), a ono što je uvijek "virilo izvan klasičnih definicija tih pravaca" pokazuje se ne kao mana već kao samosvojnost.

*summary:*SUBVERSIVE AMERICAN DRAMA, OR SYMPATHY
FOR LOSERS

BY SANJA NIKCEVIC

In his *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye claimed that every science must have a fundamental organizing principle in order to reveal the forms by which its subject matter is organized. Following that theory, this book treats **attitude toward the American Dream** as fundamental organizing principle of contemporary American drama. Attitude towards the American Dream has so far been examined in conjunction with theme, while the novelty of the present approach lies in adopting this as an organizing principle. Since **all** plays must be defined in terms of the American Dream, such an approach shows the coherence of American drama, which is often denied by the critics. In addition, the outlines of the various tendencies in American drama are clearly shown, as well as the relationships between them. The dominant tendencies are realistic: either *subversive*, concerned with losers, or *affirmative*, concerned with success stories. However, metaphorical tendencies should not be ignored. These include drama of the absurd, and what I have called the *Shepard-line*, since it is most obvious in the works of Sam Shepard. These tendencies, each in its own way, create a new "meta-world".

These assumptions permit a new approach – "theatrolological" rather than critical – and provide the beginnings of a poetics of American drama which allows it to take its rightful place in American literature, a place which it is often denied by American literary critics.

This book is concerned with the dominant segment of American drama (the segment usually described as realistic or family melodrama). It examines the plots of some fifty plays designated both by the critics (award-winning plays) and the public (longest-running productions) as the best works to appear in the period from O'Neill to the 1980's. These dramas subvert the American Dream by their obsession with losers that demonstrates how for them it is more important to show how myths can malfunction than to depict reality. When one shows an identical structural model for these plays, one main tendency and two subtendencies emerge. A suitable term for the main tendency would seem to be *subversive*, in opposition to another, *affirmative*, tendency. Its subtendencies – *old* and *new* – have been defined according to the degree of their subversiveness.

Paradigmatic works of the *old* tendency include plays by O'Neill, Miller, Williams, Hellman and Inge, whose approach was dominant until the mid-1950's. The *new* tendency begins with Edward Albee (including plays like *The Zoo Story* and *Who's Afraid of Virginia Woolf?*), and continues with a group of writers with David Mamet at its peak. This group also includes Kopit, Maria Irene Fornes, David Rabe, Sam Shepard and younger members William Hauptman and Richard Nelson. This division is not chronological, for although the *new* tendency is now dominant, a number of today's writers such as Neil Simon, Marsha Norman and Lanford Wilson still successfully write plays of the *old* tendency. On the other hand, Elmer Rice was already writing dramas of the absurd as well as *new* dramas in O'Neill's time.

Although both subtendencies deal with losers who feel alienated from the success around them, the *old* tendency believes in the American Dream. That is why it considers it a sin to be a loser, and seeks to find reasons and blame. The *new* tendency no longer believes in the American Dream, and thus regards being a loser not as a sin but as a legitimate choice on the part of the individual.

This is why, despite having the same structural format as dramas of the *old* tendency, the *new* one views everything through a magnifying glass of irony. In the *old* plays, losers had reasons for their failure (change or loss of territory, for example), as well as causes (character flaw appearing as tragic culpability ranging from paternal guilt to illicit love). The *new* plays, though, no longer need this, since they allow their characters the right to be a loser. Though depicted as clearly disposed towards success, their losers are simply incapable of adapting to their surroundings and the pressure of the American Dream. The successful people depicted in *old*-style plays show how the myth nevertheless functions, while in plays of the *new* tendency, they are either revealed as losers or depicted as dangerous. In *old* plays of *exclusion* (where, in the end, society refuses to accept the loser), losers were punished for their failures with death. But at the same time that punishment offered to the *old* characters redemption or restoration of their dignity. In the *new* type of exclusion, death is not a punishment, but a willful rejection of the American Dream. While the *old* plays of *inclusion* (in which society accepts the hero in the end) carried the hope that the hero would nevertheless succeed in conforming to the rules of the American Dream, in the *new* plays inclusion carries the right to imperfection.

The *old* plays were subversive merely because they brought losers onto the scene. This was no small thing at the time, and it brought them severe criticism. But the *new* plays are much harsher. The *new* drama is more subversive because it says that the American Dream is difficult to pursue. At moments the *new* drama reveals the

American Dream to be false and dangerous, or it mocks the American Dream and allows its characters to oppose or reject it. Nevertheless, the *new* drama is no more critical than the *old*. It does not reveal the causes for this view of the American Dream, because it does not attempt to show how the establishment takes Jungian myths (e.g. archetypal subconscious patterns) and misuses them as formal myths (Barthes) in order to control. The *new* dramas merely illustrate the result, and fall into the trap of the American Dream. That is, *new*-style drama endorses the idea that America is a free country in which everyone has the opportunity of choosing whether or not to accept the pressure of the American Dream. This is not the case, and the American Dream will at some point catch the opted-out loser by surprise, for its pressure operates at all levels and permits no exclusion.

However, by knowing the power of that myth and its significance as a defining, cohesive factor for America, even this measure of subversiveness shows that American drama has some sort of critical attitude towards society. This does not, as in Europe, include relations between the classes, but rather attitude towards the American Dream.

Only from the standpoint of this cohesive factor (as this book shows for subversive American drama – and which could also be demonstrated for the remaining genres) does American drama finally establish its place in the Western European sphere. In other words, it establishes its connection with European forms of realism and middle class drama (according to the character's position and the way that character is structured), while that which always "went beyond the classical definitions of these forms" proves to be not a defect, but rather self-expression.

bibliografija

DRAME

ALBEE, Edward: *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, A Giant Cardinal, New York, 1963.

ALBEE, Edward: *Zoološka priča*, u Sabljak, Tomislav: *Nova drama*, Čakavski sabor Split, 1976. (preveo Mihajlo Patarčec)

ALBEE, Edward: *The Death of Bessie Smith*, New American Library, New York, 1963.

FORNES, Maria Irene: *Fefu and Her Friends*, u *Word Plays*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1980.

HAUPTMAN, William: *Domino Courts*, u *Word Plays*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1980.

HELLMAN, Lillian: *The Collected Plays*, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, 1972.

INGE, William: *Come Back, Little Sheba*, u *New Voices of the American Theatre*, The Modern Library, New York, 1955.

INGE, William: *Picnic i Bus Stop*, u *Best American Plays, Fourth Series 1851 – 1957*, Crown Publisher, Inc, New York, 1958.

INGE, William: *The Dark at the Top of the Stairs*, Random House, New York, 1945.

KOPIT, Arthur: *Indians*, u *Best American Plays Seventh Series 1967 – 1973*, Crown Publishers, Inc, New York, 1975.

MAMET, David: *American Buffalo*, Grove Press, Inc. New York, 1976.

MAMET, David: *Glengarry Glen Ross*, Grove Press, Inc. New York, 1983.

MAMET, David: *The Shawl*, Grove Press, New York, 1985.

MILLER, Arthur: *Death of a Salesman*, u *New Voices in the American Theatre*, The Modern Library, New York, 1955.

MILLER, Arthur: *The Price*, u *Best American Plays Seventh Series 1967 – 1973*, Crown Publishers, Inc. New York, 1975.

MILLER, Arthur: *The Crucible i A View from the Bridge*, u *Best American Plays: Fourth Series 1951 – 1957*, Crown Publishers, Inc. New York, 1958.

NELSON, Richard: *The Vienna Notes* u *Word Plays*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1980.

NORMAN, Marsha: *Four Plays*, Theatre Communication Group, New York, 1988.

ODETS, Clifford: *Six Plays of Clifford Odets*, Grove Press, Inc. New York, 1979. (1939)

O'NEILL, Eugene: *Nine Plays*, The Modern Library, New York, 1932.

O'NEILL, Eugene (Juđin O'Nil): *Dugo putovanje u noć*, Rad, Beograd, 1964. (preveo: Voja Čolaković)

RABE, David: *Hurlyburly*, Grove Press, Inc. New York, 1985.

RABE, David: *Sticks and Bones*, u *Best American Plays 1967–1973*, Crown Publishers, Inc. New York, 1975.

RICE, Elmer: *Seven Plays*, The Viking Press, New York, 1950.

SHEPARD, Sam: *Fool for Love and Other Plays*, Bantam Books, Toronto, New York, 1984.

SHEPARD, Sam: *Seven Plays*, Bantam Books, Toronto, New York, 1981.

SIMON, Neil: *The Collected Plays of Neil Simon, II*, Random House, New York, 1979.

WILLIAMS, Tennessee: *A Streetcar Named Desire*, u *New Voices in the American Theatre*, Modern Library, New York, 1955.

WILLIAMS, Tennessee: *Izabrane dame*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1967.

WILLIAMS, Tennessee: *Cat on a Hot Tin Roof*, *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, *The Night of the Iguana*, Penguin Books, London, 1986.

WILLIAMS, Tennessee: *The Glass Menagerie*, Penguin Books, London, 1987.

WILSON, Lanford: *Lemon Sky*, u *Best American Plays: Seventh Series 1967–1973*, Crown Publishers, Inc. New York, 1975.

WILSON, Lanford: *The Hot 1 Baltimore*, u *Best American Plays 1972–1973*, Crown Publishers, Inc. New York, 1974.

KRITIKA I TEATROLOGIJA

The American Theatre: A Sum of its Parts, Samuel French, Inc. New York, 1971.

BARNES, Clive: "Introduction", u *Best American Plays: Fourth Series 1951–1957*, Crown Publishers, Inc. New York, 1958.

BARNES, Clive: "Introduction", u *Best American Plays: Sixth Series 1963–1967*, Crown Publishers, Inc. New York, 1971.

BENTLEY, Eric: *What is theatre?*, Limelight Editions, New York, 1984.



- BERKOWITZ, Gerald M: *New Broadways, Theatre across America 1950 – 1980*, Rowman and Littlefield, Totowa, New Jersey, 1982.
- BERLIN, Normand: *Eugene O'Neill*, Grove Press, Inc. New York, 1982.
- BIGSBY, S.W.E: *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama 1*, Cambridge University Press, London, New York, 1982.
- BIGSBY, C.W.E: *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama 2*, Cambridge University Press, London, New York, 1886.
- BROWN, John Mason: *Dramatis Personae*, The Viking Press, New York, 1951.
- BRUSTEIN, Robert: *Critical Moments, Reflections on Theatre & Society 1973 – 1979*, Random House, New York, 1980. (1974)
- COHN, Ruby: *New American Dramatists 1960 – 1980*, Grove Press, Inc. New York, 1982.
- Contemporary Dramatists*, St. James Press, London, Washington DC, Detroit, 1993
- DOWNER, Alan (ur): *American Drama and Its Critics*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1968.
- GILMAN, Richard. "Introduction", in SHEPARD *Seven Plays*, 1981.
- JOHNSON, Robert K: *Neil Simon*, Twayne Publishers, Boston, 1983.
- KERNAN, Alvin B (ur): *The Modern American Theatre*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.
- MARRANCA, Bonnie – DASGUPTA, Gautam: *American Playwrights: A Critical Survey*, Drama Book Specialists (Publishers), New York, 1981.
- MARRANCA, Bonnie: *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1981.
- MESERVE, Walter J. (ur): *Discussions of Modern American Drama*, D. C. Heath and Company, Boston, 1966.
- MIOČINOVIĆ, Mirjana (ur): *Drama*, Nolit, Beograd, 1975.
- ORR, John: *Tragic Drama and Modern Society*, The Macmillan Press LTD, London, 1981.
- PORTER, Thomas E: *Myth and Modern American Drama*, Wayne State University Press, Detroit, 1969.
- PARO, Georgij: *Made in USA*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1990.
- SCHLUETER, June: *Modern American Drama: The Female Canon*, Fairleigh Dickinson, London & Toronto 1990.
- SENKER, Boris: *Pogled u kazalište*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1990.
- SIMON, John: *Singularities*, Random House, New York, 1975.

WEALES, Gerald: *American Drama Since World War II*, Harcourt, Brace & World, INC. New York, 1962.

WILLIAMS, Raymond (Rejmond Vilijams): *Drama od Ibsena do Brechta*, Nolit, Beograd, 1979. (1968)

Časopisi

"The American Playwright", u *Performing Arts Journal* 10/11, 1979. New York.

ČOSIĆ, Ileana: "Tenesi Vilijams – dramatičar scenske tragike orfejske dileme", u *Scena* 1/1988. Novi Sad.

GREEN, William: "Iz prikrajka na sredinu pozornice: homoseksualna drama u suvremenom američkom kazalištu", u *Književna smotra*, 67–68/1987, Zagreb.

KLAIĆ, Dragan: "Indijanci, amblematska drama dekade", u *Književna smotra*, 51–52/1983. Zagreb.

NIKČEVIĆ, Sanja: "Pokopano dijete: Shepardova pusta zemlja mladog kralja", u *Književna smotra* 67/68, 1987.

NIKČEVIĆ, Sanja: "Subverzivnost američke drame ili lica bez osmijeha", u *Književna smotra* 85/1992. Zagreb.

ORR, John: "Od Becketta do Sheparda: neka društvena neprepoznavanja u suvremenom kazalištu", u *Književna smotra* 67–68/1987. Zagreb.

PERUČIĆ – NADAREVIĆ, Jasna: "Šezdesete godine u američkom kazalištu i Sam Shepard", u *Književna smotra*, 51–52/1983. Zagreb.

PERUČIĆ – NADAREVIĆ, Jasna: "Vijetnamska trilogija Davida Rabea", u *Književna smotra* 61–62/1986. Zagreb.

SENKER, Boris: "Kazališni New York", u *Republika* 1/1986.

OSTALA LITERATURA

BARTHES, Roland (Rolan Bart): *Književnost, mitologija i semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.

BEKER, Miroslav: *Povijest književnih teorija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979.

FRAZER, James, George (Džejms Džordž Frejzer): *Zlatna grana*, Beograd 1977. (1922)

FRYE, Northrop: *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979. (1957)

JUNG, C.G: *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb, 1974.

MELCHINGER, Siegfried: *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.

Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986.

SOLAR, Milivoj: *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga Zagreb, 1982.

SOLAR, Milivoj: *Teorija proze*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989.

TOFFLER, Alvin: *Šok budućnosti*, Otokar Keršovani Rijeka, 1975.



popis djela i imena

After the Fall
ALBEE EDWARD
All God's Chillun Got Wings
All My Sons
American Buffalo
Buried Child
Bus Stop
Cat on a Hot Tin Roof
Come Back, Little Sheba
The Crucible
Curse of the Starving Class
The Dark at the Top of the Stairs
Death of a Salesman
Desire Under the Elms
Domino Courts
Dream Girl
Fefu and Her Friends
Fool for Love
FORNES MARIA IRENE
Getting Out
The Gingerbread Lady
The Glass Menagerie
Glengarry Glen Ross
HAUPTMAN WILLIAM
The Hot I Baltimore
The Iceman Cometh
Indians
INGE WILLIAM
KOPIT ARTHUR L.
Laundromat
Lemon Sky
The Little Foxes
Long Day's Journey Into Night

HELLMAN LILLIAN
MAMET DAVID
The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore
MILLER ARTHUR
A Moon for the Misbegotten
Mourning Becomes Electra
NELSON RICHARD
'Night Mother
NORMAN MARSHA
ODETS CLIFFORD
O'NEILL EUGENE
Picnic
The Price
The Prisoner of Second Avenue
RABE DAVID
RICE ELMER
The Shawl
SHEPARD SAM
SIMON NEIL
Sticks and Bones
A Streetcar Named Desire
The Sunshine Boys
True West
The Vienna Notes
A View from the Bridge
Waiting for Lefty
Who's Afraid of Virginia Woolf?
WILLIAMS TENNESSEE
WILSON LANFORD
The Zoo Story

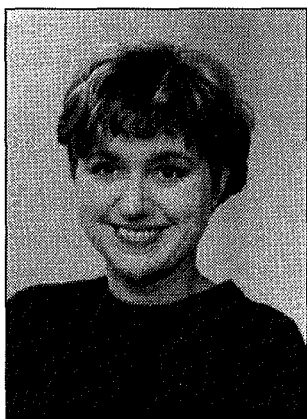
popis ilustracija

Eugene O'Neill	11
Tennessee Williams	15
Tennessee Williams: <i>Tramvaj zvan žudnja</i>	31
William Inge	35
Eugene O'Neill: <i>Dugo putovanje u noć</i>	39
Lillian Hellman: <i>Male lisice</i>	45
Tennessee Williams: <i>Staklena menažerija</i>	51
Lanford Wilson	57
Arthur Miller	64
Arthur Miller: <i>Vještice iz Salema</i>	69
Edward Albee: <i>Zoološka priča</i>	74
Edward Albee: <i>Tko se boji Virginije Woolf?</i>	78
Arthur Kopit: <i>Indijanci</i>	83
Marie Irene Fornes	87
David Mamet: <i>Glengarry Glen Ross</i>	95
Richard Nelson	99
Edward Albee: <i>Tko se boji Virginije Woolf?</i>	105
Arthur Kopit	108
David Rabe	110
Richard Nelson: <i>Bečke bilješke</i>	116
Sam Shepard	120
Marie Irene Fornes: <i>Fefu i njezine prijateljice</i>	130
Edward Albee: <i>Tko se boji Virginije Woolf?</i>	133
Arthur Miller: <i>Smrt trgovačkog putnika</i>	151
Marsha Norman	153
David Mamet	170
Neil Simon	180
Edward Albee	183

popis tabela

Tabela br. 1 – AMERIČKA DRAMA KROZ ODNOS PREMA AMERICAN DREAMU	21
Tabela br. 2 – STARA SUBVERZIVNA AMERIČKA DRAMA	59
Tabela br. 3 – AUTORJ I DJELA STARE SUBVERZIVNE AMERIČKE DRAME	71
Tabela br. 4 – "NOVA" SUVREMENA AMERIČKA DRAMA	136
Tabela br. 5 – AUTORI DJELA NOVE SUBVERZIVNE DRAME..	145
Tabela br. 6 – ŽENSKI LIK U SUVREMENOJ AMERIČKOJ DRAMI	165
Tabela br. 7 – FORMA SUBVERZIVNE AMERIČKE DRAME	176

o autoru:



SANJA NIKČEVIĆ je rođena 1960. u Varaždinu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala francuski jezik 1983, a Komparativnu književnost 1984. Magistrirala na Postdiplomskom studiju književnosti Filozofskog fakulteta 1993. obranivši tezu "Subverzivnost američke drame".

Novinske kazališne kritike kontinuirano objavljuje od 1984. (*Vjesnik* 1984, *Radničke novine* 1986/87, *Večernji list* od 1985. do 1993.).

Teatrološke radove objavljuje u hrvatskim i slovenskim časopisima. Osnovna preokupacija joj je američka drama ("Pokopano dijete: Shepardova pusta zemlja starog kralja", *Književna smotra* 1987, "Subverzivnost američke drame" *Književna smotra* 1992. "Brak velike majke", *Žena* 1992, "Fool For Simon" (Neil Simon), *Rival*, 1993 gdje je i uredila tematski blok o odnosu američke kritike prema domaćoj drami) ali i Shakespeare ("Volja za životom mladog kralja" (Hamlet), *Dubrovnik* 1992.

Ne zaboravlja niti vlastitu nacionalnu dramaturgiju. Sudjelovala na "Krlježinim danima" u Osijeku 1992. godine s temom o hrvatskim povijesnim dramama: "Junaci romanse u ironijskom modusu" i 1993. godine s temom o prikazanjima. Osim što se bavi dramskim tekstovima, pokušava analizirati kazališne predstave ("Uvjeravam te da Ginu ne bi prepoznao...", *Prolog* 1987, "Gdje ti je Itaka Odiseju?" *Rival* 1993.)

Prevodi drame s francuskog i engleskog jezika (Roland Topor: *Beba gospodina Laurenta*, Dubrovnik, 1987. i Jean Menaud: *Mi, Theo i Vincent Van Gogh*, Zagreb 1987.). Hrvatski radio joj je izveo četiri radio-drame i komedije (*Mijenjala bih stan* 1990, *Zdrava hrana* 1991, *Odličan ručak* 1992. i *Tko će platiti moju kozu* 1992) te dječju radio-igru *Mala sirena, drugi put* 1993. Lutkarsko kazalište iz Maribora igralo je njezinu *Tikvovoziju* 1990/91.

Urednik *Antologije američke drame* u izdanju zagrebačkog AGM-a 1993 i organizator *Tjedna američke drame* 1993. u Zagrebu. Predsjednik Hrvatskog centra ITI, član Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa i Hrvatskog društva novinara.

Živi u Zagrebu sa sinom Oliverom i suprugom Rolandom.

notes about the author:

Sanja Nikčević was born in 1960. in Varaždin, Croatia. She graduated in French language (1983) and in comparative literature (1984) from Zagreb Faculty of Philosophy where she received her Master's Degree in 1993. The title of the M.A. thesis was "Subversiveness of American Drama". She is currently enrolled in the Ph.D. studies at the same Faculty.

For the last eight years she worked as a drama critic for the daily newspaper *Večernji list* (Evening paper), but she also writes (*Dubrovnik, Književna smotra, Rival, Prolog...*) it is mainly about American theatre, but the Croatian themes are not neglected. At theatre symposium *Krležini dani* (Days of Krleža) in Croatian town Osijek she read the essay *The Heroes of Romance in Ironic Mode* in 1992. and the essay *Why we are Staging Miracle Plays in 20th Century?* in 1993.

She is editor of the *Anthology of American Drama* that includes fifteen important American realistic plays and was published in 1993. by the Zagrebian publishing house AGM. Simoultaneously with the publication of the *Anthology* she organized the *American Drama Week* in Zagreb (27.11. – 7.12.) with performances, public readings, lectures, a book exhibition, video shovings and Marie Irene Fornes as guest playwright.

Besides translating plays from French and English, she writes plays herself – until now four radio plays and comedies were broadcasted and two puppet play staged.

Sanja Nikčević is president of the **Croatian Center of iTi** (International Theatre Institute), a member of the Croatian Society of Theatre Critics, the Croatian Journalists Association and the Association of Croatian Artists.

She lives in Zagreb with husband Rolando and five years old son Oliver.

sadržaj

UVODNA BILJEŠKA	5
TEATROLOŠKA POZICIJA RADA	7
Nije literatura: ni koherencije, ni vrijednosti	7
Klasifikacija	12
Pobrojavanje	13
Europa, Europa	14
Vrijednosni sud	14
Pokušaj uspostave poetike američke drame	16
SUBVERZIVNA AMERIČKA DRAMA	23
Presija <i>American Dreama</i>	24
Stara i nova subverzivna američka drama	26
STARA SUBVERZIVNA AMERIČKA DRAMA	29
<i>LOSER JE STRANAC</i>	29
Gubljenje teritorija	30
Stranac na vlastitom teritoriju	36
<i>LOSEROVA HAMARTIA</i>	44
Obiteljska melodrama	44
Neprirodna ljubav ili grijeh	48
STARA DRAMA ISKLJUČENJA	48
Smrt kao kazna i iskupljenje	49
Bijeg kao metafora smrti	52
STARA DRAMA UKLJUČENJA	54
VJERA U AMERICAN DREAM	60
Neki su uspjeli	60
... a neki se prilagodili	62
Pioniri i štreberi	63
Subverzivna, ne kritična	67
NOVA SUBVERZIVNA AMERIČKA DRAMA	73
Bijeli stranac	73
Neki su uspješni, ali... ..	102
Hamartije nema – pravo na nesposobnost	122
NOVA DRAMA ISKLJUČENJA	127
Smrt – dobrovoljna	128
Smrt – ironijska	128

NOVA DRAMA UKLJUČENJA	132
Pravo na trajanje	133
BEZ VJERE U AMERICAN DREAM	137
Nema više obitelji	137
... a ni odlazaka	138
Borba privida i zbilje	139
Subverzivna... ..	140
... ali ne i kritična	141
BRAK VELIKE MAJKE	147
POZICIJA U STAROJ	147
Podržavateljica ili krpa	149
Majka: destruktivna ili nepostojeća	154
Eva: destruktivna zavodnica	155
ŽENA U NOVOJ DRAMI	156
Nepostojeća	156
Tješiteljica	157
Ravnopravni gubitnik	159
Majke nema	162
Razotkrivanje	162
Nije inspiracija	163
Vjenčanje	163
FORMA SUBVERZIVNE AMERIČKE DRAME	167
Jedinstva i neponovljivost u staroj	167
Jedinstva za trenutak u novoj	169
PERIODIZACIJA	177
Realizam	177
Građanska drama	178
I Europa, i svoja	179
ZAKLJUČAK	181
Potrebna	181
U dozvoljenim granicama	182
UKRATKO	185
SUMMARY	189
BIBLIOGRAFIJA	193
POPIS DJELA I IMENA	199
POPIS ILUSTRACIJA	201
POPIS TABELA	202
O AUTORU	203
NOTES ABOUT AUTHOR	204

zahvale:

Ova knjiga nije napisana samo zbog moje želje i višegodišnjih napora uložених u nju nego i zahvaljujući nekim dragim ljudima koji su mi pri tome pomogli. Tako iskrene zahvale idu dr. Borisu Senkeru, čiji je kolegij *Američka drama* održan na Postdiplomskom studiju književnosti na Filozofskom fakultetu inicirao moje bavljenje američkom literaturom, a koji mi je kao mentor osim savjetima pomogao i posuđivanjem vlastite literature, kao i dr. Ivanu Matkoviću čija mi je knjižnica, a i američko iskustvo, bilo od velike pomoći. Moram se zahvaliti i knjižničarkama Američke knjižnice, te djelatnicima knjižnica Komparativne književnosti i Anglistike zagrebačkog Filozofskog fakulteta na strpljenju, a naročito Ivanu Starčeviću koji je, kao urednik kulturne rubrike *Večernjeg lista*, imao puno razumijevanja za moj rad.

To što je rukopis postao knjiga moram zahvaliti nesebičnom zalaganju Mladena Urema glavnog urednika CDM - Biblioteke *Val*, kao i njegovim ostalim suradnicima.

Mojoj obitelji pak idu zahvale na podršci i iskrene čestitke što su izdržali nastajanje i objavljivanje rukopisa.

SANJA NIKČEVIĆ
SUBVERZIVNA AMERIČKA DRAMA ILI SIMPATIJA ZA LOSERE

CDM – BIBLIOTEKA "VAL"

Osnivač i izdavač:
Centar društvenih djelatnosti mladih Rijeka

Za izdavača:
Davorin Šimunović

Glavni i odgovorni urednik:
Mladen Urem

Adresa redakcije:
Korzo 2a/II, Rijeka, Republika Hrvatska
Telefon: 051/212-263, 213-280

Grafička priprema:
Digital point, Rijeka

Tisak:
Tipograf d.d., Rijeka

Tiskanje dovršeno mjeseca studenog 1994.
PRINTED IN CROATIA

ISBN 953-6149-04-4

BIBLIOTEKA**VAL**



9 789536 149049