



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Никола М. Ђуран

ДЕМИСТИФИКАЦИЈА ИДЕОЛОГИЈЕ
АМЕРИЧКОГ СНА У ДРАМАМА
ЈУЦИНА О'НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА

Докторска дисертација

Ментор: проф. др Радмила Настић

Крагујевац, 2018.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

I. Аутор
Име и презиме: Никола М. Ђуран
Датум и место рођења: 14. септембар 1987. године, Крагујевац
Садашње запослење: Истраживач-сарадник, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
II. Докторска дисертација
Наслов: Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јудина О'Нила и Сема Шепарда
Број страница: 351
Број слика: /
Број библиографских података: 398
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, Крагујевац
Научна област (УДК): Англоамеричка књижевност – драма (821.111(73)-2.09 O'Neill E.(043.3); 821.111(73)-2.09 Shepard S.(043.3)
Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
III. Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 03. 10. 2014. године
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: IV-02-562/18 од 15. 10. 2014. године
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 2) др Томислав Павловић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 3) др Новица Петровић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: <i>Студије британске и америчке културе</i>
Комисија за оцену докторске дисертације: Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Биљана Влашковић Илић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> , председник Комисије 2) др Томислав Павловић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 3) др Весна Братић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет Црне Горе, ужа научна област: <i>Англистика</i>
Комисија за одбрану докторске дисертације: Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Биљана Влашковић Илић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> , председник Комисије 2) др Томислав Павловић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 3) др Весна Братић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет Црне Горе, ужа научна област: <i>Англистика</i>
Датум одбране дисертације:

Захвалница

Велике заслуге за успешан завршетак рада на овој докторској дисертацији има проф. др Радмила Настић, ментор дисертације, којој се захваљујем на несебичној помоћи и корисним смерницама и коментарима.

Резултати ове докторске дисертације су део програма пројекта који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (пројекат: 178018). Значајну захвалност дугујем руководиоцу пројекта проф. др Драгану Бошковићу и свим сарадницима на пројекту на помоћи и разумевању.

Нарочито желим да се захвалим породици, као и свим пријатељима, на разумевању и подршци коју су ми пружали током писања ове докторске дисертације.

У Крагујевцу, 2018. године

Никола М. Ђуран

САДРЖАЈ

	Страна
Резиме	1
Summary	3
1. УВОД: О'НИЛ И ШЕПАРД У СУДАРУ МИТА И ИДЕОЛОГИЈЕ	5
2. ИДЕОЛОШКЕ И КЊИЖЕВНЕ ОДРЕДНИЦЕ РАЗВОЈА АМЕРИЧКОГ СНА	12
2.1. Модернистичко становиште америчког сна: идеолошки и књижевни контекст	12
2.2. Постмодернистичко становиште америчког сна: идеолошки и књижевни контекст	21
3. ЈУЏИН О'НИЛ И СЕМ ШЕПАРД: РАЗВОЈ ВИЗИЈЕ АМЕРИЧКОГ ДРУШТВА ОД МОДЕРНИСТИЧКИХ ДО ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИХ АСПЕКТА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА ДВОЈИЦЕ АУТОРА	33
3.1. Модернистичке одреднице у драмама Јуџина О'Нила	33
3.2. Постмодернистичке одреднице у драмама Сема Шепарда	50
4. ТРАГИЧКИ ДИСКУРС ЈУЏИНА О'НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА КАО ОСНОВ ЊИХОВОГ ПОИМАЊА АМЕРИЧКОГ СНА	70
4.1. Специфичности трагичког дискурса Јуџина О'Нила	70
4.2. Специфичности трагичког дискурса Сема Шепарда	92
5. АНАЛИЗА ПОРОДИЧНОГ ДИСКУРСА ЈУЏИНА О'НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА	109
5.1. Породични дискурс Јуџина О'Нила	109
5.1.1. Дуго путовање у ноћ	123
5.1.2. Месечина за несрећне	151
5.1.3. Песничка жица	173
5.1.4. О, дивљино	196
5.2. Породични дискурс Сема Шепарда	221
5.2.1. Проклетство изгладнеле класе	234
5.2.2. Покопано дете	254
5.2.3. Прави запад	274

6. ЗАКЉУЧАК: ИНСТИТУЦИОНАЛИЗОВАНА ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЈА У ДРАМАМА ЈУЏИНА О’НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА КАО ЗАЛОГ ИДЕОЛОГИЈЕ МАТЕРИЈАЛИЗМА	295
7. Литература	321
Примарна литература	321
Секундарна литература	325
Општа литература	340

Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јуџина О’Нила и Сема Шепарда

Резиме

У докторској дисертацији *Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јуџина О’Нила и Сема Шепарда*, аутор обрађује, кроз компаративну анализу, драмско стваралаштво двојице драмских писаца, Јуџина О’Нила и Сема Шепарда, са нагласком на седам драмā – четири О’Нилове и три Шепардове – које сматра нарочито репрезентативним у контексту аналогије између деструктивних друштвених и културних принципа и урушавања породице. Задатак анализе јесте да социолошке аспекте које аутор сматра назнакама имплозије појма “америчког сна”, примени на тематске карактеристике драмā које су у фокусу дисертације, као и опуса наведених аутора у целини. У циљу доследне обраде идеје симболизма друштвено-политичких максимā у Сједињеним америчким државама унутар нефункционалних и патолошких породичних образаца у опусу двојице наведених књижевника, аутор дисертације определио се за обраду следећих драмā: *Дуго путовање у ноћ*, *Месечина за несрећне*, *Песничка жица*, и *О, дивљино*, чији је аутор О’Нил, и *Проклетство изгладнеле класе*, *Покопано дете* и *Прави запад*, чији је аутор Шепард.

Дисертација се састоји из шест поглавља. У уводу је уоквирен теоријско-методолошки концепт рада и представљене су хипотезе, структура дисертација као и општи осврт на дискурсе О’Нила и Шепарда, са нагласком на њихова поимања америчког сна. Друго поглавље се састоји из два сегмента, од којих први обрађује антрополошко-историјске особености америчког сна у светлу трансформацијā које одликују историјски период и књижевност модернизма, док други, у светлу истих модуса, разматра промене и константе америчког сна у историјским и књижевним оквирима периода постмодернизма. У трећем поглављу је обрађен, у контексту засебних историјских и биографских мотива у вези са сваким од двојице аутора, развој њихових дискурса, који, како указује аутор дисертације, указује на њихов универзални прелазак са експериментализма и идеје флуидне стварности на веру у извесност апстрактних константи које диференцирају одреднице како колектива у америчком друштву, тако и његовог појединца.

Четврто поглавље спецификује књижевно-теоријску подлогу претходног поглавља тиме што истиче позицију трагичког дискурса у опусима О'Нила и Шепарда, уз иманентну претпоставку трагедије као централног модуса виђења социолошких и онтолошких феномена. Пето поглавље разрађује О'Нилово и Шепардово поимање трагедије у светлу идеје породице као амблема одсуства друштвене кохезивности у претежно патријархатском систему. У поглављу је обрађено седам драма наведених у апстрактној дисертацији, које према закључку њеног аутора најверније одражавају паралелну имплозију породице и америчког друштва у целини под датим заједничким поретком.

Шесто поглавље усредсређено је на установљавање кључних сличности и разлика у описаним трагичким модусима двојице аутора. Уједно, у светлу традиционалног обрасца трагедије као жанра закљученог појмом катарзе и развоја личности, оно указује на песимистичну перспективу духовног осамостаљивања личности у друштву заснованом на америчком сну коју је О'Нил утврдио О'Нил а Шепард континуирао и накнадно прилагодио популарним културним жанровима.

Кључне речи: Јудин О'Нил, Сем Шепард, америчка драма XX века, модернизам, постмодернизам, трагедија, идеологија, психоанализа, патријархално

The demystification of the ideology of the American Dream in the plays of Eugene O’Neill and Sam Shepard

Summary

In the doctoral dissertation *The demystification of the ideology of the American Dream in the plays of Eugene O’Neill and Sam Shepard*, the author elaborates, through the comparative analysis, the dramatic work of two playwrights, Eugene O’Neill and Sam Shepard, with an emphasis on the seven particular plays – four of O’Neill and three of Shepard – which he considers to be distinctly representative in terms of the analogy between the destructive social and cultural principles and the implosion of the family. The aim of the analysis is to apply the sociological aspects considered by the author of the dissertation to be the signifiers of the erosion of the idea of “the American Dream”, onto the thematic characteristics of the plays upon which the dissertation is focused, as well as onto the work of the given authors in general. For the purpose of the adequate examination of the symbolism of social and political principles in the United States of America within the dysfunctional and pathological family patterns which the work of the two authors conveys, the author of the dissertation has decided to study the following plays: *Long Day’s Journey Into Night*, *A Moon for the Misbegotten*, *A Touch of the Poet*, and *Ah, Wilderness!*, written by O’Neill, and *Curse of the Starving Class*, *Buried Child*, and *True West*, written by Shepard.

The study comprises six chapters. In the Introduction, the author establishes the theoretical and methodological concept, including the hypotheses, the structure of the dissertation and the general overview of O’Neill’s and Shepard’s discourses, accentuating their respective views on the American Dream. The second chapter comprises two segments, the first of which focuses on the anthropological and historical aspects of the American Dream in the light of changes typical of Modernism as a period in history and literature, while the latter, in the same disciplinary contexts, delineates the changed and consistent aspects of the American society in terms of Postmodernism. The third chapter presents the development of the each author’s discourse, in the light of the respective historical and biographical motives pertaining their work; the comparative analysis of the development of their discourses demonstrates, according to the author of the dissertation, their unique transition from ideas of experimentalism and uncertain foundations of reality to their later

belief in the abstract truths which shape the society in the United States as a whole, as well as an individual being its part.

The fourth chapter particularizes the theoretical substance of the third chapter by highlighting the significance of the tragic discourse in the works of O'Neill and Shepard and presuming that the tragedy retains its central position in the authors' views on the sociological as well as ontological phenomena. The fifth chapter elaborates the authors' definition of tragedy in the context of family, on whose example the overall alienation under the rigorously patriarchal system is discerned. The chapter also presents the study on the seven plays given earlier in the abstract, which, as the author of the dissertation believes, most appropriately interpret the analogous implosions of family and society in the United States under the universal authority.

The sixth chapter establishes the crucial similarities and differences in the described tragic discourses of the two authors. At the same time, in the context of traditional pattern of tragedy implying the act of catharsis and mental maturity in the end of the protagonist's adventure, the chapter underlines the pessimism regarding a person's inner development in the current society centred around the American Dream as expounded by O'Neill and continued and culturally popularized by Shepard.

Keywords: Eugene O'Neill, Sam Shepard, American drama of the twentieth century, Modernism, Postmodernism, tragedy, ideology, psychoanalysis, patriarchal

1. УВОД: О'НИЛ И ШЕПАРД У СУДАРУ МИТА И ИДЕОЛОГИЈЕ

Дискурс који деле Јудин О'Нил (Eugene O'Neill) и Сем Шепард (Sam Shepard) својим метафизичким, вечито актуелним темама успева да премости јаз између модернизма и постмодернизма, али и више од тога: он је сведочанство опште кризе личности у америчком друштву 20. века, које, охрабрено наглим растом глобалног ауторитета Сједињених држава, трага за формирањем сопственог, апстрактног идентитета. Непомирљиво одударање идеје америчког сна од онтолошког аспекта личности дефинисано је чињеницом да друштво чезне за идеолошком формом која не само да му није иманентна, већ њена реализација изискује поништење његових непосредних одредница у домену биографије, историје, етничке и друштвене припадности, или самих природних законитости. Зато што колективни дискурс који детерминише личност има засебну, неутуђиву симболику коју чланови колектива деле међу собом, апстрактни идентитет нуђен посредством америчког сна систематски утиче на формирање јаз између чланова колектива и њихово међусобно отуђење, чији је епилог немогућност разумевања сопствене судбине, као и судбине свог ближњег. Будући да емотивна веза са колективом и тренутку кризе бива нарочито истакнута, у фамилијарном дискурсу којим се О'Нил и Шепард служе појединац је метонимијски идентификован са колективом, те егзистенцијални промашај који се дешава протагонисти у драми означава и субсумира кризу кроз коју пролази колектив. Америчко друштво је, с друге стране, симболизовано у појму породице, на основу реторике фамилијаризације коју аутори примењују доживљавајући судбине породица које описују као пандан својој сопственој прошлости, али и на основу чињенице да се у генеалогској специфичности породице налази архетипски одговор на све озбиљније симптоме отуђења у друштву.

Изједначени у свом породичном дискурсу који је код обојице аутора наступио тек у позном периоду стваралаштва, О'Нил и Шепард у проблему породице пре свега налазе противтежу глобалној релативизацији у идеологији, култури и свакодневном животу. У својој докторској дисертацији "Породица као судбина у делима Јудина О'Нила и Сема Шепарда" ("La Familia Como Destino en Eugene O'Neill y Sam Shepard"), Џејмс Флет (James W. Flath) објашњава повратак двојице аутора архетипским константама које чине дискурс порекла и развоја личности као презасићење десимболизованим дискурсом и потребу да се врате изворима трансцендентних

искустава, који се, уместо у несталним симулакрумима идеологије, налазе у њима самима.

Можда највећи знак силе привлачности коју породица поседује јесте чињеница да су се, након дугог периода експериментисања, писци Јудин О'Нил и Сем Шепард вратили теми породице и писали у израженије аутобиографском дискурсу. Истовремено, овај повратак породици представљао је и повратак реализму¹.

Иронично, управо је реализам породичног дискурса иницирао њихову медитацију о аспектима стварности који својом мистичком недокучивошћу и митским набојем превазилазе сву бизарност свог ранијег експерименталног опуса. Аскетска затомљеност у свет породичних истинā истовремено их окреће од активног стварања за потребе позоришта самима себи, и подстиче их на анализу историје америчких породица̄ насупрот идеологији која их окружује и која претендује да их формира. О'Нил и Шепард показују да се покушаји америчке културе да утиче на иницијацију драмског лика редовно завршавају на крхкој претензији, будући да једини фактор чији су ефекти на крају свих драма̄ видљиви јесте свеприсутна судбина, приказана у породици као гетуиној, архетипској структури стварности. Како су обојица аутора идеје за своје породичне драме црпели из традиционалних књижевних извора, и како су се ослањали на универзалну семантичку интерпретацију породичних односа, може се закључити да је митска структура њихових драма̄, упркос дискузривним опречностима, кохерентна и јединствена. Тако у њихове заједничке обрасце раздора у породици и фарсичних покушаја њеног спаса или искупљења спадају: синови који су емотивно незрели и сломљеног духа, и који одбијају да ревидирају однос са својим мрзовољним очевима често лишеним емпатије или чак здравог резоновања; пропале везе између чланова породице, чију су постепену имплозију проузроковале болести зависности; саботажа било какве потраге за самосталношћу; окончање циклуса испаштања због фамилијарне декаденције у оквиру исте уништене породице која, по пропасти свих амбиција̄, очајнички конструише ритуале катарзе и осамостаљивања. Бројни архетипски принципи које, свако са свог историјско-искуственог становишта,

¹ "Perhaps the greatest indication that the family holds the power of attraction is the fact that after a long period of experimentation, playwrights Eugene O'Neill and Sam Shepard returned to the family and wrote more autobiographical-type plays. Likewise, this return to family was also a return to realism." (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O'Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017) (превод аутора дисертације)

драматизују О’Нил и Шепард утврђују суштински раздор између протагонисте и његовог окружења, утемељен на позицији породице као судбине, којој припадају протагонистина прошлост и будућност.

Модуси у оквиру којих О’Нил и Шепард супротстављају поларности фатума и идеологије разликују се сходно њиховој визији евокативног наратива: у зависности од тога да ли је анализа дихотомије прошлости и садашњости модернистичка или постмодернистичка у својој форми, разлози из којих сваки од аутора кроз своје ликове трага за контактом са прошлосту дефинисани су стабилним, традиционалистичким мотивима као у случају О’Нила, или иронијским и релативистичким као код Шепарда. Званична разлика у третирању проблема митских елемената код двојице аутора своди се на став да је О’Нилов однос према прошлости догматски и поклонички, а Шепардов подсмевачки и иконокластичан, или бар упитан и неопредељен. Било да његове драме алудирају на утицај митске, елизабетанске или друге традиције, О’Нил перпетуира мистичку идеју “безнадежне наде”, која се иронијски буди у врхунцу песимизма и губитка вере у постојеће религиозне системе; настојећи да формира поредак из небића, О’Нил одаје убеђење да су у општој онтолошкој катаклизми извесне макар метафизичке одреднице идеје ауторитета, те да је вечита субверзија система коју врши фатум истовремено трагична и пожељна јер индиректно претпоставља истински, архетипски ауторитет његовом идеолошком привиду. Шепардова постмодернистичка субверзија митског ауторитета, како тумачи Џејмс Робинсон (James Robinson), сведочи о историјском преврату у односу на појам ауторитета у развоју америчке драме.

(...) (О)ни [О’Нил и Шепард] гаје строго супротстављене ставове према митовима којима се служе, један наклоњени а други иронијски; а та разлика осликава супротстављене ставове према ауторитету у модерним и постмодерним стадијумима развоја америчке драме (Robinson, у Maufort 1989: 152)².

Код обојице аутора, очигледно је њихово позивање на митску структуру америчке породице, као и академска упућеност у дела античких трагичара и чувених психоаналитичара с почетка 20. века: Робинсон наводи О’Нилову *Чезњу под брестовима* (*Desire Under the Elms*) и Шепардово *Покопано дете* (*Buried Child*) као

² “(...) (T)hey [O’Neill and Shepard] have sharply contrasting attitudes toward the myths they employ, one reverent and the other ironic; and that difference helps illustrate the opposing attitudes toward authority found in the modern and post-modern phases of American drama.” (Robinson, у Maufort 1989: 152) (превод аутора дисертације)

примере драматизације мита о Едипу приказаног кроз чин инцеста, као и архетипске идеје Мајке Земље конципиране према учењу К.Г. Јунга. Обе драме говоре о забрањеном, премда одвајкада подсвесно жељеном општењу између мајке и сина, као и о потчињености матријархатског, земљаног принципа аутократији злог патријарха који влада кроз дискурс солипсизма и изолације од природе. Такође, у обема драмама примордијални греси оца-тиранина иницирају циклус несреће и пропалих амбицијā међу потомцима који су немоћи да се отргну припадности уклетој маскулиној парадигми. Међутим, док је породично проклетство у *Чежњи* приказано као саобразно познатој митској структури жртве коју протагониста подноси не би ли осветничка матријархатска стихија најзад била умилостивљена, ритуал искупљења у драми *Покопано дете*, у виду нагле плодности повртњака који је дотад својом туробном пустоши симболизовао репресивни систем патријархата, присутан је као иронијски залог усахлости мита у односу на штету коју је нанео систем. Шепардова релативизација мита на социолошком плану указује да је у постмодерној ери излишно упућивати догматске апеле на ревизију матријархата – не јер Шепард запостављеним митским темама негира значај, већ јер је личност у њеном савременом контексту демистификована као потпуна апстракција, чијим се неодредивим контурама фатум непрестано поиграва, тиме реметећи њен пут ка иницијацији. Са прогресивном испреплетаношћу система и фатума кроз међусобни симултани циклус потискивања и субверзије, Шепард афирмише слободу постмодернизма да врши трагикомичну релативизацију мита, који је постао трајно семантички ограђен од друштва и чије одсуство чини традиционалне ритуале на које се О’Нил позива излишним. Отуд, док је О’Нил уз сву гротескну критику актуелних друштвених вредности задржао поштовање према митском ауторитету, као удаљеној али свеједно онтолошки извесној вредности, Шепард, према Робинсону, тежи да демистификује све форме ауторитета, укључујући мит (в. Исто: 154)³. Постмодернистичка субверзија мита радикално је опречна херојском наративу који О’Нил увиђа у ситуацији својих ликова, и чије се основе, према његовом виђењу, налазе у наслеђу древних трагичара: путем едиповске парадигме протагонисте који успева да каналише и разоружа своју маћехинску судбину на основу пуке катарктичке свести о њој, човеку је остављен на располагање

³ “The contrast with O’Neill with his “reverence” for the authority of the Greeks, is striking; for Shepard represents a contemporary outlook deeply skeptical of *any* authority, including that of myth. The post-modern dramatist – Beckett, Pinter, the Arthur Kopit of *Indians*, Shepard – self-consciously plays with myths, thus exploiting their recognition value while remaining independent of their authority.” (цит. у Исто: 154)

трајни потенцијал метафизичке ревизије његовог постојања. Сâм однос протагонисте према мистичким принципима који обликују његов карактер О’Нил дефинише као нужно трагичан, и отуд достојан догматског уважавања које омогућује спознају метафизичке лепоте површински тескобних или ружних стања. О’Нил истиче:

Гајим иманентни осећај одушевљења трагедијом, које проистиче из великог поштовања према грчком осећају за трагедију. Трагедија Човека јесте можда његова једина значајна особина⁴.

Ипак, ако Шепардов релативистички однос према породици и миту завређује критику са О’Ниловог становишта фасцинације митом као парадигмом система, он делује разумљив у социолошком контексту манипулације митским троповима од стране самог система, које је редовна тема обраде у постмодернизму. Флет наводи да је редовно присуство појма породице у свакодневном животу америчког друштва, као и у политичко-идеолошком дискурсу позива на свест о општој моралној ситуацији, стандардни одговор система на растућу имплозију породице. Упоредо са свешћу о декаденцији породице исказиваном у модернистичкој и постмодернистичкој књижевности, систем је развијао сакрализацију породичних вредности. Флет о томе у својој дисертацији наводи:

Велики број Американаца, традиционално лишен својих “корена”, редовно планира “породична окупљања” или “породичне изласке”. За бројне политичке вође сматрају породица је *cause célèbre* и саставни део њихових кампањских говора са слоганима попут “потребан је повратак породичним вредностима” који се стално понављају. (...) У земљи ноторној по њеној нужди за конструисањем сопствених митова и традицијā, није изненађење да је породици дата тако значајна позиција⁵.

⁴ “I have an innate feeling of exultance about tragedy, which comes from a great reverence for the Greek feeling of tragedy. The tragedy of Man is perhaps the only significant thing about him.” (цит. у А. Gelb; В. Gelb, “As O’Neill Saw the Theatre”, in: *New York Times – Theatre* (November 12, 1961), доступно на <https://partners.nytimes.com/library/theater/111261oneill.html>, приступљено 02.09.2016) (превод аутора дисертације)

⁵ “Many Americans, traditionally bereft of “roots”, are always planning a “family reunion” or a “family picnic”. For many political leaders the family is a *cause célèbre* and incorporated into their campaign speeches with slogans such as “there must be a return to family values” repeated over and over. (...) In a country notorious for needing to create its own myths and traditions, it is not surprising that family is of such vital importance.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Компутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 02.09.2016) (превод аутора дисертације)

Идеолошка конструкција појма породице доприноси популаризацији стања које се О'Нил суштински бојао: задовољства непостојећом хармонијом, које, систематски усађивано у подсвест заједнице, практично онемогућује повратак традиционалном симболизму породице. Шепардово постмодернистичко поигравање са извесношћу мита отуд указује на дистопијску слику америчког друштва на коју је индустријалац Х.В. Прентис Млађи (H.W. Prentis, Jr.) упутио 1943. у својој беседи о стрепњи пред могућом судбином америчког друштва у двојаком симболизму стварности оличене у материјалном благостању и индустријализацији:

Крајње иронично, ауторизација фактора иницијативе и предузимљивости коју омогућује популарни систем самоуправљања на крају развија импловивне снаге унутар друштва. Редовно након што слобода утре пут могућности и извесној количини благостања, способни се изопаче у себичне, развратне, и заљубљене у себе, неспособни и незадовољни постану завидљиви и похлепни, и све три врсте људи скрену с напорног пута ка слободи како би се клањали Златном телету економске сигурности (...) (Prentis 1943: 22)⁶.

У процесу потискивања матријархатских аспеката прошлости и судбине, патријархат се намеће као алтернативни контекст мита на који О'Нил и Шепард одговарају паралелним, едипалним односом, приказаним у својим драмама у виду мешавине дивљења и презира које синови осећају према очевима. Немогућност сина да се конформише породичним принципима резултира циничним и ренегатским обрасцима понашања, који га категоризују као сувишног у односу на друштво и породицу. Истовремено, обојица аутора одржавају фигуру скрајнуте мајке која, премда практично одсутна у животима оца и синова, подсећа на дубинску перспективу породице у идеологији која је све више отуђује од њених корена. Мотив матријархата, опет, одаје различите приступе аутора проблему митског ауторитета: док О'Нил верује у фатумску ревизију матријархатског поретка, до које долази када "материјални" поредак имплодира посредством сопствених импловивних нагона, катастрофа породице у Шепардовој драми утире пут новом, хаотичнијем циклусу пропадања, у ком је поредак смењен само формално. Систем за који публика макар у

⁶ "Paradoxically enough, the release of initiative and enterprise made possible by popular self-government ultimately generates disintegrative forces from within. Again and again after freedom has brought opportunity and some degree of plenty, the competent become selfish, luxury-loving and complacent, the incompetent and the unfortunate grow envious and covetous, and all three groups turn aside from the hard road of freedom to worship the Golden Calf of economic security." (Prentis 1943: 22) (превод аутора дисертације)

карактеристично сентименталним епизодима Шепардових породичних драма поверује да је реформисан и ослобођен авети прошлости управо у тим пародијама митске катарзе открива своју неповратну саботираност утицајима прошлости и судбине са којом није разрешила круцијална онтолошка питања. С друге стране, демистификација система од стране судбине, паралелно са одсуством традиционалних трагичких хероја, поручује друштву да је аспекте порекла неопходно ревидирати и супротставити репресивној идеологији конформизма коју амерички сан заступа. Породица је означена као парадигматски медиј ревизије личности у добу отуђења, али са кризом односа протагониста према митској вредности свог наслеђа, драматизованом у немоћи синова да реализују трагичку иницијацију, постмодернизам наводи на питање да ли у америчком друштву постоји идентитет изван злослутних, али неизбежних оквира америчког сна?

О'Нил и Шепард драматизују ову дилему служећи се историјским модусима америчког сна који су се смењивали у току 20. века од компромисног дијалога између идеологије и мита који обрађује О'Нил до смелог свођења мита на материјал популарне културе о ком пише Шепард. О'Нилов принцип "безнадежне наде" одудара од Шепардовога дискурса преваге физичких и биолошких одредница породице над митским утолико што су периоди у којима је сваки од аутора стварао опречни у својим концептима идентитета. Модернистички оквири независности личности могли су да инспиришу О'Нилов дискурс на основу још увек релативно наслутиве идеје ауторитета у првој половини 20. века: страхота Првог светског рата подстакла је О'Нилову генерацију стваралаца да размишља о трагедији као песимистичком, али, још више, кључном онтолошком стању човека који је дужан да се суочи са изазовима фатума и који ће рационализацијом фатума реконструисати своју иманентно херојску позицију. Херојство је, отуд, за модернисте представљало наличје свих ренегата и иконокласта. Са дијаметрално супротног аспекта, постмодернисти доживљавају ренегате као алтернативне субјекте у циклусу одржања америчког сна: тиме што су, учинком либералних идеологија и субкултурних уметничких праваца, радикално испреплетани мит и систем, порекло и апстракција, дискурс фарсе је, уз сву своју профаност, често представљан као једини преостали модус контакта са архетипима.

2. ИДЕОЛОШКЕ И КЊИЖЕВНЕ ОДРЕДНИЦЕ РАЗВОЈА АМЕРИЧКОГ СНА

2.1. Модернистичко становиште америчког сна: идеолошки и књижевни контекст

Термин “Амерички сан” први пут је употребљен 1931. у историографској књизи Џ. Т. Адамса (J.T. Adams) *Амерички ен*, као културни оријентир у односу на економске и политичке изазове Велике депресије. Према је сâм Адамс утврдио да се под Америчким сном подразумева склоп културних и религиозних веровања, и друштвено-политичких потребâ, око универзалне дефиниције идеје никада није постигнут споразум. Неутврдивост Америчког сна паралелна је, како наводи Ева Микелс (Eva Mikkels), варијацијама културних датости у којима се он реализује; ипак, већина историчара слаже се да се контуре идеје могу пратити до периода Америчке Револуције, односно тачака Декларације о Независности према којој сваки појединац, независно од пола, материјалног статуса или деноминације, поседује могућности и права да оствари свој допринос друштву. У аркадијском контексту револуцијског споразума, сви чланови друштва сагледавани су и третирани једнако, не с обзиром на њихове судбински предодређене позиције, већ на оне за које су се својим трудом изборили. Пошто његов завет категорички упућује на неизоставност успеха код свих чланова друштва, Адамс наводи да је већ до Велике депресије значајан број Американаца увидео нереалистичну природу Америчког сна, након што њихов самопрегоран труд и жртва нису уродили очекиваним наградама. Незадовољство у народу због недоследности идеје, наставља Микелсова, суочило је традиционално материјалистичко виђење Америчког сна, везано за остваривање богатства (*from rags to riches*) пуким радом, са мноштвом алтернативних интерпретација. Амерички сан је, уместо на материјално, временом указивао и на духовно обиље, у облику једноставног и испуњеног живота осигураног максимама вере, тј. поверења, и једнакости; хваљена је сама претпоставка извесности идеја слободе и бесконачних могућности, као идеја јединствена и иманентна за Сједињене државе. На идеолошком плану, промовисано је виђење Америке као Богом изабране земље (“Град на сјајном брду” или “Нови Јерусалим”) које обавезује амерички народ на допринос ширењу демократских начела на остатак света. Идеја нације сачињене од досељеника различитих етницитета, националности и верских припадности послужила је у циљу разумевања Америке као оригиналног културног “котла за мешање” (*melting pot*), који на темељу своје историје као земље имиграната најјасније демонстрира главне тачке Америчког сна: једнакост свих чланова друштва и привлачност културних и територијалних особености Америке

као гаранта наде за бољи живот. Премда је реализација животних амбиција остала ограничена на релативно мали део друштва, традиција схватања примарно фантазмагоричког тј. ониричког контекста Америчког сна није искорењена, већ је, сматра Јохана Шумахер, перпетуирана као мотивишући идеал за обичног америчког грађанина који не треба да изгуби из вида да је, макар у теорији, ипак могуће уздићи се “од крпџ до богатства” у Америци, као што показују примери Ендруа Карнегија, Вупи Голдберг, Арнолда Шварценегера, и сличних.

Манифестација коју су многи модернисти назвали прекретницом у популарном схватању Америчког сна јесте Колумбова Светска изложба, одржана у Чикагу 1893. године, чије скулптуре нису представљале омаж само Колумбу, већ растућој доминацији корпорација и интернационалних удружења над моћи појединца над својом будућношћу. Пред почетак I светског рата, САД су контролисале 70% светске нафте и биле су главни извозник челика и угља; корпорације су дословно биле власници судбине милиона америчких радника, чија су права, материјални услови, и могућност развијања посла били занемаривани у циљу промоције економске и продуктивне моћи њихових газда. За нагли успех корпорација нарочито је био повољан значајан прилив имиграната крајем XIX и почетком XX века, који су, премда привучени вером у Амерички сан, изнова били подвргнути сиромаштву и изабљивању (в. Willoughby; Willoughby 2000: 5-6)⁷. У студији *Успон америчке цивилизације (The Rise of American Civilization)* (1927), Чарлс и Мери Бирд (Charles & Mary Beard) истакли су идеолошку сигурност у чињеницу да је по уласку САД у рат економски прогрес био незабележено висок и незауостављив. Демографска експанзија условила је економски просперитет: бруто националне производње који је 1919. износио 72,4 милијарди долара до 1929. достигао је висину у износу 104 милијарди долара. Нове технологије производње олакшавале су рад и смањиле број радних часова. Потрошачка култура обезбеђивала је лежернији и луксузнији живот за милионе Американаца: повећана је производња аутомобила, веш-машина, усисивача, и радија, а у вишку слободног времена, између 80 и 100 милиона Американаца посећивало је биоскоп крајем недеље.

⁷ “The standard of living for many American families was much higher than that of their European counterparts. However, wealth in America was unequally distributed and millions of Americans still did not have a share in the nation’s prosperity in this ‘land of the free’. Many industrial workers found themselves at the mercy of the large business corporations who employed them and refused them any negotiating rights over working hours or rates of pay.” (Willoughby; Willoughby 2000: 5-6) (превод аутора дисертације)

Доказавши се својом реализацијом економског просперитета, корпорације су задобиле симпатије републиканске владе, која је заштитила америчке магнате од иностране конкуренције и повукла све законске процедуре потенцијално непогодне по развој и слободу корпорација; тзв. “laissez-faire” метод, који је опуномоћивао корпорације, истовремено је спречавао америчку владу да да интервенише на пољу радних и животних услова и плате индустријских радника, док су разни протести и штрајкови, попут Штрајка копача угља у Западној Вирџинији, сузбијани уз помоћ војске. Примедба извесног америчког професора из тог периода “Више се не дивимо господарима индустрије као узвишеним махерима” (цит. у Perseaud 2006: 23)⁸ наглашава идеолошки став америчког друштва према индустријалцима, чији је догматизам требало да прикрије етичку позицију њиховог слоја. Капиталистички мото економског развоја добио је племенити дискурс, а идеја самоостварене особе (“self-made person”), карактерисане традиционалним протестантским врлинама педантности, вредноће и штедљивости, постала је стожер америчког пословног мита. Са постепеним увиђајем, заснованом на драстичном јазу у смислу права и могућности средњекласних индустријалаца и сиромашне радничке класе, да протестантска етика има мали или никакав утицај на социјални успон, архетипске врлине “вредноће, трезвености, умерености, самодисциплине и незадуживања” (в. Lasch 1978: 52)⁹ на које упућује Кристофер Лаш (Christopher Lasch) у *Култури нарцизма (The Culture of Narcissism)* (1978) уступале су место макијавелистичким принципима самоодржања и индивидуализма (в. Samuel 2012: 10)¹⁰.

Максима класног успона препозната је као фантазмагорична од стране саме владе, која је наследила мит о имању, тј. припадању територије заслужном власнику од Џеферсонове идеологије еманципације од Старог континента симболизоване у дому и земљишту. Посед је залог кључног процеса у оквиру Америчког сна, трансформације из ниже класе у вишу, која је представљена у тзв. идеји “сна о могућности успона” (dream of upward mobility), који се, накнадно, односио на још од Грађанског рата

⁸ “We no longer look upon the captains of industry as magnified crooks.” (цит. у Perseaud 2006: 23) (превод аутора дисертације)

⁹ “(...) industry, sobriety, moderation, self-discipline, and avoidance of debt.” (Lasch 1978: 52) (превод аутора дисертације)

¹⁰ “Over time, however, the Dream’s foundation in the Protestant work ethic and self-improvement eroded and was replaced by an ethic of self-preservation, social survival, and individualism.” (Samuel 2012: 10) (превод аутора дисертације)

прокламован мит о “посебности” (exceptionalism) Америке у погледу могућности социјалног успона. Ричард Делон (Richard Delone) је назвао сан о успону “најилузоријим америчким сном” (цит. у Исто: 100)¹¹. Дете сиромашних родитеља било је практично без шанси да постане доктор, адвокат или бизнисмен (в. Исто: 100)¹²; сличне статусне баријере спречавале су напредак популације црне и жуте расе целих првих шест деценија XX века (в. Bates 1997: 6-7). Ипак, упркос непромењивости проблема статуса, митска природа Америчког сна је основ његовог опстанка у националном америчком етосу, и одржавала је оптимизам већине америчких грађана независно од масовног разочарења у равноправну реализацију могућности успона. Према Л.Р. Семјуелу (Lawrence R. Samuel), популарна, потрошачка култура служила се Америчким сном као мотоом промовисања националних убеђења и амбицијā, у чему су примат преузеле визуелне уметности попут филма. Значајан (према критичарима попут Роберта Склара (Robert Sklar), круцијалан) модернистички аспект експанзије Америчког сна као пропаганде било је његово присуство у холивудској кинематографији; секундарни методи промовисања укључивали су књижевност, музику, рекламну индустрију, чак и друштвене игре, попут “Монопола”. Целокупна америчка култура подређена је сугестивној конструкцији постојања равноправности, демократије и права на просперитет, на чију извесност реална, изванкултурна слика тих атрибута не утиче. Семјуел о томе пише:

Нимало неочекивано, *с обзиром на своју митолошку моћ* [нагласио Н. Ђуран], амерички сан је употребљаван у широком спектру модуса од стране различитих појединаца и институцијā. На основу своје укореењености у нашу посебну мисију демократије и опробавања у плурализму, тај сан је често коришћен као средство тестирања наших идеалистичких принципа, нарочито оних темā у вези са горућим проблемима имиграције и расе. (...) Дубоко свесна моћи сна, влада се њиме служила као средством пропаганде, то јест, моћним идеолошким оружјем за убеђивање на националном и глобалном нивоу (Samuel 2012: 7)¹³.

¹¹ “(...) the most illusory American Dream (...)” (цит. у Исто: 100) (превод аутора дисертације)

¹² “A child born in poverty had a slim chance of becoming a doctor, lawyer, or business executive, according to hard data, with most youngsters destined to achieve about the same level of education and financial success as their parents.” (Исто: 100) (превод аутора дисертације)

¹³ “Not surprisingly, *given its mythological power* [Н. Ђуран], the American Dream has been employed in a variety of ways by a variety of individuals and institutions. Because it is steeped in our special mission of democracy and experiment in pluralism, the Dream has often been used to challenge our idealistic principles, especially those issues concerning the highly charges issues of immigration and race. (...) Well aware of the

Преиначење протестантских врлина у њихове утилитаристичке пандане на које је указао Семјуел заснива се, према студији Дага и Сузан Вилоби (Doug & Susan Willoughby), на културној специфичности протестантског, англофоног друштва које је имало пресудну улогу у развоју политике, индустрије и културе у Америци како до почетка XX века кад је чинило већину популације, тако и од 1920-их, упркос значајном приливу имиграната. Елитна популација белих англофоних протестаната, позната под пародичном скраћеницом “WASP”, иницирала је, од краја Великог рата, спектар ригидних мера каналисања културе “посебности”, од “Мајмунског суђења” (*The Scopes Monkey Trial*) учитељу Џону Скоупсу (John Scopes) због јавног опонирања креационизму у америчким школама, преко прогона имиграната довођених у везу са социјалистичким покретима, појачаних дискриминаторних мера према растућој афроамеричкој популацији (уз оживљавање угашених екстремистичких организација, попут Кју Клукс Клана), демонизације источноевропске популације на основу стереотипне везе са комунизмом, раширеним и популаризованим након Бољшевичке револуције 1917, антиимиграцијских закона, до формације читавих гета одређених за популацију која није припадала WASP-у. Културни елитизам условио је политику изолационизма, подвучену у максими председника Ворена Хардинга “не желимо да се укључујемо” (“we don’t want to be entangled”), која је до II светског рата искључивала САД из светских политичких догађања. У међувремену, државни секретар Ч.Е. Хјуз (C.E. Hughes) и секретар за трговину Херберт Хувер постигли су концензус о компромисном односу САД према свету: Америка има слободу да учествује у светској политици онолико колико то одговара њеним интересима. Култура “посебности” је од тада добијала све израженији макијавелистички контекст уцењивања, ограничавања или угрожавања земаља које би, реално или наводно, претиле да саботирају америчке интересе; потези чији је номинални циљ било одржавање мира у свету, попут Вашингтонског споразума (1924) или Пакта “Келог-Бријан” (1928) индиректно су пружали САД прилику да војно и економски ојача (в. Willoughby; Willoughby 2000: 68-71). Привид пацифистичке, хуманитарне и педагошке позиције САД, уз његов пандан у псеудодемократском систему друштвеног остварења, за бројне, махом социјалистичке историчаре попут Луиса Корија (Lewis Corey), Џона Чемберлена (John Chamberlain), Луиса Мамфорда (Lewis Mumford) или Харолда Стернза (Harold Stearns) (в. Исто: 184-

Dream’s power, the government has employed it as a tool of propaganda, that is, a powerful ideological weapon of persuasion both here and abroad.” (Samuel 2012: 7) (превод аутора дисертације)

186), означаваo je доказ kobne ontološke dvojakosti Američkog sna: njegove raskošne, kosmopolitске и господске материјалистичке фасаде, и безобзирне, себичне и подмукле духовне суштине.

Искуство глобалног разарања у Првом светском рату подстакло је америчке писце да схвате иронијску, циничну подлогу Америчког сна: пошто су технологија, економија и индустрија на врхунцу развоја послужиле једино у циљу уништења, сан о просперитету је илузија која, ако и јесте вредна достизања, потенцијално изискује друкчији метод реализације од протестантско-средњекласног. О фарси Америчког сна у послератном периоду катарзе писали су Ф.С. Фиццералд, Џон Дос Пасос, Вилијам Фокнер, Џејмс Џојс, Џон Стајнбек, Ернест Хемингвеј, Синклер Луис и бројни други модернисти. Богатство и престиж су збиља били доступни сваком Американцу, али, како су приказивали модернисти, међу којима је можда најчувенији пример изнео Фиццералд у свом *Великом Гетсбију*, не марљивошћу, моралношћу и штедљивошћу, већ преваром и бескрупулозношћу, који би били “награђени” животом галантних и декадентних банкета. Уметници широм Америке и Европе доживљавали су двојак приступ обећаним благодетима материјализма као наслеђе “провинцијалног” односа Сједињених Држава према страдању европских народа у I светском рату, у ком су током скоро целог његовог трајања оне одржавале неутралну позицију, укључиле се тек 1918. и изашле као светска војна и економска сила. Мада су послератне године биле обележене израженим националним поносом, модернисти су били неповерљиви према наглom одушевљењу урбанизацијом, индустријализацијом и наоружавањем, појави коју су видели као издајство традиционалних културних и историјских вредности у форми земљорадње и посвећености природи и селу, којима су се САД до XIX века одликовале. Одбијање Америке да преузме главни део учешћа у рату, као и да, касније, приступи Друштву народа учинило је да се модернисти управо окрену културним вредностима Европе, и да проведу део живота и напишу нека дела у европским метрополама, најчешће у Паризу. Надахнути студијама Ничеа, Дарвина, Фројда и Маркса, увиђали су непоуздане основе политичких и економских максимā, сумњали у једнакост потенцијала за финансијски успех и замишљали постојање личног божанства, насупротив колективном које је истински помагало једино богату елиту и чији је еклектизам, како је описао Т.С. Елиот у *Пустој земљи* (1922), радикално обесмислио све елементе свакодневног живота, укључујући религиозност. Демистификација протестантских идеала омогућила је књижевну обраду

контраверзних темā попут пола, секса, расе, етницитета, зависности и психолошких тега. Нужни пад америчког грађанина у пороке повезане са неким од наведених фактора последица је, тврди Емори Елиот (Emory Elliott), промене идентитета и културних принципа у сврху задовољавања норме коју намеће Амерички сан; уживање благодети урбаних, индустријализованих градова, у Фиццералдовом *Великом Гетсбију* названих “Исток”, има нужно иронијски карактер пошто протагониста са мирног, инертног “Запада” у себи носи недостатак који га чини неуклопивим у своју оригиналну средину. Богатство, еуфорија и национални понос урбаног окружења на крају су открили не само фантазмагорични, већ и деструктивни ефекат који “обећана земља” оставља на хубрисом заведене трагаче, попут *Гетсбијевог* јунака Ника који на крају романа признаје да је територија чијим су митским потенцијалом колонијални преци Американаца били одушевљени била “последњи и најлепши од свих људских снова” (цит. у Vigsby 2006: 434)¹⁴. Деконструкција ониричке природе Америчког сна није само хроника хубриса појединца или друштва, већ културног система реализације пословних амбиција, који је током Велике Депресије постао нарочито изражен у растућем класном нескладу између средње класе, углавном домицилних Американаца, и радничке класе, коју су обично чинили имигранти и сиромашни слој. Књижевна дела настала 1930-их година, истиче Џенифер Хејток (Jennifer Hattock), детаљно се баве дихотомијом “рођеног” Американца и имигранта у контексту њиховог односа пред материјалним колапсом: хубрис прототипског, декадентног скоројевића заправо је инкорпорирао реалистички однос појединца према елитистичкој позицији Америчког сна, резервисаној за средњу класу (в. Wagner-Martin 2016: 127). У случају наведене дихотомије, реализам је субсумирао естетски недопадљиве и иконокластичне елементе типичне за сиромашни слој; Амерички сан је, наводи Џун Хауард (June Howard), можда јасније него икад раније посматран у натуралистичком, “дивљем”, “туробном”, па и “кримогеном” дискурсу којим су се одликовали имигранти због свог одсуства формалног, средњекласног одгоја и образовања (в. Исто: 8).

Економска и културна криза Велике Депресије иницирала су осцилацију у дефиницији Америчког сна: идеја свима једнако доступног просперитета изненада је означена кобним, типично модерничким осећајем инфинитности. У студији *Сан о великом америчком роману (The Dream of the Great American Novel)* (2014), Лоренс Бјуел (Lawrence Buell) наглашава нужду модернизма да на провизоран начин спасе

¹⁴ “(...) the last and greatest of all human dreams.” (цит. у Vigsby 2006: 434) (превод аутора дисертације)

веру у цивилизацијски успон културне имплозије путем “посвећења кроз преиначење” (enshrinement by reinvention): америчко грађанско друштво је лишено стваралачког дискурса јер је његов национални идол и даље

одавно укорееена визија Сједињених држава као пројекта који настаје, вечито желећи – и вечито се борећи за – недостижно обећање слободе, једнаких права, једнаког поштовања за све (Buell 2014: 463)¹⁵.

Максима “одабраности” Америке виђена је као подвојена између старе, протестантске сигурности у фундаменталну културолошку различитост Америке од остатка света, коју јој је приписивао Вернер Солорс (Werner Sollors) наводећи “судбинско” зачеће истинске културе демократије и прогреса “у Масачусетсу и Делаверу, а не у Риму, Берлину, или Москви” (Sollors 2002: 524)¹⁶, и иноваторске идеје Езре Паунда, “Нека буде ново” (Make it new), засноване на адаптацији америчког начина размишљања европских интелектуалаца. Комфор америчког сна више није каналисао литературу, која је уместо описног појачано попримала испитивачки контекст; предвидљиву структуру књижевног текста заменили су хаотичност, дигресивност и цинизам модернистичке мисли, као одраз ненаданих промена у примату средње класе у америчком друштву. Ако је идеолошки домен америчког сна била конформистичко-протестантска филозофија средње класе, његова ревитализација одвијала се у преусмерењу на лични избор; тако су концепти среће и остварења, онемогућени баријерама друштвених норми, добијали нови изражај у солипсистичким стремљењима преузетим од европских филозофа попут Ничеа, Хегела, Маркса, Дарвина, Вилијама Џејмса, Анрија Бергсона или Сигмунда Фројда. Модернистички стваралац је увидео да појединца не формирају друштвене норме и статус, те да је зависност реализације Америчког сна од културних основа фантазија. Како Мајлс Орвел (Miles Orvell) истиче у осврту на роман *Главна улица* Синклера Луиса (в. Wagner-Martin 2016: 81), идентификација имања и статуса са сном, не измичућим већ практичним и остваривим, достигла је ту границу да понашање протагониста у њиховом жртвовању и радикализму није виђено као комично нити апсурдно, већ

¹⁵ “(...) the long-embedded assumption of the United States as a project in the making, forever grasping after – and fighting about – the elusive promise of freedom, equal rights, equal respect for all.” (Buell 2014: 463) (превод аутора дисертације)

¹⁶ “(...) in Massachusetts and Delaware, and not in Rome, Berlin, or Moscow.” (Sollors 2002: 524) (превод аутора дисертације)

сасвим сврсисходно. Конвенционално, протестантски утемељено самоостварење, према поруци Луисовог романа, указује на опасну победу семантике малограђанства: иако прожети антиимигрантским, антисемитским и расистичким ставовима, конформисани становници урбанизованих насеља су веровали у демократску и прогресивну природу своје, заправо недемократске идеологије.

Модернистички писци су увидели да Амерички сан субсумира трагизам немогућности достизања природе као свој имплицитни, иронијски мото: аркадијски амбијенти топлог дома или раскошне природе анализирани су, у дискурсу носталгије, у својству непостојећег елемента. Фантазмагорични карактер Америчког сна иницира жал за природом која је нестала у опсесији материјалистичким амблемима: док се протагониста бори за просперитет, његово памћење бива постиснуто у дискурсу ентропије. Садржај беседе о мотивима ишчезлог оригиналног поретка представља

уништење природе под утицајем људског незнања, тему која прожима драму од Ибзена до америчких реалиста. Природа јесте оно што човеку недостаје, и обично налази свој пут до драме посредством носталгије (Marchand 1985: 63)¹⁷.

С почетком од модернизма, сваки опис природе, закључује Ролан Маршан (Roland Marchand), служи да одрази процес губљења грађанских вредности, па су ренегатски ликови О'Нила и Шепарда залог модернистичке примедбе да је Амерички сан омануо у својој улози алтернативне стварности: припадницима тзв. "Изгубљене генерације" писаца није био довољан стандардни ритуал грађанског дискурса, у коме би нормативни елементи посла, венчања, сналажења или конформисања пренули појединца из његове инерције и безнађа. Чињеница да их никакав елемент Америчког сна није могао задовољити, како наводи Џејмс Стивенс (James Stevens), указује на метафизичку одредницу њихове изгубљености: критичари с почетка XX века видели су термин "Изгубљене генерације" као метонимијски залог изгубљености читавог америчког средњекласног друштва. Општи spleen младих уметника, који је за Ернеста Хемингвеја, са доласком Велике Депресије добијао изражену форму "брзе, неизлечиве болести", говорио је о потпуној победи материјалистичких идеала и грађанског фатализма над појединчевим самопоуздањем да је чак и филозофско-литерарни излаз

¹⁷ "(...) the destruction of nature by human ignorance, a theme that runs through the drama from Ibsen to the American realists. Nature is what the man has not got, and it usually gets into the play by way of nostalgia." (Marchand 1985: 63) (превод аутора дисертације)

из тог тако дубоко усађеног поимања стварности сматран немогућим. “Просперитетном” фатализму Америчког сна модернисти су супротстављали трагични фатализам искуства деструкције, који је оформио “изгубљену генерацију”, посебну по томе, како је предочио Ернест Хемингвеј у свом необјављеном предговору за роман *Сунце се поново рађа*, што је ујединила садашњост и будућност, тј. поништила ефекат наде:

“Није посреди питање какве ће мајке сутра постати флаперке или куда друштво иде са усвајањем паж фризура. Јер шта год да се деси генерацији чији сам ја припадник већ се десило” (Hemingway 2016: xvi)¹⁸.

2.2. Постмодернистичко становиште америчког сна: идеолошки и књижевни контекст

Термин “постмодернизам” употребљен је од стране британског историчара Арнолда Тојнбија (Arnold Toynbee) као назив за период касних 1940-их када је процес глобализације, инициран крајем XIX века, попримао свој евидентни трагички контекст. Убрзана индустријализација и урбанизација с краја II светског рата учиниле су јаз између богатог средњекласног и сиромашног радничког слоја све израженијим, што је и на популарном, уместо, као у доба модернизма академско-стваралачком нивоу, довело демократске основе Америчког сна у сумњу. Сали Еделстин (Sallie Edelstein) подсећа читаоце на псеудосакралну позицију рекламā и постера у потрошачком друштву позивајући се на стандардни дискурс средњекласног комфора и материјалистичке идентификације са датим режимом, само површински равноправним. Текст на постеру из 1944. године под насловом “These are Fundamental” (“Ово је оно основно”) упућује на долазећи успон традиционалне религиозности, нестанак класних сукоба, почетак општег међусобног разумевања, опште запослење и самоостварење за сваког ко се истински заинтересује и ради за циљеве америчког друштва. “Фриволна парада послератних обећања”¹⁹, како Еделстинова назива метафизику потрошачког

¹⁸ “This is not a question of what kind of mothers flappers make or where is bobbed hair leading us. For whatever is going to happen to this generation of which I am a part already happened.” (Hemingway 2016: xvi) (превод аутора дисертације)

¹⁹ “(...) the frivolous litany of post-war promises...” (S. Edelstein, “Ghosts of American Dreams Past”, in: *Envisioning the American Dream: A visual remix of the American Dream as pictured in Mid-Century media*)

дискурса, иронијски супротставља материјална добра – дом, уређаје за домаћинство, најмодернија средства превоза – “једноставнијим, потребнијим стварима”²⁰, које су прави амблеми задовољства за америчког грађанина и које ће му увек бити иманентне за случај да га идеолошка визија успеха не задовољи. Материјални амблеми, као залог престижа, главног мотоа Америчког сна, нарочито су неизбрисиво уцртани у колективну грађанску свест током проблематичне декаде Велике Депресије, када је напоран рад, упоредо са својим материјалним “наградама”, виђен као основ преживљавања и потискивања сиромаштва. Надилажење економских проблема 1940-их година преиначило је сада сувишну борбу за преживљавање у борбу за луксуз, слободу, футуризам и давање машти на вољу. Дискурс еманципације омогућио је женама да се, уместо стандардним циљевима попут мужа, породице и дома, занимају питањем посла, финансијских могућности. Такође, сиромашни слој се први пут осетио значајно уваженим у друштву охрабрен радним искуством у циљу финансирања америчке војске у рату; слоган “подржите наше трупе” (“support our troops”) обухватао је скоро читаву привреду на основу споне између грађанина и војске, тј. државе, па је убрзана потрошња робе у корист финансирања патриотизма утемељила потрошачки менталитет. Крајем рата друштво се трудило да постигне компромис између домена могућности и конвенције, оличен у идеји “савршеног америчког домаћинства” коју су карактерисали не стабилност на пољу удомљења, посла, брака и потомства већ и специфичан конформистички модус незаостајања за успешним комшилуком, идиоматично познат као “стално угледање на Џоунзове” (“keeping up with the Joneses”).

Идеологија конформизма ојачала је почетком Хладног рата у потреби за одржањем глобалног присуства САД као пожељне економско-политичке, као и културне парадигме. Да политичка основа Америчког сна несумњиво каналише његов културни контекст, показује управо период раних 1950-их када је Амерички сан, како наводи Честер Баулс (Chester Bowles), добио коначну глобалистичку акламацију “можда најмоћније идеје на свету” (в. Samuel 2012: 50)²¹, која се, иако није очувала

(October 29, 2014), доступно на: <https://envisioningtheamericandream.com/2014/10/29/ghosts-of-american-dreams-past/>, приступљено 16.09.2016) (превод аутора дисертације)

²⁰ “(...) simpler, more fundamental things.” (Исто) (превод аутора дисертације)

²¹ “As the Cold War escalated in the early fifties, the American Dream was viewed as a kind of secret weapon, something that was stronger than army even though it was just an idea. (...) Chester Bowles, the former advertising man whose résumé now included head of the Office of Price Administration and governor of Connecticut, explained how the American Dream, “an idea which potentially is the most powerful idea in the

своју традиционалну суштину током индустријализације и давања предности магнатима над грађанином, и даље може сматрати оригиналним обећањем друштва са хуманим и пословно инспиративним условима, у ком не постоје класне разлике, нарочито у периоду када је он служио као национални параван против “напасти” совјетског културног утицаја. Повратак националног поноса, обезбеђен победом у рату и економским опоравком, био је, према Семјуелу, фактор који је учинио 1950-е једном од златних ера у америчкој историји. Разлог упорног оптимизма везаног за валидитет Америчког сна била је, како је изјавио Њуболд Морис (Newbold Morris), извесна духовна виталност и непрегорна снага хуманог доприноса друштву, “карактеристика која нас је чинила различитима (и, у том смислу, бољима) од других земаља током цивилизацијског развоја” (цит. у Исто: 51)²². Квалитет оригиналности формирао је културу америчког хероизма, коју су сачињавали програми јачања националне самоуверености, обликовања патриотског осећаја, доживљавања других нација, или родно-сексуалног образовања, кроз едукацију али и забаву: у ту сврху служиле су емисије попут *Америчка кавалкада* (*Cavalcade of America*), *Ја волим Луси* (*I Love Lucy*), *Места за тату* (*Make Room for Daddy*), *Отац најбоље зна* (*Father Knows Best*), *Пренусту то дабру* (*Leave It to Beaver*). Са производном моћи која је премашивала половину свих светских добара у 1954. години, америчко друштво је наизглед остварило предвиђање Александра Хамилтона да ће до средине 20. века САД бити највећа индустријска сила на свету. Патриотизам је утицао на повратак историјских артефакта у културни живот грађана: почевши од чувене изложбе под називом “Воз слободе”, која је од 1947. до 1949. широм америчких држава представљала оригиналне примерке Устава, Декларације Независности и Повеље о правима, одржан је низ манифестација са носталгичним контекстом подсећања на херојску прошлост и великане америчке историје, које су у свом детаљистичком интересовању за прошлост у јавност износиле чак и предмете попут бритве Томаса Цеферсона, раствора за раст косе Ејба Линколна, или послужавника за слаткише Линколнове супруге Мери. Веза између патриотизма, или макар његове културне адаптације, и Америчког сна, може се, према Ралфу Њумену (Ralph Newman), изнаћи у пресудном утицају Грађанског рата на индустријализацију и демократизацију Америке, као и чињеници да су 1950-е и ране

world” [Н. Ђуран], served as a vital part of our defense against the Soviets and their ideological movement.” (Samuel 2012: 50) (превод аутора дисертације)

²² “(...) the thing that made us different (and, implicitly, better) than other countries throughout civilization.” (цит. у Исто: 51) (превод аутора дисертације)

1960-е, као стогодишњица те трансформације, биле природно испуњене симболичним омажима како америчком традиционализму и слободарству, тако и популарном убеђењу да је Грађански рат био “драма која је спасила амерички сан”²³, а Линколн “човек који је припремио амерички сан за све људе на сваком месту”²⁴.

Зато што је глобализам омогућио експанзију политичког утицаја али и познатости, америчко друштво је осећало слободу да се у промоцији вредности ослони на теме које нису нужно улазиле у контекст историцизма и традиционалне културе, тј. које су узимале облик популарне уметности и рекреативних занимања. Амерички патриотизам неретко се преплитао са доменима музике, филма, стрипа, или спорта: ефекат деконструкцијске употребе традиционалних амблема била је експанзија идеје американства на већи контекст од просто националног – глобални и опште културни. Правци америчке културе били су конципирани, како наводи Џеси Дезмонд (Jessie Desmond), на два инструментална мотива: прилици (opportunity), која је релативизовала модернистичке границе свакодневног и сублимног, као и савременог и традиционалног, и чији је либерални дискурс разрађиван у ранопостмодернистичком стваралаштву, и футуризму (futurism), који је конкретним технолошким методама настојао да уздигне фантазмагоричну представу просперитета на ступањ машински конструисане перфекције, од унапређених апарата за домаћинство, преко открића оружја огромне разорне моћи попут водородне бомбе, до “свемирске трке” САД и Совјетског Савеза у форми освајања космичких дестинација²⁵. Технолошки и индустријски успон на нивоу државе био је праћен технолошком модернизацијом као модом која је, како је приметио В.Х. Чемберлен (W.H. Chamberlin) у новинама *Wall Street Journal*, једнакост могућности као принцип Америчког сна убрзано преиначавала у једнакост поседства. Технолошке иновације 1950-их година само су реализовале метод

²³ “(...) the drama that saved the American dream.” (R.G. Newman, “Revitalizing the Drama That Saved American Dream”, in: *Chicago Daily Tribune* (December 2, 1956), цит. у Samuel 2012: 54) (превод аутора дисертације)

²⁴ “(...) the man who prepared the American dream for all men everywhere.” (Исто) (превод аутора дисертације)

²⁵ “Futurism came into play in the mid-1950s, almost in time with the space race which started pretty much in 1955 when the US and the USSR began working on launching objects into space.” (J. Desmond, “The American Dream of the 1940s & 1950s”, in: *Ultra Swank* (October 9, 2013), доступно на: <http://www.ultraswank.net/kitsch/american-dream-1940s-1950s/>, приступљено: 12.09.2016) (превод аутора дисертације)

лаког и тривијалног задовољства који је, према Семјуелу, карактерисао америчку буржоазију још из раног постреволуцијског доба, када је Алексис де Токвил забележио:

Прва ствар која посматрачу упада у око јесте безгранично мноштво мушкараца, свих једнаких и сличних, у непрекидном напору да реализују своја ситна и бедна задовољства којима тове своје животе (De Tocqueville 1862: 380)²⁶.

Бројне хладноратовске социолошке анализе, попут *Скривених ментора* (*The Hidden Persuaders*) (1957) и *Трагача за статусом* (*Status Seekers*) (1959) Ванса Пакарда (Vance Packard), *Усамљене гомиле* (*The Lonely Crowd*) (1950) Давида Рисмана (David Riesman), или *Организатора* (*Organizers*) (1956) В.Х. Вајта (W.H. White), означиле су дијахронијски, иманентно буржоаски контекст Америчког сна као основ фарсичности свих “транзицијā” у виши, урбани сталеж: ниједна од манифестацијā унапређења животног простора за америчке грађане, попут Закона о удомљавању из 1949. и 1954. године, није допринела кларификацији Америчког сна, будући да су управо задовољства из Токвилове примедбе замаглила идеје слободе, индивидуализма и самоостварења. Патриотизам је и у кризним тренуцима по демократски догматизам једнако био средство преобраћања свести разочараног америчког друштва, што показује беседа Џона Бонела (John Bonnell), пастора Презвитерске цркве у Њујорку 1960, према којој једино повратак предачком, предреволуцијском дискурсу просперитета, са ослонцем у земљорадничком друштву незаинтригираном класним успоном, може да опорави “подељену душу” америчког народа (в. Samuel 2012: 60)²⁷.

Иако супротстављена модерном духу урбанизације и малограђанства, идеја повратка концептима природности, дивљине и митске прошлости није строго одговарала званичном националном дискурсу; визија патриотизма је 1960-их година

²⁶ “The first thing that strikes the observation is an innumerable multitude of men, all equal and alike, incessantly endeavoring to procure the petty and paltry pleasures with which they glut their lives.” (De Tocqueville 1862: 380) (превод аутора дисертације)

²⁷ “Bonnell believed the Dream, or at least the way he interpreted it (...) had become “clouded”, our concept of liberty obscured by commercialism and self-interest. A century or half century earlier, our national purpose was clear, the reverend argued, but now we were not quite sure who we were or where we were going. With the rest of the world relying on us being a protector of the inalienable rights of everyone, we needed to reconsecrate ourselves to the original American Dream, Bonnell insisted, it being the only way to repair our “divided soul”.” (Samuel 2012: 60) (превод аутора дисертације)

попримила препознатљиво постмодерну форму потпуне, некритичке иконокластије, чији је основни мотив био побећи из културних оквира америчког грађанства. Вера у Амерички сан је пролазила кроз низ експеримената децентрализације и одушевљења маргиналним. Фредерик Мортон (Frederick Morton) је 1967. у новинама *New York Times* приметио: “Нешто чудно се дешава са америчким сном” (цит. у Mitgang 1969: 54)²⁸, указујући на све либералнији и релативнији дискурс националне културе која је почела да своди Амерички сан на солипсистички, стваралачки концепт. Уместо конвенције “rags to riches”, млади добростојећи Американци су свој нови животни изазов видели у поетизацији свакодневице, јавно пропраћеној демистификацијом буржоаских вредности од стране “жртва окрутне преваре”, како је увидео Чарлс Рајх (Charles Reich) у свом сведочанству те револуције, *The Greening of America*, па је субјект митске пројекције Америчког сна, уместо система као у добу модернизма, сада био појединац. Чежња за богаћењем и сталежом суочила се са коначним сломом пред младим генерацијама, примећује Рајх, током Вијетнамског рата: резултат масовне контракултурне побуне није било само ограђивање од материјализма и проналажење идеје себе у правичном, меритократском друштву, у Рајховој књизи назване “Consciousness II”, већ замишљање постмодерно етеричног, артистичког домена културе, сагледаваног са аспекта “Consciousness III”. Подстакнут учинком режима Ричарда Никсона по америчку економију, Џејмс Килпатрик (James Kilpatrick) је забележио и званичан завршетак народне вере у Амерички сан у чланку за *Los Angeles Times* 1971. године: “Величанствени амерички сан никада није указивао на то да ће се игра завршити на овај начин” (цит. у Samuel 2012: 81)²⁹. Новинар Џон Каниф (John Cunniff) истакао је 1974:

Оно што наизглед недостаје у животима бројних Американаца јесте сан – визија да сутрашњица може бити боља, у душу уткано убеђење да ће они учествовати у изградњи будућности (цит. у Arnold 2013: 152)³⁰.

²⁸ “Something funny has happened to the American Dream.” (цит. у Mitgang 1969: 54) (превод аутора дисертације)

²⁹ “It was never a part of the great American dream that the play should turn out this way.” (цит. у Исто: 81) (превод аутора дисертације)

³⁰ “What seems to be missing from the lives of many Americans is the dream – that tomorrow could be better, the soul deep conviction that they would participate in the future.” (цит. у Arnold 2013: 152) (превод аутора дисертације)

Аналогно убеђењу насталом закључно са крајем модернизма 1940-их година да је национална визија “американства” била параван држања већинског друштва под контролом и ширења утицаја естаблишмента на националном и глобалном нивоу, период постмодернизма је посредством оригиналних друштвених виђења, пре свега контракултурних уметничких покрета, довео у питање системску манипулацију патриотским амблемима, иако ће, посебно од 1980-их, национални дискурс поново заузети значајно место у животима грађана (в. Исто: 195).

Као основ националног карактера америчке књижевности постмодернизма, Данијел Гордон узима чињеницу да се амерички постмодернизам развио независно од утицаја својих европских пропонената, попут Фукоа, Лиотара, Дериде или Барта; инициран 1960-их година као дискурс контракултурног тумачења естетике, његов домен изучавања већ 1970-их је преиначен од просто естетског у мултидисциплинаран (в. Gordon 2013: 206). Ричард Хофштадер (Richard Hofstadter) приписује популарност постмодернизма у САД идеји општег “презира према прошлости” (в. Исто: 207), и увиђају да је идеолошка фасцинација амблемима прошлости фарса која уместо да унапређује америчку културу, одржава стагнацију и имплозију историјских вредности. Типично америчко одбацивање историје, сматрао је Жак Дерида, може се назвати засебним културним дискурсом. За разлику од модерниста који су били наклоњени донекле реалистичком дискурсу и опису материјалног аспекта америчке културе, постмодернисти су развили дискурс романтичких и метафизичких одраза стања у друштву разочараном у националне етосе (в. Alsen 1996: 25). Као што су хладноратовски социолози увиђали у наводно хуманитарним прогресивистичким максимама с почетка XX века параван за додатно богаћење и ауторизацију америчких индустријалаца и корпоративних магната, књижевници постмодернизма су се, наводи Ханс Бертенс (Hans Bertens), ограђивали од модернистичког стваралаштва чији су дискурс сматрали претенциозним, самољубивим и никад специфично бунтовничким (в. Bertens; Fokkema 1997: 4). Есеји попут *Једне културе и новог сензибилитета* (*One Culture and the New Sensibility*) Сузан Зонтаг (Susan Sontag) или *Нових мутаната* (*The New Mutants*) Леслија Фидлера (Leslie Fiedler) наглашавали су револт против сваког контекста претенциозности и наводне извесности метафизичког значења унутар текста, у корист релативистичког скептицизма који ослобађа индивидуалну свест културно-идеолошких стегā.

Упркос дистанцирању од модернистичког дискурса извесности, постмодернизам је у свом пропагирању релативизма, како наводи Џералд Граф (Gerald Graff) у “Миту о револуцији постмодернизма” (“The Myth of the Postmodern Breakthrough”), често одавао утисак амбивалентног односа према режиму који претендује да критикује (в. Graff 1979: 31-62). Амерички постмодернисти су, према Графу, прихватили идеју самосталног, солипсистичког тумачења стварности са већим ентузијазмом и од романтичара; зато што је постао посебни културни дискурс, постмодернизам је, како Ихаб Хасан (Ihab Hassan) наводи у својим *Паракритикама* (*Paracritiques*) (1975), овластио себе не само на социјални елитизам (најчешћи пропоненти постмодерних тумачења били су средњекласни белци), већ и на фаворизацију потрошачког начина живота и естетизацији свих искуствених аспеката, укључујући оне режимски прописане. Постмодерни елитизам који је младе средњекласне Американце предодредио у позицији “културних посредника” (cultural intermediaries) омогућио је постмодерном дискурсу да, како Скот Лаш (Scott Lasch) тврди у *Социологији постмодернизма* (*The Sociology of Postmodernism*) (1990), постане медиј “значајног преуређења западне културе” (Bertens; Fokkema 1997: 5). Отуд постмодернизам, колико год, према Фредрику Џејмсону (Fredric Jameson), почивао на убеђењу у “ишчезнуће историчности, наше непосредне способности да искусимо историју на неки активан начин” (Jameson 1991: 21)³¹, својом културном револуцијом неумитно наговештава идентификацију са америчком социјалном и политичком сценом; претпоставком “одлучне историчности и неизбежне политичности” постмодернизма (в. Bertens; Fokkema 1997: 30)³², Линда Хачн (Linda Hutcheon) утврђује амбицију новог културног покрета да се просто ослони на естетику уметности и културе по себи, не само због неверице у могућност радикално нове културе, већ зато што је, како наводи сликар Марк Тенси (Mark Tansey), проблем видљиве форме уметности достигао свој врхунац у модернизму, док је постмодернизам сублимирао дело у стање “невидљивости”, тј. објекат позициониран у раскршће бројних ранијих

³¹ “(...) the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way.” (Jameson 1991: 21) (превод аутора дисертације)

³² “Finally, a large degree of referentiality and commitment is included in Linda Hutcheon’s definition of postmodernism as “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political.” (Bertens; Fokkema 1997: 30) (превод аутора дисертације)

концептуалних, културних и историјских макетā (в. Bertens; Fokkema 1997: 169)³³. Постмодернизам је у својој политичности еволуирао у дискурс у ком су, према дистинкцији Зигмунта Баумана (Zygmunt Bauman), појмови “културе контроле”, “легислативног тумачења”, и “метафизичког смисла дела”, на које су се модернисти још увек ослањали уступили место епистемо-социјалној децентрализацији, фрагментацији и интерпретацији. Како је растао број постмодерниста који нису припадали буржоаској WASP елити, амерички критичари попут Ричарда Хофштадера, Лајонела Трилинга (Lionel Trilling), Маргарет Мид (Margaret Meade), или В.Е.Б. Дибоа (W.E.B. Dubois), увиђали су потребу за детронизацијом наводне теоријске озбиљности самог књижевног дела и потребе за, како је то Трилинг именовao, “социјализацијом антисоцијалног, култивисањем антикултурног, или озакоњивањем субверзивног” (в. Trilling 1965: 23)³⁴. Културна децентрализација одвијала се паралелно са деколонизацијом, у којој је суочавање великих колонијалних сила, укључујући САД, и народа из Трећег света којима су господариле, речима Франца Фанона (Frantz Fanon), подстакло реализацију библијске мисли: “Тако ће бити последњи први и први последњи” (Матеј 20: 16). Са губитком америчке колонијалне и доминантно еуропеидне позиције на глобалном плану, америчка књижевност је осмишљавала алтернативни модус репрезентације стварности: надилазећи патријархалне, егоцентричне и малограђанске принципе типично европског интелектуалног наслеђа, попут Просветитељства, егзистенцијалног хуманизма или фројдизма, америчка фикција тежи да помери и релативизује све традиционалне психолошке, социјалне, сексуалне или културолошке постулате. Ипак, будући “неизбежно политичан”, постмодернизам никад сасвим не потискује своју од модернизма наслеђену склоност ка дихотомији евроцентричног, тј. америчко буржоаског и патријархалног, и Другог, које, иако присутно, ослобођено, па и политички и друштвено еманциповано, и у постмодерној фикцији остаје у периферној и виктимизованој позицији (в. Nogue 2009: ix-x)³⁵.

³³ “(...) (T)he pictorial content is mostly invisible (that is, embodied in preconceptions that are conceptual, cultural, temporal, etc.) (...)” (Исто: 169) (превод аутора дисертације)

³⁴ “(...) the socialization of the anti-social, or the acculturation of the anti-cultural, or the legitimization of the subversive (...)” (Trilling 1965: 23) (превод аутора дисертације)

³⁵ “A close scrutiny of postmodern American fiction shows that it attacks the universality of instrumental reason and other Enlightenment ideas, opening up and validating all kinds of excluded/unacknowledged psychological, social, sexual, and nonrational human dimensions and experiences. Postmodern American fiction expands

Амерички постмодернизам, дакле, практикује своју оригиналност условном аналогичношћу између маргине и центра, при чему маргина својом популаризацијом и дијалогом са естаблишментом претендује на легализацију и саобразност грађанској култури. Аутори попут Алена Гинзберга (Allen Ginsberg), Џека Керуака (Jack Kerouac), Вилијама Бароуза (William Burroughs), Лоренса Ферлингетија (Lawrence Ferlinghetti), Грегорија Корса (Gregory Corso) или Роберта Снајдера (Robert Snyder) промовисали су антиподе капиталистичким идејама индустријализације и конзумеризма у либералним, “анти-западним” аспектима који су укључивали оријенталну филозофију, уживање опијата и генерални пацифизам и екоцентризам. Зато што постмодерни аутор наглашава плурализам и безначајност индивидуе у односу на метафизички тоталитет, књижевном тексту су оспорени оригиналност и аутентичност, а претензије на ова два квалитета су пародирани. Као што културни и идеолошки правци након II светског рата подривају оригиналност еуроцентризма америчке културе и политике из доба прогресивизма, постмодерна књижевност се ограђује од тежње ка оригиналности методом кича, цитата, алузија, жанрова како би изналажењем новог контекста указала на дихотомију старих и нових форми репрезентације. У есеју “Књижевност исцрпљења” (“Literature of Exhaustion”), Џон Барт (John Barth) истиче како будућност књижевности припада адаптацијама старог, евроцентричног дискурса путем претензија и алузија чији је ефекат подстицање дистанце према идеји оригиналног текста и демистификација његове културно конструисане сакралности. С обзиром на популарни контекст ограђивања од “старинског” сакралног, америчка постмодерна литература инсистира на деловању посредством развијених технолошких средстава комуникације и информисања, као што су телевизија, рачунари, DVD, интернет, мобилни телефон, и сличних медија који су допринели брзој експанзији популарног стваралаштва, које, у својој упрошћеној репрезентацији стварности као јасно објашњиве и схватљиве, дакле пријемчиве маси потрошача, не инсистира на класично уметничком дискурсу. Џон

human possibilities and creates new languages and new ways of thinking about these human dimensions, outside Freud, the patriarchy, and the ego-centered subject. It challenges linearity and notions of progress, major features of Western, Enlightenment physics. But because much of this postmodern fiction is written within the modern, Eurocentric horizon, it still becomes entrapped in some of its structures and definitions. For example, as with modern American literature, most mainstream postmodern American fiction, even as it challenges and undermines conventions and expectations in the modern novel, tends to redact Eurocentric (male) subjectivity as privileged and fixed and to victimize/fetishize/underrepresent the Other (...)” (Hogue 2009: ix-x) (превод аутора дисертације)

Докер (John Docker) тврди да се експанзија популарне културе као деривата постмодернизма може пратити упоредо са убрзаним развојем демократије у земљама Првог света и интернационалног капитализма у XX веку. Обе наведене друштвене парадигме упућивале су на потискивање дотадашњег евроцентричног културног система који се заснивао на трагичком реализму људске стварности; на њиховом месту утврђивала се либерално-демократска визија псеудокултуре, која на нагоне потрошача одговара профаном, једнодимензионалном фарсом задовољења. Из рудиментарних сфера свакодневице, попут нпр. љубави и сексуалности, искључени су традиционални артистичко-филозофски аспекти трагичке двојности чежње и фрустрације; идеја мистификованог и недостижног је, будући несводива на потрошачки производ, замењена сентименталном догмом реализације циља и дефинитивног задовољења, која поручује да грађани “супериорног” капиталистичког и либерално-демократског друштва легитимно заслужују да њихове чежње буду остварене (в. Docker 1994: 40)³⁶. Иронијски дискурс америчког постмодернизма успевао је првенствено на темељу релације са “центром” – колонијалном, робовласничком и прогресивистичком Америком, чија је визија, према Енрикеу Дуселу (Enrique Dussel), почивала на “‘одржавању’ средишњости система земаља Првог света”, на основу чега је

све што није могло бити рационално објашњено или у служби капитализма, патријархата или хришћанства било потиснуто или искључено (цит. у Nogue 2009: 3)³⁷.

Зато је постмодерна књижевност следила глобалистичку максиму касног капитализма, која је подразумевала промоцију плурализма идентитета и разлика на пољу нације, етничитета, сексуалности, рода, регије. Замена уметничке и естетске вредности дела њеним идеолошким дискурсом у име опште доступности и нужде конзумирања негира дихотомију “високе” и “ниске” књижевности и културе. Осцилирајућем дискурсу какав је постмодерни, сматра Стенли Гренц (Stanley Grenz),

³⁶ “There is the sure opposition of true and false cultures. False art as in the culture industry emphasizes sexuality and desire, in the naked torso of the athletic hero or breasts in a clinging sweater, but erotic situations are never allowed to go too far. True art, however, knows that in the realm of sexuality fulfillment is always a broken promise (...) Indeed, love in the ‘pleasure industry’ is downgraded to romance, whereas true ecstasy always involves ‘pain’, the pain that is also found in ascetism.” (Docker 1994: 40)

³⁷ “Anything that could not be explained rationally or serve capitalism, the patriarchy, and the Christianity was repressed or excluded.” (цит. у Nogue 2009: 3) (превод аутора дисертације)

могуће је приступити једино креативном или интуитивном, а не рационалном реакцијом:

Свет није проста константа већ на основу тога што се налази ‘тамо’, чекајући да буде пронађен и сазнат; стварност је релативна, неодређена и пропратна (...) Постмодерни поглед на свет функционише у оквиру друштвено устаљеног разумевања истине. Он утврђује да било шта што прихватимо као истинито и чак начин на који доживљавамо истину зависи од друштва у ком учествујемо (Grenz 1996: 7-8)³⁸.

Поништење граница имплицира дефинитивни нестанак реалне историје, будући да, према Џејмсону, језик симулакрума у културно доследном контексту евоцира аисторичну и отуд идеолошки пожељну слику америчке историје, која, хипнотишући потрошача, онемогућава његово рационално учешће у искуству дате слике (в. Jameson 1991: 18-21). Књижевност симулакрума својим спектакуларним артефактима прошлости оживљава америчку историју која истовремено нема оригиналну форму али претендује на њу у сваком ритуалу производње од стране система-стварности; у производњи и потрошњи слике историје и наглашавању комодитета као коначне сврхе њених артефаката, занемарена њена је онтолошка вредност. Амерички постмодернисти су утолико тим површинским јединством са каснокапиталистичким и либералним максимама америчке политике изневерили идеју својих модернистичких претеча о замишљању Америчког сна насупрот идеологији; међутим, како закључује Линда Хачн, пародија, као можда основни модус постмодерне књижевности, већ самом политичношћу пружа двојак ефекат – саботира традиционалну слику америчке историје и културе, али и подстиче рефлексивну реконструкцију дихотомије пародираног и оригинала, који је, макар кроз то иронијско поређење, ипак изван и у постмодернизму.

³⁸ “The world is not simply an objective given that is ‘out there’, waiting to be discovered and known; reality is relative, indeterminate, and participatory (...) The postmodern worldview operates within a community-based understanding of truth. It affirms that whatever we accept as truth and even the way we envision truth are dependent on the community in which we participate.” (Grenz 1996: 7-8) (превод аутора дисертације)

3. ЈУЦИН О’НИЛ И СЕМ ШЕПАРД: РАЗВОЈ ВИЗИЈЕ АМЕРИЧКОГ ДРУШТВА ОД МОДЕРНИСТИЧКИХ ДО ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИХ АСПЕКТА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА ДВОЈИЦЕ АУТОРА

3.1. Модернистичке одреднице у драмама Јуцина О’Нила

Развој модернистичког дискурса у опусу Јуцина О’Нила према виђењу многих критичара може се сматрати примером пробоја фасцинантног трагизма у америчко друштво, како са аспекта описа сукоба овешталог ирског конзервативизма и деперсонализоване америчке буржоазије, тако у смислу сукоба мелодрамске реторике традиционалног и револуционарно експерименталног дискурса новог, модернистичког позоришта. О’Нил је, сматра Синклер Луис, међу првим америчким ауторима увидео потребу за дискурсом трауме и туробних, углавном потискиваних истинā:

(...) [О’Нил] није видео живот као нешто што се уредно конципира у радној соби већ као нешто страшно, величанствено, и често сасвим ужасно, као ствар налик торнаду, земљотресу, или разјареном пожару³⁹.

У првом стадијуму свог стваралаштва, О’Нил се бавио проблемом трагизма америчког идентитета у буржоаској култури и културно неразрешиве дихотомије “рационално-ирационално”, да би се временом све више окретао проблему породичног проклетства и јединства онтолошких опозицијā које, као тема његове драматизације оријенталних филозофских и верских максимā, представља круну његовог деценијског ограђивања од западне културе. Типично модернистички елементи О’Ниловог стваралаштва могу се пратити кроз четири врсте теоријских извора према којима је О’Нил моделирао своје драме, а то су: Ничеова филозофија нихилизма и савремене трагедије; Стриндбергова експресионистичка визија породичног проклетства као и присуства “Другог” у патријархалној култури; психоаналитичка, пре свега Фројдова теза о утицају “психолошке судбине”; и таоистичко учење о метафизичком јединству семантичких опозицијā.

³⁹ “(...) [O’Neill has] seen life as something not to be neatly arranged in a study but as terrifying, magnificent, and often quite horrible, a thing akin to a tornado, an earthquake, or a devastating fire.” (S. Lewis, “The American Fear of Literature”, беседа приликом уручења Нобелове награде за књижевност одржана 12. децембра 1930. године, доступно на https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1930/lewis-lecture.html, приступљено 18.09.2016.) (превод аутора дисертације)

Грађанску културу древне Атине, сматрао је Ниче, симболизовао је Сократ чије је наглашавање разумских максимā жигосало и потисло језик емоцијā и стваралаштва, оличен у трагедији, због чега је читава интелектуална историја западноевропске културе, све до модернизма, патила од стерилне самозаљубљености (в. Quiñones 2014: 26). Трагедија је, за О’Нила, била једина извесност у доби растућег моралног релативизма; године 1923, након што је искусио зависност од пића и таблета, лечење у санаторијуму Гејлорд, изведбу и успех својих темама убиства и суицида прожетих “драмā пропасти”⁴⁰, као и смрт родитеља и брата, изјавио је:

Видим живот као прелепо иронични, прекрасно равнодушни, елегантно мученички делић хаоса, чија трагедија пружа Човеку огроман значај, док би без пораза од стране судбине био сведен на питому, бесловесну животињу (О’Neill 1994: 181)⁴¹.

Ничеов *Übermensch* је тако постао О’Нилов протагониста, у контексту пишевог антагонизма према грађанском дискурсу који је изобличио све термине, укључујући трагедију, која, схваћена у егзистенцијалистичкој интимизацији, не означава просто несрећан случај већ обухвата живот са свим амбицијама и нагонима који га унеобичавају. О’Нил тврди:

Оно што је најузвишеније редовно је најтрагичније. Људи који остваре успех а не наставе према већем поразу јесу духовни малограђани⁴².

Ниче је, према наводу Егила Торнквиста, био први аутор који је 1907. на младог О’Нила извршио, како ће писац касније признати свом биографу Норманду Берлину (Normand Berlin), одлучујући утицај. У интервјуу за *New York Sun* 1928, на питање новинара који је његов основни књижевни узор, рекао је: “Одговор на то питање је у

⁴⁰ в. Манхајм 1988: М. Manheim, “The Transcendence of Melodrama in *Long Day’s Journey Into the Night*”, in: *Perspectives on O’Neill: New Essays (English Literary Studies Monography Series No. 43)* (1988), доступно на http://www.eoneill.com/library/on/manheim/ldj_els.htm, приступљено 18.09.2016.

⁴¹ “I see life as a gorgeously-ironical, beautifully indifferent, splendidly-suffering bit of chaos, the tragedy of which gives Man a tremendous significance, while without losing his fight with fate he would be a tepid, silly animal.” (у писму Мери А. Кларк (Mary A. Clark), 5. августа 1923. године, у О’Neill 1994: 181) (превод аутора дисертације)

⁴² “The noblest is eternally the most tragic. The people who succeed and do not push on to a greater failure are the spiritual middle classers.” (Е. О’Neill, “Damn the Optimists!” in: *New York Tribune* (February 13, 1921), цит. у Cargill 1962: 104) (превод аутора дисертације)

једној речи – Ниче” (O’Neill 1990: 81)⁴³; у писму есејисти и песнику Бенџамину Де Касерису (Benjamin De Casseres), поверио се да је књига *Тако је говорио Заратустра* утицала на њега више него било која друга књига коју је прочитао⁴⁴, а у својој књизи *Играчи из Провинстауна и култура модерности (The Provincetown Players and the Culture of Modernity)*, Бренда Марфи (Brenda Murphy) истиче да је:

Ничеов утицај на О’Нила вероватно већи него утицај иједног англофоног драмског писца (Murphy 2005: 26)⁴⁵.

Песимизам према евроцентричној визији Америке, који ће прожети читав О’Нилов опус, велики број О’Нилових биографа, попут Луиса Шифера (Louis Sheaffer), Едвина Енгла (Edwin Engle), Тревиса Богарда (Travis Bogard), Егила Торнквиста (Egil Törnqvist) или Семјуела Вајса (Samuel Weiss), сматра директним утицајем Ничеове филозофије. У Ничеовој оригиналној трагичкој синтези стваралаштва и религије, О’Нил увиђа пресек главних идеја које је црпео из низа аутора чија је дела читао: знање из све литературе на којој је темељио своју читалачку и ауторску визију – “грчких трагичара, елизабетанаца – скоро свих класика – и наравно свих модерних писаца. Ибзена и Стриндберга, нарочито Стриндберга” (цит. у Halfmann 1987: xxvii)⁴⁶ – пронашао је концизно уобличено у *Заратустри*. О’Нилову идентификацију управо са тим Ничеовим делом Кетлин Хигинс (Kathleen Higgins) објашњава чињеницом да се *Заратустра* умногом разликује како од остатка Ничеовог опуса, тако и од већине дела западних мислилаца, и да у свом усиљено ексцентричном оријентализму, оставља утисак “филозофске бламаже” (в. Higgins 2010: xvi)⁴⁷. Едвин Енгл, пак, верује да су на О’Нила паралелно утицали Ничеова анализа принципа вечног враћања у *Заратустри* и разматрање повратка трагедије у *Рођењу трагедије*: Натчовек у првом и дионизијски

⁴³ “The answer to that is in one word – Nietzsche.” (“A Eugene O’Neill Miscellany”, О’Нилов интервју за *New York Sun*, обављен 12. јануара 1928. године, у O’Neill 1990: 81) (превод аутора дисертације)

⁴⁴ “Zarathustra (...) has influenced me more than any book I’ve ever read.” (из писма Бенџамину Де Касерису (Benjamin De Casseres), 22. јуна 1927. године, у O’Neill 1994: 246) (превод аутора дисертације)

⁴⁵ “Nietzsche’s influence on Eugene O’Neill was probably greater than on any other English-speaking playwright.” (Murphy 2005: 26) (превод аутора дисертације)

⁴⁶ “(...) the Greeks, the Elizabethans – practically all the classics – and of course all the moderns. Ibsen and Strindberg, especially Strindberg.” (цит. у Halfmann 1987: xxvii) (превод аутора дисертације)

⁴⁷ “(...) a philosophical embarrassment (...)” (Higgins 2010: xvi) (превод аутора дисертације)

лик у другом делу смеђују се у О’Ниловим драмама као пишчев општи омаж идејама вечног враћања и бедастоће западне културе⁴⁸.

Апсолутна, онтолошка цикличност ствари надахнула је О’Нилове почетне драме, попут *Фонтане (Fountain)*, *Великог бога Брауна (The Great God Brown)* и *Лазар се смејаше (Lazarus Laughed)*; као што за Ничеа трагедија представља “видљиво отеловљење музике” и “од сна сачињени живот дионизијске екстазе” (цит. у Sellis 1991: 85), и О’Нилове драме су, према Торнквисту, “пуне музике, углавном популарних или народних песама” (Törnqvist, у Manheim 1998: 20-21)⁴⁹. Дискурс предачког фолклора, који О’Нил чезне да оживи насупрот американизованом, скоројевићком конформизму свог оца, имплицира коначно усахнуће евроцентричне културе која је обузела америчку средњу класу, “смрт старог Бога”⁵⁰, након које долази она истинска форма религиозности, исказана у “одушевљеном прихватању живота” (цит. у Törnqvist 2004: 45)⁵¹. Ничеову идеју да је “свака песма химна” О’Нил користи у драмама *Велики бог Браун* у ком Сибил на свом клавиру покушава да изведе “звуче Мајке-Мајчице”, као и у *Лазар се смејаше*, када Лазареви следбеници у дионизијском споју песме у неконтролисаног смеха прослављају Исусова чуда. Пошто лудистички аспекти живота односе онтолошку превагу над рационалним и буржоаско-материјалистичким, после “смрти Бога”, тј. изјаловљења науке и религије да каналише и задовољи исконске нагоне, у средињшу позицију проблема друштва долази уметност. У писму Џ.Џ. Нејтану (G.J. Nathan) након завршетка рада на драми *Динамо (Dynamo)*, објаснио је своју окренутост мистицизму:

У данашње време драмски писац је дужан да проникне у корен беживотности данашњице онако како је он осећа – смрт старог Бога и неуспех науке и материјализма да пруже било каквог новог

⁴⁸ в. *Постмодернистичка размишљања о ничеанском перспективизму (Postmodern Considerations of Nietzschean Perspectivism)*, докторска дисертација Ерика М. Левина (Eric M. Levin), презентована на одсеку за драмске уметности на Универзитету у Орегону у јуну 1996. године, доступно на <http://www.eoneill.com/library/ericlevin/contents.htm>, приступљено 19.09.2016.

⁴⁹ “O’Neill’s plays are full of music, mostly popular songs or folk songs.” (Törnqvist, у Manheim 1998: 20-21) (превод аутора дисертације)

⁵⁰ “(...) the death of the old God (...)” (цит. у Törnqvist 2004: 45) (превод аутора дисертације)

⁵¹ “(...) an exultant acceptance of life (...)” (цит. у Исто: 45) (превод аутора дисертације)

који би био довољно добар за преживели примитивни религиозни инстинкт који би у њему пронашао значење живота, и којим би ублажио свој страх од смрти (O'Neill 1994: 311)⁵².

Човекова припадност природи надвисује свако идеолошко припајање његове судбине, амбицијā или потребā друштву и механици социјалног успона, што је О'Нил у својим првим драмама истицао, како сматра Кенет Мегауен (Kenneth McGowan), као жељу да псеудонатуралистичком мимезису ранијих драмā супротстави романтичарски дискурс који би “понирао према психолошким и духовним истинама” (McGowan, у Dowling 2009: 588)⁵³. Његово уздизање ефекта натурализма и екоцентризма није се кретало строго у домену књижевне револуције: О'Нил је схватао онтолошку страхоту друштвених променā и неуротских симптома у друштву које је било сведок нестанка преиндустријске Америке пред прогресивистичком визијом урбанизације и нове технологије, попут радија, тон-филма и телефонских линијā. Међуратни период убрзане реализације прогресивистичких пројеката Сесилија Тики (Cecelia Tichi) оценила је као тачку културног дисконтинуитета у ком је идеја механизованог града поништила како породицу као друштвену целину, тако и везе америчког друштва са својом културном и интелектуалном историјом (в. Maufort 1989: 173-174). Уместо безбедности и кохезије, америчко друштво суочило се са отуђењем и ограђеношћу од мистичких основа свог бића, који се, веровао је О'Нил, могу обновити једино у одсуству сваког, неизбежно идеолошког, људског утицаја: у природи. У свом угледању на Ничеа, О'Нил скоро да оставља утисак антропофоба: један од његових омиљених цитата из *Заратустре* говори о нужном неуспеху сваке визије сложности у друштву хипокризије, материјализма и прагматичних такмичења ка статусу:

Твоји ближњи остаће увек отровне муве, оно што је у тебе велико – управо их то још више трује и чини све сличнијим мувама (Ниче 2003: 46)⁵⁴.

⁵² “The playwright today must dig at the roots of the sickness of today as he feels it – the death of the old God and the failure of science and materialism to give any satisfying new for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in, and to comfort its fears of death with.” (из О'Ниловог писма Ц.Ц. Нејтану (G.J. Nathan), 26. августа 1928. године, у O'Neill 1994: 311) (превод аутора дисертације)

⁵³ “(...) penetrate toward psychological and spiritual truths (...)” (McGowan, у Dowling 2009: 588) (превод аутора дисертације)

⁵⁴ “Deine Nächsten werden immer giftige Fliegen sein; Das, was gross an dir ist, – das selber muss sie giftiger machen und immer fliegender.” (Ниче 2003: 46) (превео са немачког Данко Грлић)

Тако О'Нилов Лазар узвикује пастви: “Градови су тамнице у којима се човек ограђује од живота” (O'Neill 1955: 633)⁵⁵, док Кертис Џејсон, лик драме *Први човек*, пред бурни растанак од познаника додајује саговорницима: “Ви сте као рој отровних мува” (O'Neill 1964: 613)⁵⁶. Екоцентризам, коначно, обезбеђује обнову заједнице као ентитета ком је идеја затомљености у технолошке и футуристичке оквире страна и разорна. Као пример модерним ефектима саботираних личности, О.Ф. Шух (O.F. Schuh) наводи дијалог између Ирија и Чарлија, ликова О'Нилове драме *Хјуи*, чији

разговор у трајању од пола сата, у ком су сабране све неизвесности модерног живота, предсказује будућност у којој разговор између двоје људи можда више неће постојати (Schuh, у Frenz; Tuck 1984: 140)⁵⁷.

О'Нилов дуг према Ничеу у домену филозофских референци може се поредити са његовом наклоњеношћу Стриндбергу као узору у књижевном методу: посветио се ишчитавању Стриндбергових кратких прича још у периоду боравка код породичних пријатеља, Рипинових (1913-1914), а већ 1924, у предговору за комад *Сабласна соната* у изведби Играча из Провинстауна, описао га је као аутора круцијалног за сублимацију “буржоаског” дискурса натурализма у “супернатурализам”, тј. “оно што ми у ширем смислу зовемо ‘експресионизам’” (цит. у Deutsch; Hanau 1931: 192)⁵⁸ – правац чији је славни, иконокластични почетак, према О'Нилу означила Стриндбергова драма, *Мртвачки плес*. У интервјуу са Флором Мерил (Flora Merrill) 1925. године, на питање ко су, по његовом мишљењу, највећи амерички драмски писци данашњице, одговорио је:

Нема их. (...) Са Стриндбергом је отишао и последњи великан 1912. године – он је био последњи несумњиво велики драмски писац (...) (O'Neill 1990: 73)⁵⁹.

⁵⁵ “Cities are prisons wherein man locks himself from life.” (O'Neill 1955: 633) (превод аутора дисертације)

⁵⁶ “You're like a swarm of poisonous flies.” (O'Neill 1964: 613) (превод аутора дисертације)

⁵⁷ “(...) the half-an-hour conversation, in which are all the uncertainties of modern life, anticipates a future when conversation between two people will perhaps no longer exist.” (Schuh, у Frenz; Tuck 1984: 140) (превод аутора дисертације)

⁵⁸ “(...) what we loosely call “Expressionism” (...)” (цит. у Deutsch; Hanau 1931: 192) (превод аутора дисертације)

⁵⁹ “There are none. (...) The last great one died with Strindberg in 1912 – that is the last undeniably great playwright. (...)” (“Fierce Oaths and Blushing Complexes Find No Place in Eugene O'Neill's Talk”, интервју са Флором Мерил (Flora Merrill) за лист *New York World*, објављен 19. јула 1925. године, у O'Neill 1990: 73) (превод аутора дисертације)

О'Нилова друга супруга, Агнес Болтон (Agnes Boulton), говорила је о мужевљевој опсесији дискурсом двају аутора:

Дела од Ничеа, Стриндберга – увек их је носио са собом, дискутовао о њима и цитирао из њих (цит. у Boulton 2011: 89)⁶⁰,

Његова трећа супруга, Карлота Монтереј (Carlotta Monterey), рекла је шведском писцу и академику К.Р. Гиероуу (K.R. Gierow), да је О'Нил био одушевљен када је видео да она, налик њему, у својој кућној библиотеци има све од Стриндберга у енглеском преводу:

“За оно што су други драмски писци написали није много марио”, говорила је Карлота, “али пред Стриндбергом би се поклониио” (цит. у Törnqvist 2004: 69)⁶¹.

Торнквист наводи аналогију између Стриндбергове рефлексije у његовом предговору за драму *Госпођица Јулија*, у којој описује своје ликове као мешавину старих и модерних цивилизацијских ступњева, и О'Ниловог дискурса сукоба у *Цару Џоунзу*, у коме је самозвани племенски цар, а бивши роб, Џоунз, представљен као медиј неуротских надметања двају визија прошлости, оне која припада њему и прошлости његове расе; на сличан начин Стриндберг и О'Нил пишу о узвишеним и крхким представницима евроцентричне културе који симболично “силазе” у сферу нечистог, грубог и уопште страног Другог – Стриндберг о г-ђици Јулији у *Госпођици Јулији* и Индриној ћерки у *Игри снова*, а О'Нил о Милдред Даглас у *Длакавом мајмуну* (в. Manheim 1998: 27). *Игра снова* је, такође, утицала на О'Нилов концепт мистичних “врата времена”, која се појављују у недовршеној драми *Свечаније виле (The More Stately Mansions)*: код обојице писаца врата на подијуму имају улогу пролаза успомена из детињства, премда О'Нил, за разлику од Стриндберга који преферира да остави симболику врата у мистичној недоречености, накнадно објашњава њихову психолошку улогу, веран амбицији да у целости реализује експресионистички кредо свог узора. О'Нил се, наставља Торнквист, позивао на Стриндбергов модел и на пољу Фројдове теорије сукоба пола и културе: Лавинија, јунакиња драме *Црнина приличи Електри (Mourning Becomes Electra)*, одговара лику г-ђице Џули својом прошлошћу – обе жене

⁶⁰ “Nietzsche, Strindberg – he kept these always with him, discussed them and quoted from them.” (цит. у Boulton 2011: 89) (превод аутора дисертације)

⁶¹ “What other dramatists had written, he did not care much about, Carlotta said, but before Strindberg he would kneel.” (цит. у Törnqvist 2004: 69) (превод аутора дисертације)

су из средњекласних породица, обликоване изразито маскулином и пуританском културом – осветољубивошћу и позицијом на самом крају својих породичних историја: у одсуству културно достојних (мушких) наследника, неуротске фигуре, које симболизују неразрешив дуел патријархата и Другог, весници су трагичног епилога евроцентричне културне историје који открива модернизам. О’Нилово истраживање појма “духова прошлости”, нарочито методом дугих монолога одговара Стриндберговој драми *За Дамаска (For Damascus)*: Стриндбергов Странац и О’Нилов Џоунз обојица анализирају своју прошлост потпуно изоловани од друштва, унутар “џунгле” као манифестације њихових потиснутих, ирационалних сећања. Аналогија између Стриндберговог *Пеликана (The Pelican)* и О’Ниловог *Дугог путовања у ноћ (Long Day’s Journey Into Night)* открива страх од суочавања са светлом сијалице, тј. од разоткривања породичне стварности. Стриндберг је, дакле, чинио основу О’Нилове стваралачке интроспекције у контексту који је мотивисао његов анимозитет према западној култури и занимање за мислиоце-иконокласте: помогао му је да уобличи дискурс фамилијарног проклетства, тј. експресионистички поглед на породицу који култура “натуралистичког мимезиса” није допуштала. Луис Шифер закључује да се О’Нил преко Стриндберга практично упознао са мотивом “тамних одаја” психе, који ће га накнадно упутити актуелној психоаналитичкој литератури ⁶².

Док је свој књижевни дуг према Стриндбергу и Ничеу исказивао у више наврата, О’Нил је релативно слабо признавао психоаналитичке референце у свом опусу; према наводу Артура Недеркота (Arthur Nethercott) у чланку *Психоанализирање Јуџина О’Нила (The Psychoanalyzing of Eugene O’Neill)* (1973), прочитао је у целости четири дела из домена психоанализе: *Тотем и табу (Totem and Taboo)* и *Изван принципа задовољства (Beyond the Pleasure Principle)* Сигмунда Фројда, *Психологија несвесног (Psychology of the Unconscious)* К.Г. Јунга и, вероватно (сâм О’Нил никада није отворено назначио четврто дело), *Психопатологију (Psychopathology)* Едварда Кемфа (Edward Kempf) (в. Bryer 1990: 502). Оградио се од било каквог утицаја Фројдових учења, наводећи да би

⁶² “Perhaps the most important thing he [O’Neill] took from Strindberg was the courage to explore in his writings the darkest corners of his own character.” (M.E.P. Edwards, “An examination of influence of August Strindberg upon Eugene O’Neill”, доступно на <http://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1304&context=masters-theses> (1970), приступљено 07.10.2016) (превод аутора дисертације)

сваку од њих [драма] могао написати аутор који никада није чуо за Фројдову теорију, и који је једноставно следио психолошку интуицију ка људима и њиховим животним нагонима, стару колико грчка драма. (...) Књига која ме је заинтриговала највише од свих из Фројдове школе била је Јунгова *Психологија несвесног* коју сам прочитао пре много година (цит. у Sheaffer 1973: 245)⁶³.

Да је О'Нилово интересовање за психолошке аспекте људских мисли, одлука и радњи било, уз његово усвајање Ничеових и Стриндбергових идеја, једна од значајних основа његовог опуса, Дорис Александер (Doris Alexander) утврђује када сматра да је са пишчевим посетама психологу Смиту Е. Џелифу (Smith E. Jelliffe) 1924. почела "одлучна декада" његовог стваралаштва. Ен-Луиз Силвер (Anne Louise Silver) приписује само формирање породичног дискурса код О'Нила његовим разговорима са психијатрима и консултовању стручне психолошке литературе. Драма *Дуго путовање у ноћ* црпи велики део своје академске подлоге из утицаја који су на писца извршили двојица америчких психоаналитичара, Смит Џелиф и Гилберт Хамилтон (Gilbert Hamilton), који су не само О'Нила већ и изванредан број других аутора који су их посећивали упутили ка тада актуелним делима Фројда, Јунга, Едварда Кемфа и Адолфа Мејера (Adolf Meyer). Џелифове референце су обликовале О'Нилов циклус "психолошких драма" с почетка и средином 1920-их, попут *Великог бога Брауна*, *Чудне међуигре* (*Strange Interlude*), *Чезње под брестовима* (*Desire Under the Elms*) и *Лазар се смејаше*⁶⁴. У збирци Џелифових разговора са својим клијентима писцима *Психоанализа и драма* (*Psychoanalysis and the Drama*) објављеној 1922, О'Нилу нарочито привлачи пажњу пето поглавље, "Алкохолизам и фантазмагорични живот", у ком Џелиф цитира драмску обраду кратке приче Л.Н. Толстоја о хроничном алкохоличару коме се, откако га је супруга напустила, живот распада у скитању и депресији док не изврши самоубиство. О'Нил је вредновао причу не само у својству аналогije са својом биографијом, већ и као модел сагледавања фигуре мајке. Фасциниран књигом Вилхелма Штекела (Wilhelm Stekel) о сексуалним девијацијама,

⁶³ "All of them could easily have been written by a dramatist who had never heard of the Freudian theory and was simply guided by and intuitive psychological insight into human beings and their life-impulsions that is as old as Greek drama. (...) The book that interested me most of all those of the Freudian school is Jung's *Psychology of the Unconscious* which I read many years ago." (цит. у Sheaffer 1973: 245) (превод аутора дисертације)

⁶⁴ В. A.L. Silver, "American Psychoanalysts Who Influenced Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*", in: *The Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, Vol. 29, No. 2 (2001), стр. 305-318, доступно на <http://psychrights.org/articles/AnnLouiseSilver/oneill.pdf>, приступљено 19.09.2016.

писао је 1922. Малколму Коулију (Malcolm Cowley): “Ова књига садржи довољно индивидуалних случајева да њима покрије радње свих драмских писаца који су икада живели” (цит. у Sheaffer 2002: 121)⁶⁵, док је у предавањима Едварда Кемфа нашао један од потенцијалних узора за лик Мери Тајрон у *Другом путовању* надахнут фотографијом младе жене дуге беле хаљине и унеређене косе, и фуснотама које су тумачиле дотичну жену као особу “посрнулу натраг у стадијум детета”, која престашено бежи од “терета несрећног брака и одговорности подизања породице”⁶⁶.

Две године након посете Целифу, 1926. О’Нил је био упућен код психолога Гилберта Хамилтона (Gilbert Hamilton); иако је његова драмска каријера била у успону, његова депресија и алкохолизам непопустљиво су га пратили. У доба кад је третирао О’Нила, Хамилтон се бавио студијом немогућности одржања породице и, нарочито, брака у савременој западној култури. На Хамилтонова запажања да је редовни неуспех брачне везе природни ефекат културе потискивања и каналисања на оригиналну сексуалну привлачност између супружника, О’Нил је 1928. у писму захвалности Кенету Мегауену на његовом посредовању у познанству и сеансама са Хамилтоном одговорио да, иако се слаже са опресивним карактером институције брака, опцију сексуалне раскалашности сматра “горим видом ропства” коју брак као културно препоручено нужно зло на крају успешно потисне. Сâм Хамилтон је у студији *Шта није у реду са браком?* (*What is Wrong with Marriage?*) (1929) коју је обрађивао у сарадњи са Мегауеном, писао о “бескрајном песимизму” везаном за западну културу, који надилази оквире брака, и који се тиче кобног круга преношења штетних културно-васпитних метода са родитеља на децу, без изгледа да се оконча. Хамилтон тврди:

⁶⁵ “There are enough case histories in this book to furnish plots to all the playwrights who ever lived.” (цит. у Sheaffer 2002: 121) (превод аутора дисертације)

⁶⁶ “(...) (R)egression to infancy, thereby escaping the trials of an unhappy marriage and the responsibilities of raising her family.” (цит. у A.L.S. Silver, “Psychoanalysis and Psychosis: Players and History in the United States”, in: *Journal of Contemporary Psychotherapy*, Vol. 31, Issue 1 (2002), стр. 55, доступно на https://www.academia.edu/10115488/Psychoanalysis_and_Psychosis_Players_and_History_in_the_United_States, приступљено 11.10.2016.) (превод аутора дисертације)

У том контексту породични круг оставља утисак зачараног круга. Он заиста делује као најобимнији зачарани круг икада замишљен: јер његови су циклуси преиначени у праву путању порекла од родитеља до детета која се никад не завршава (Hamilton; Macgowan 1929: 307)⁶⁷.

О'Нилова растерећеност Хамилтоновим емпатичним виђењима индивидуине позиције у култури убрзо се огледала у његовим драмама попут *Чежње*, *Црнине* и *Хјуија* (*Hughie*), као нови модус сукоба човека и културе – иронија. У чланку “Тема језика у драми *Хјуи* Јуџина О'Нила” (“Language as the Theme in Eugene O'Neill's *Hughie*”), Керол Билман (Carol Billman) пореди *Хјуија* са *Зоолошком причом* (*The Zoo Story*) Едварда Олбија (Edward Albee) и *Холанђанином* (*Dutchman*) Амирија Баракe (Amiri Baraka), наводећи иронично оптимистични контекст културно неуспеле комуникације у О'Ниловој драми у поређењу са насиљем као епилогом истог неуспеха код Олбија и Џонса⁶⁸. Роберт Комс (Robert Combs) наводи драму *Хјуи* као модел О'Нилове обраде појма ироније, настале у тренутку када изоловани протагониста искуси

парадоксално откриће наде када људи између себе успоставе контакт упркос неразрешивим контактима у немогућим ситуацијама (Combs, у Bennet; Carson 2012: 176)⁶⁹.

Сведена на фројдистички дискурс, О'Нилова иронијска дистанца, како истичу Артур Недеркот у чланку “Лудило у драмама Јуџина О'Нила” и Роберт Фелдман (Robert Feldman) у “Чежња за смрћу у О'Ниловим драмама *Чудна међуигра* и *Црнина приличи Електри*” (“The Longing for Death in O'Neill's *Strange Interlude* and *Mourning Becomes Electra*”), може се објаснити као “лудило”, иако не типично аутодеструктивно лудило које Фројд идентификује са “жељом за смрћу”; док туробну жељу Фројд у својој студији *Изван принципа задовољства* сматра природним инстинктом, код О'Нила она је у улози свесног избегавања тескобе живота. У обема драмама које Фелдман обрађује, враћање кући на крају радње означава повратак у метафизичко скровиште прошлости представљено као истовремена асоцијација на материцу и

⁶⁷ “In this respect the family circle seems a vicious circle. It seems indeed the greatest vicious circle ever conceived: for its circumference has become the straight line of descent from parent to child world without end.” (Hamilton; Macgowan 1929: 307)

⁶⁸ В. С. Billman, “Language as Theme in Eugene O'Neill's *Hughie*”, in: *Notes on Modern American Literature*, Vol. III (Fall 1979), чланак бр. 25

⁶⁹ “(...) a paradoxical discovery of hopefulness when people reach each other through irresolvable conflicts in impossible situations.” (Combs, у Bennet; Carson 2012: 176) (превод аутора дисертације)

гробницу (в. Bryer 1990: 503). У студији “Идеја пуританизма у драмама Јудина О’Нила” (“The Idea of Puritanism in the Plays of Eugene O’Neill”) Стивена Флукигера (Steven Fluckiger), образложена је тенденција ка појмовима “порицања и потискивања”, као и пишчева идентификација са регионом Нове Енглеске, као амбијента који, како је О’Нил забележио 1929. у скици драме *Црнина приличи Електри*,

драмски најближе одговара старогрчкој теми греха и испаштања, ланца судбине – пуританском креду да је човек рођен у греху и казни – Орестовим унутрашњим фуријама, његовој савести, итд (O’Neill, у Clark 1947: 531)⁷⁰.

Симболички контекст Нове Енглеске послужио му је за драматизацију трагичке визије у драми *О, дивљино! (Ah, Wilderness!)* као и у *Дугом путовању у ноћ*; идентификујући древне митске олтане катастрофичког сазнања са првом дестинацијом енглеских колониста у Америци, О’Нил, како тврди Фредерик Вилкинс (Frederick Wilkins), реконструише митски почетак човековог трагизма у светлу идентификације митског и модерног⁷¹. О’Нилову осуду пуританизма кроз преференцију ка регресији Вирџинија Флојд (Virginia Floyd) своди на разобличавање патријархалних симбола чије је погрешно каналисање животних импулса, према његовом убеђењу, учинило писца разочараним у друштво као целину. Да би учинио идеју катарзе поново културно актуелном, он се, иронично, опредељује за потискивање овешталих митема у корист психоаналитичког дискурса, тј. реконструише мит као модернистичку иконокластију. Концепт драме *Црнина приличи Електри* започео је 1926. године замишљањем:

Да ли је могуће досегнути модерну психолошку процену грчког осећаја за судбину унутар такве драме, која би до савремене, интелигентне публике, ограђене од било каквог веровања у богове или натприродно враћање дуга, могла да пронађе шут и покрене је (O’Neill, у Clark 1947: 530)⁷²?

Три године касније, почевши са реализацијом ликова и радње, закључио је да је еквивалент грчкој идеји судбине управо “психолошка судбина”, за шта је нашао

⁷⁰ “(...) best possible dramatically for Greek plot of crime and retribution, chain of fate – Puritan conviction of man born to sin and punishment – Orestes’ furies within him, his conscience – etc.” (O’Neill, у Clark 1947: 531) (превод аутора дисертације)

⁷¹ В. V. Floyd, ““Behind Life” Forces in Eugene O’Neill”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. I, No. 1 (May, 1977), доступно на http://www.eoneill.com/library/newsletter/i_1/i-1d.htm, приступљено 12.10.2016.

⁷² “Is it possible to get modern psychological approximation of Greek sense of fate into such a play, which an intelligent audience of today, possessed of no beliefs in gods or supernatural retribution, could accept and be moved by?” (O’Neill, у Clark 1947: 530) (превод аутора дисертације)

потврду још у грчкој трагедији: Електра је заљубљена у свог оца, Агамемнона, и одана је брату Оресту на основу његове физичке сличности са њиховим оцем, а Орест, заљубљен у мајку Клитемнестру, одан је својој сестри на основу њене сличности са мајком, док Агамемнон, фрустриран јер му супруга не узвраћа љубав, налази замену у ћерки, Електри, која физички подсећа на мајку⁷³. Слични модус аналогije протагонисте са његовим прецима путем “психолошке судбине”, О’Нил исказује у *Чезњи под брестовима*, чији лик Ибн једино пристаје да води љубав са Еби када она преузме улогу мајке. Његова последња драма, *Месечина за несрећне*, у којој је О’Нил, према Флојдовој, у најсликовитијем контексту демаскирао догматске оквире пуританизма и ирског католицизма, поетизује омаж библијском мотиву “сина” (Џима Тајрона) који у свом најрањивијем стању тражи опроштај и утеху од “мајке” (Џоузи Хоган); иако је, сходно свом католичком васпитању, веровао у опроштај и прекид “кобног круга” породичног проклетства, О’Нил је у тренуцима зловоље веровао да опроштај не чека никога, чак ни Бога, и да, према тумачењу Џона Х. Релеја (John H. Raleigh), појам кривице за О’Нила представља “бесконачну регресију у коју се тоне и тоне”⁷⁴. “Фурије” које О’Нилове ликове нагоне на убиство, самоубиство или живот у самоћи и асексуалности, изражавају учинак осујећења сексуалности дискурсом пуританизма, који мучење и елиминацију грешних ликова образлаже као правду, налик коментару “It is justice!” којим је Лавинија Манон пропратила убиство мајке од стране њеног брата.

Дистанцирајући се од пуританске културе као наметнутог идеолошког обрасца сазревања, О’Нил је, закључује Дорис Александер, следећи теоријске моделе у студији Хамилтона и Мегауена, негирао утицај Фројдове теорије на свој опус; тачније, развио је антифројдовску визију психолошких девијација, првенствено Едиповог комплекса. Иако је признавао утицај Фројда, као и, уопште, психоаналитичких хипотеза, на своје стваралаштво, О’Нил се, макар у јавној кореспонденцији, ограђивао од планске проблематизације Фројдовог учења. У писму Џ. В. Крачу (Joseph W. Krutch), нагласио је, у вези са мотивом комплекса у драми *Чудна међуигра*, да “никада није размишљао о

⁷³ В. А.А. Arslanoğlu, “The Formative Effect of Past on the Perception of Time and Selfhood”, in: *Edebiyat Fakültesi Degrisi*, 1/2 (2012), доступно на <http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/793/1-1-11.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, приступљено 12.10.2016.

⁷⁴ “(...) (G)uilt is an infinite regression into which one sinks and sinks.” (цит. у V. Floyd, ““Behind Life” Forces in Eugene O’Neill”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. I, No. 1 (May, 1977), доступно на: http://www.eoneill.com/library/newsletter/i_1/i-1d.htm, приступљено: 12.10.2016.) (превод аутора дисертације)

њима [комплексима] у ма каквом фројдовском контексту” (O’Neill 1994: 247)⁷⁵, а у писму извесном г-дину Перлману (Mr. Perlman), у ком се дотакао психоаналитичких мотива у *Чезњи под брестовима*, истакао је да, иако себе сматра поштоваоцем Фројда:

(...) (Б)ило какав обрис Фројдовог учења у *Чезњи* мора да је потајно ушао “кроз моје подсвесно” (цит. у Исто: 192)⁷⁶.

Мајкл Котсел (Michael Cotsell), с друге стране, наводи могућност да је О’Нил, заправо, свесно реконструисао фројдизам утолико што је превредновао Фројдову теорију Едиповог комплекса као детерминистичку. Чињеницом да су О’Нилови едипални ликови свесни карактера својих чезњи аутор, према Котселу, указује на јаз између осећања и интелекта, тј. гневне емотивне стварности и њене вербалне рационализације (в. Cotsell 2005: 268)⁷⁷. Привид постојања независног а заправо изолованог и немоћног дијалога отуд накнадно указује на апсолутну непобедивост и деструктивност О’Нилове “психолошке судбине”, коју, како подсећа Вирџинија Флојд, никаква рационализација не може нагнати да аболира ликове од њихове “кривице” и спречи њихову дехуманизацију.

Свој дискурс типичне модернистичке иконокластије О’Нилов опус, на крају, дугује референцама преузетим из оријенталне филозофије и мистицизма. Мало пре посетѝ Целифу, О’Нил је почео са студиозним изучавањем литературе на тему кинеске историје, религије, уметности и поезије у циљу обраде драме *Марко Милтони*, чија се радња одвија на двору Кублај Кана. Годину дана након објаве драме, 1928, отпутовао је на дужи период у Кину; премда је боравак у урбаном Шангају изневерио његова

⁷⁵ “As for the “complexes” of the characters in *Strange Interlude*, I must confess that before or in the writing I never thought of them as such in any Freudian sense (...)” (из О’Ниловог писма Џозефу Вуду Крачу (Joseph Wood Krutch) 15. јула 1927. године, у O’Neill 1994: 247) (превод аутора дисертације)

⁷⁶ “Whatever of Freudianism is in *Desire* must have walked right in “through my unconscious.”” (из О’Ниловог писма г-дину Перлману (Mr. Perlman) 5. фебруара 1925. године, у Исто: 192) (превод аутора дисертације)

⁷⁷ “To O’Neill, (...) Freud meant determinism. As was the case with *Strange Interlude*, but this time anachronistically, the characters themselves are frequently quite conscious of themselves in Freudian terms. If at one level this seems to completely miss Freud’s main point – unconsciousness, repression – at another level it points to the degree that the characters in *Mourning Becomes Electra* experience a dissociation between feeling and intellect, or, to put it another way, between numbed or rageful emotional reality and available explanation.” (Cotsell 2005: 268) (превод аутора дисертације)

очекивања живота проведеног у миру и тишини (в. Gelb 1987: 888), није престао да гледа на своју експедицију као на “сан [свог] живота”, “од бескрајног значаја” за своје стваралаштво (в. Исто: 678). У писму Фредерику Карпентеру (Frederick Carpenter) 1932. нагласио је да се прилично упознао са оријенталним филозофским и религиозним наслеђем, и да су га “мистицизам Лао Цеа и Чуанг Цеа вероватно интересовали више него било који оријентални текст” (O’Neill 1994: 401)⁷⁸ Наставио је да, са прекидима, чита о Кини до 1934, истовремено одржавајући преписке са кинеским писцима Мај-Мај Цеом и Лин Јутангом, а 1936. у викендици Каза Ђенота заједно са супругом Карлотом договарао се са њиховим пријатељем, писцем Сомерсетом Момом (Somerset Maugham), о новом путовању у Кину. Као омаж утицају таоизма на своје дело, О’Нил је 1937. у Калифорнији подигао нову кућу коју ће назвати “Тао кућа”, окренуту ка истоку и изграђену у имитацији кинеског стила чији су ритуални облик и боја фасаде и крова имали функцију да “држе ђаволе подаље” (O’Neill, у Wilkins 1988: 28)⁷⁹. Од свих гранā оријенталне филозофије, на О’Нила је најдубљи утисак оставио таоизам; на основу његове практично редовне примене таоистичких максимā у каснијим драмама Лиу Хаипинг (Liu Haiping) је утврдио да је оријентализам “најзначајнији и најособенији аспект његовог стваралаштва” (Haiping, у Исто: 28)⁸⁰. Трансцендентални контекст оријентализма послужиће му, почевши од драме *Марко Милиони* (*Marco Millions*), као додатна референца критике западног материјализма и компатибилности хришћанства са људском психом. Оријентализам се, примећује Хаипинг, у О’Нилов дискурс интегрисао постепено: од романтичног сањарења о далеким пределима Истока у драмама *Изван хоризонта* (*Beyond the Horizon*) и *Фонтана*, преко знатно јасније теоретизованог става оријенталних учења о западној култури, нпр. у драми *Марко Милиони*, која поред таоизма у свој дискурс укључује и конфучијанизам, будизам и

⁷⁸ “The mysticism of Lao-tse and Chuang Tzu probably interested me more than any other Oriental writing.” (из О’Ниловог писма Фредерику Ајвзу Карпентеру (Frederic Ives Carpenter), 24. јуна 1932. године, у O’Neill 1994: 401) (превод аутора дисертације)

⁷⁹ “(...) to ward off devils.” (O’Neill, у Wilkins 1988: 28) (превод аутора дисертације)

⁸⁰ “(...) the most important and distinctive aspect of his art.” (Haiping, у Исто: 28) (превод аутора дисертације)

ислам, до каснијих “драма̄ из Тао куће”, у којима таоизам заузима превасходну позицију као религијски и филозофски елемент идеја̄, стила и структуре драма̄⁸¹.

Тао кућа је, према Хаипингу, значила отеловљење начина живота и размишљања које је О’Нилу целог живота недостајало: драме које је написао под утицајем редовних медитација̄ у њој одударале су од ранијег опуса који се махом сводио на просто прилагођавање теоријских узора – представљале су производ његове личне рефлексije и интимног искуства. “Пред-таоистичке” О’Нилове драме, како Роберт Брустин (Robert Brustein) истиче у *Театру гнева (The Theatre of Revolt)*, одликовале су се, упркос успешном пријему и високим оценама, “позајмљеним” идејама унутар “радњи које су великим делом неуубедљиве, ирелевантне или недоследне” (Brustein 1964: 333)⁸². Таоизам је, такође, утицао на О’Нилову одлуку да своју пет година дугу обраду америчке историје век и по уназад у циклусу *Прича о поседницима без самих себе*, састављеном од једанаест драма̄, замени аутобиографским дискурсом посвећеним његовој прошлости и породици. У драмском квартету написаном у периоду О’Ниловог живота у Тао кући – *Долази ледаџија, Хјуи, Дуго путовање у ноћ* и *Месечина за несрећне (A Moon for the Misbegotten)* – понавља се фигура протагонисте-аскете који оставља друштво иза себе и окреће се интроспективном увиду у трагичку симболику своје прошлости; протагонисти катарза доноси трагичку жељу за самонегацијом јер му открива да су његова охолост, а са њом и сâм живот, чинили основу његове пропасти. Под утицајем интроспекције, протагониста увиђа да је могуће надићи уске оквире ега и идентификовати се са Тоталитетом кроз стање нирване, као што је Едмунд Тајрон описао своје мистичко искуство док је био на мору (в. Dubost 2005: 160-161). У драми *Долази ледаџија (The Iceman Cometh)*, Хики, коме Џон Ајверсон (John Iversen) приписује позицију “ега” у лабилном балансу између импулсивног Парита и доминантног Слејда⁸³, у последњем чину, трудећи се да апологизује свој злочин, говори о потреби за рекапитулацијом своје прошлости. У четвртом чину *Дугог путовања*, Тајрон, мирећи се са Едмундом,

⁸¹ В. L. Haiping, “Taoism in O’Neill’s Tao House Plays”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. XII, No. 2 (Summer-Fall, 1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2g.htm>, приступљено 12.10.2016.

⁸² “(...) plots which are largely unconvincing, irrelevant, or inconsequential.” (Brustein 1964: 333) (превод аутора дисертације)

⁸³ В. J. Iversen, “The Id, Ego and Super Ego of O’Neill: Reflected in *The Iceman Cometh*”, in: *Laconics*, Vol. 3 (2008), доступно на <http://www.eoneill.com/library/laconics/3/3f.htm>, приступљено 13.10.2016.

помиње предачке узроке своје депресије и професионалне неостварености⁸⁴. Сакрални контекст исповедног монолога у свакој од драма од нарочите је важности за протагонисте јер, како сматра Тијери Дибо (Thierry Dubost), у својој обради таоизма, као што је према Котселу чинио са фројдизмом, О’Нил не указује доследно на њихово поништење ега, већ изједначава негацију (материјалистичког) и спознају (катарзом ревалоризованог) ега (в. Исто: 168).

Иако је О’Нил, према Џелифовој белешци, имао изражену “жељу за смрћу”, појам смрти са таоистичког аспекта има превредноватељски контекст, уместо деструктивног, а алтернативни симболизам краја протагониста на аутентични начин схвата тек у апсолутној, онтолошкој изолацији коју му О’Нил намењује у свом “таоистичком” циклусу. Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) у студији *Модерна трагедија* (*Modern Tragedy*) истиче да осамљеност, већ на основу свог центрифугалног сабирања “примарне енергије”, своди трагедију на лично, интровертно искуство, у ком је свака семантичка веза релативизирана. Вилијамс наводи:

Целокупна основна енергија (...) усредсређена је унутар засебне јединке. (...) Оно што зовено жељом за смрћу дефинисано је као општи инстинкт (Williams 1966: 106)⁸⁵.

Ако је, наставља Вилијамс, О’Нил тврдио да је породица “деструктивни ентитет”, културно дати деструктивни контекст заједнице, значењски тријерисан у интроспекцији, нестаје са заменом појма заједнице појмом индивидуе, која културно-идеолошки неутрално разматра своју позицију у стварности изван друштвене. Спознаја корена предачког трагизма има значајнији ефекат од просто информативног: цитирајући друго поглавље књиге *Чуанг Це*, под насловом *Јединство свих ствари и мишљења*, Лиу Хаипинг закључује да интуитивни контекст трагедије релативизује филозофију дуализма, која, као свакодневни модус западњачког размишљања, у својој напорној и комплексној потреби за дихотомијама доброг и лошег, срећног и трагичног, мудрог и сулудог, и безброј других, чини основу немогућности налажења задовољства у реализованом циљу. Увидети да су “ово” и “оно” један модус са безброј когнитивно-контекстуалних алтерација јесте, према Чуанг Цеу, срж идеје коју заступа тао; у

⁸⁴ в. L. Haiping, “Taoism in O’Neill’s Tao House Plays”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. XII, No. 2 (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2g.htm>, приступљено 12.10.2016.

⁸⁵ “All primary energy (...) is centered in [the] isolated creature. (...) What is called the death-wish is given the status of a general instinct.” (Williams 1966: 106) (превод аутора дисертације)

мистичком дискурсу, опозиције се комплементирају, балансирају па чак и преплићу (в. Dowling 2009: 577-578). Вишезначност и структурна неодредивост појмова изражених кроз тао учинили су О’Нилове драме како диференцираним од његових ранијих, према Брустиновом ставу, неоригиналних и идејно усиљених дела, тако и у пуном значењу модернистичким, будући да основ модернизма, као и касније постмодернизма чини појам семантички, тј. идеолошки неутралисаног знака.

3.2. Постмодернистичке одреднице у драмама Сема Шепарда

Сем Шепард је на америчку позоришну сцену 1960-их донео протопостмодерну структуру драме (в. Auslander, у Connor 2004: 103-104), специфичну по својој фрагментацији, недефинисаности и релативности лика, који, премда се сâм позива на питање идентитета, не претпоставља јасне културне и идеолошке одреднице. Шепардов постмодерни статус увиђа се у његовој трансценденцији граница вере, друштвених догми и свакодневне логике у циљу анализе митских и културних стереотипа, које, како његови протагонисти редовно утврђују, повезује јединствена свест о непријатељском универзуму и подмукло несталном појму стварности. За Шепарда, постмодерна свест је нужно песимистична, макар у контексту драмског лудизма; речима протагонисте Бејлора у драми *Лаж ума* (*A Lie of the Mind*), “Све има да нас здробе када се будемо најмање надали” (Shepard 1986: 74)⁸⁶. Премда Шепард није први амерички драмски писац окренут теми моралних и психолошких прекорачења, он је, подсећа Метју Рудејни (Matthew Roudané), међу првим ауторима имплицирао одсуство било каквог индикатора катарктичког мирења са својом прошлошћу које карактерише драме Артура Милера (Arthur Miller), Јудина О’Нила, Лорен Хенсбери (Lorraine Hansberry) или Марше Норман (Marsha Norman) (в. Roudané 2002: 1). Местимични апсурдистичко комични моменти, као када Ли напoкон пронађе хемијску оловку у демолираној кухињи у *Правом западу* (*True West*), када Вестон “разговара” са јагњетом у *Проклетству изгладнеле класе* (*Curse of the Starving Class*) или када Бредли шиша свог уснулог оца Доца у *Покопаном детету* (*Buried Child*), заоденути су у општи дискурс неверице у стабилност људских односа; препрека за достизање катарзе има препреку у личном, психолошки конструисаном контексту стварности, “лажи ума”, уместо у спољашњој културно и материјално индукованој средини као код О’Нила, због чега О’Нилови ликови могу, иако након потпуног

⁸⁶ “We’re all gonna get clobbered when we least expect it.” (Shepard 1986: 74) (превод аутора дисертације)

разочарања и увида у улудо уложу животно снагу, да превазиђу песимизам материјалистичког фатума. Ипак, налик О’Нилу, Шепард је привидно сасвим дефетистичку идеју свог опуса дефинисао постмодерном осцилацијом појмова наде и безнађа: бинарна природа митских одредница произилази из става да је сама слика о америчкој култури и историји “саботирана сопственим искривљеним митовима, генерацијским јазовима и чудноватим контекстом *Манифеста судбине*” (Roudané 2002: 2)⁸⁷. Упоредо са периодом раних 1960-их када се популарна нада у национално јединство уместо на рату и експанзионизму, заснивала на антиратним протестима и успону левичарских и либералних идеолошких праваца, постмодерна драма је, уместо социјалних мотива, обрађивала проблем пуког преживљавања. У мноштву корпоративних амблема “американства”, првенствено кантри уметности и ране рок музике, постмодерни лик, засићен непрекидним кобним ланцем материјализма који је до све апсурднијих граница корумпирао амерички сан, уместо за материјалним циљем трага, како Рудејни примећује, за “потрагом по себи”, која, у својој аморфности, једина не прети да затоми његов осећај за истраживање и стваралаштво (в. Roudané 2002: 3)⁸⁸.

У семантички истрошеној иконографији америчке културе, сачињеној од популаризованих слика аутомобила, фрижидера, тржних центара или пустиња, Шепардови ликови замишљају идеолошки независни моментум препознатљив једино као “нешто аутентично” (“somethin’ authentic”) што би их ослободило ригидних оквира традиционалног евроцентричне формуле америчког сна. Борба против “американства” представља типичан постмодерни феномен на основу померања позиције критичара који, према Ренату Розалду (Renato Rosaldo), утврђујући значај датих културних и социјалних амблема формира аналогију етичког и аналитичког гледишта: не изучава друштво изоловано и са висине, већ као његов интегрисани члан, који, на основу интимног приступа друштву, са етичког аспекта реконструише свет онакав какав би,

⁸⁷ “(...) warped by its own deflected myths, generational schisms, and wayward sense of *Manifest Destiny*.” (Roudané, у Roudané 2002: 2) (превод аутора дисертације)

⁸⁸ “However one wishes to politicize his plays, though, Shepard’s characters seem less concerned with social change and more fixed, at best, on discovering some genuine force in a world filled with shattered families and the iconography of popular culture. They are figures propelled by an inchoate inertia and preoccupied with merely surviving. Movie stars, cowboys, rock musicians, Hollywood agents, military personnel, mobsters and drifters enact their repressed anxieties and depressed lives amidst the alluvia of a postmodernist set and setting. (...) Within such a world his characters struggle, unsuccessfully, to find some authentic force. It is as if the quest, itself, becomes an all-consuming preoccupation.” (Roudané, у Roudané 2002: 3)

сходно датој идеологији, требало да изгледа, уместо какав, у универзалистичком дискурсу наслеђеном од Просветитељства, наводно јесте. Иако наука, према образложењима Адама Смита, Маркса, В.Е.Б. Дибоа или Маргарет Мид, обећава метод сажимања или брисања јаза између човечанства и метафизичких, само потпуно ригидним следбеницима доступних максимā слободе и задовољства, опозиција између науке/ интерпретације и имагинације остаје актуелна до постмодернизма; тек је постмодернизам, тврди Џејмс Клифорд (James Clifford), увидео да наука има иманентно реторички, литерарни и митографски карактер, и да је “спас нестајућег примитивног” (“saving the vanishing primitive”) крајњи циљ анализе сваког друштва (в. Howe 2009: 249).

Елементи постмодернизма у којима је Шепард манифестовао митопоетске и типично национално-културне одреднице својих драма јесу: адаптација опуса европских апсурдиста (нарочито Семјуела Бекета); дискурс популарне и традиционалне/ конзервативне америчке културе; и симбиотска аналогија коју Шепард проналази између драме и популарних, “демократских” уметности (субкултурне музике и филма).

Свестан културне аналогије примитивног, тј. подсвесног и примордијалног и, с друге стране, апсурдног, Шепард је инспирацију за свој стваралачки почетак тражио у опусу европских апсурдиста. Писац који га је, како је признао у интервјуу за *Гардијан*, мотивисао да ствара био је Семјуел Бекет, око чијег опуса Шепард “као да је кружио читав свој живот”⁸⁹: као што је О’Нил, наводећи референце за свој драмски успех, истиче као свог ауторског узора “Стриндберга, нарочито Стриндберга”, Шепард је сматрао да је за његов опус заслужна европска драма 1960-их, “нарочито Бекет”, у поређењу са којом је “америчка драма деловала као да је на штакама” и чијој револуцији, коју је Бекет предводио, никад није одато признање⁹⁰. Шепардов дискурс

⁸⁹ “It’s almost as if Sam Shepard has spent his life circling around Samuel Beckett.” (“Sam Shepard Opens Up”, Шепардов интервју са Керол Кадваладр (Carol Cadwalladr) за *The Guardian*, обављен 21. марта 2010. године, доступно на <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/21/sam-shepard-interview>, приступљено 10.10.2016.) (превод аутора дисертације)

⁹⁰ “The stuff that had the biggest influence on me was European drama in the sixties. That period brought theater into completely new territory – *Beckett especially, who made American theater look like it was on crutches* [нагласио Н. Туран]. I don’t think Beckett gets enough credit for revolutionizing theater, for turning it upside down.” (“Sam Shepard, The Art of Theater No. 12”, интервју Сема Шепарда са Бенцамином Р.

егзистенцијализма, како Стивен Ботомс (Stephen Bottoms) указује у својој студији *Позориште Сема Шепарда: Стања кризе*, несумњиво је заснован на утицају европских апсурдиста – пре свега, Бекета:

Слутња да се његови [Шепардови] ликови налазе залутали и усамљени у универзуму који је суштински без значења или система вредности јесте знак који (...) указује на непрекинути утицај стваралаштва Семјуела Бекета. (...) Збиља, без Бекета – а нарочито без драме *Чекајући Годоа* која је прва инспирисала Шепарда у његовој тинејџерској доби у Калифорнији – никада се не би развио у драмског писца какав је постао (Bottoms 1998: 5)⁹¹.

Када је 1973, двадесет година након премијере Бекетове драме *Чекајући Годоа* у Паризу, Шепард посетио *Отворено позориште* у Њујорку, чији је директор био Џозеф Чајкин, који је конципирао визију експерименталне глуме према драмском стилу Бекета и Брехта. Од тренутка практичног упознавања са Бекетовим методом преко Чајкина, Шепард у америчку драму уноси дискурс који је Стивен Рија (Stephen Rea) описао као паралелан “музичком искуству”, на супрот натуралистичком креду “дупликације живота”⁹². Бекетова револуција имплицирала је антитеоријску, импровизациону драму, са којом се Шепард није први пут сусрео у *Отвореном позоришту*, већ девет година раније, 1964, у позоришту *Theatre Genesis*, у ком су уједно изведене његове прве две драме, једночинке *Каубоји* и *Баушта рока*. У критичком чланку за лист *Village Voice*, Мајкл Смит (Michael Smith) је написао:

Није лако одредити жанр тих драма, нити сам сигуран да би тај покушај вредео труда. (...) Шепард и даље гаји свој осећај, ради путем интуитивног приступа језику и драмској структури

Хоуом (Benjamin R. Howe), Џин Мекалок (Jeanne McCulloch) и Моном Симпсон (Mona Simpson) за *The Paris Review*, обављен у пролеће 1997. године, доступно на <https://www.theparisreview.org/interviews/1281/sam-shepard-the-art-of-theater-no-12-sam-shepard>, приступљено 13.10.2016.) (превод аутора дисертације)

⁹¹ “The sense that his [Shepard’s] characters are adrift and alone in a universe which is essentially without meaning or rationale is the one which (...) points to the continuing influence of the work of Samuel Beckett. (...) Indeed, without Beckett – and *Waiting for Godot* in particular which first inspired Shepard as a teenager in California – he would never have begun developing as a playwright in the way he did.” (Bottoms 1998: 5) (превод аутора дисертације)

⁹² “Shepard’s plays, more than any since Beckett’s, feel like musical experiences. They transcend meaning, avoid the literary and conceptual and search for a concrete, immediate reality, beyond the idea, which the actor and audience are forced to experience directly.” (S. Rea, “Waiting for the new Beckett is over”, in: *The Irish Times* (Feb 28, 2009), доступно на <https://www.irishtimes.com/news/waiting-for-the-new-beckett-is-over-1.712086>, приступљено 12.10.2016.) (превод аутора дисертације)

и усмерен је према простору *између ритуала и натурализма* [нагласио Н. Ђуран], у коме лик надилази психологију, фантастика саботира дословност, а обрасци свакодневице живе сопствене животе. (...) Шепард је очигледно свестан претходних опуса ове категорије, углавном код европских аутора, али његов је звук јасно амерички и његов лично⁹³.

Из иронично неамеричких корена дискурса американства у Шепардовом опусу произилази иронијски став према популарној иконографији америчког сна: комични, парадоксални, скандалозни, па и гротескни контекст експерименталне имитације реалности Стивен Рија сагледава као ефекат пројекције Бекетовог “егзистенцијалног простора” у амбијентима традиционално промовисаним међу америчког средњом класом: ранчевима, собама, тремовима или преријама⁹⁴. Шепардов драмски патриотизам своди се, према Рији, на доследно преузимање Бекетовог дискурса стварања опште, недефинисане “музичке реалности”, али и, према Борису Кашки, на општу иронијску критику и пародију сваке форме идентитета, било да је његов протагониста конформистички задовољан својим средњезападним амбијентом, било да га напушта у циљу потраге за изналажењем аутентичне форме своје личности. Кашка цитира Шепардову драму *Шутирање мртвог коња* (2007), коју замишља као вестернизовани пандан Бекетовом *Крају игре* (*Endgame*), са коњском лешином уместо два клоуна у контејнерима. Протагониста драме, Хобарт Стратер, сумира карактеристике бившег поклоника вестерн културе који се, на крају циничног сукоба са фатумом, док сахрањује свог коња угинулог већ првог дана његове потраге за идентитетом, одлучно одриче “болећиве будалаштине” (“sentimental claptrap”) коју његов национални мит представља. Драму *Шутирање мртвог коња* (*Kicking a Dead Horse*), још један пример адаптације стила европских апсурдиста, коју је Шепард написао на молбу Стивена Рије за потребе ирског позоришта Еби, директор Јавног позоришта у Њујорку, хваљена је од критичара као егзистенцијалистички омаж о

⁹³ “The plays are difficult to categorize, and I’m not sure it would be valuable to try (...) Shepard is still feeling his way, working with an intuitive approach to language and dramatic structure and moving into an area *between ritual and naturalism* [нагласио Н. Ђуран], where character transcends psychology, fantasy breaks down literalism, and the patterns of ordinariness have their own lives. (...) Shepard clearly is aware of previous work in this mode, mostly by Europeans, but his voice is distinctly American and his own.” (цит. у С. Drews, “Who is this dude?” (Apr 24, 2015), доступно на <https://samshpardtrueamerican.wordpress.com/2015/04/24/hello-world/>, приступљено 14.10.2016.) (превод аутора дисертације)

⁹⁴ В. S. Rea, “Waiting for the new Beckett is over”, in: *The Irish Times* (Feb 28, 2009), доступно на <https://www.irishtimes.com/news/waiting-for-the-new-beckett-is-over-1.712086>, приступљено 12.10.2016.

Америци сагледаној кроз сећање Шепардове генерације⁹⁵. Саму своју фасцинацију Бекетом Шепард објашњава као ироничну потребу за уметношћу која инсистира на реализацији макар само на основу преко потребног противречења датости, културној или природној.

Његов [Бекетов] ум, то је нешто изванредно. Опирем се идеји шибања мртвог коња, али Бекет ми је потпуно изокренуо начин размишљања о драми. Она не мора да буде реалистична, не мора да буде уоквирена у домен узрока и последица, и не мора да буде ... беживотна⁹⁶.

Аналогију између Бекетовог и Шепардовог трансцендентализма Ким Џангсу (Kim Jungsoo) увиђа у њиховој децентрализацији картезијанског рационализма. Бекетово позивање на Декартов *cogito* као базични субјект који зна да постоји његова самосвест, али чезне да зна да ли и он сâм постоји само је на површини наклоњено рационализму доводи у питање могућност протагонисте да спозна свој идентитет изолован од стварности: од своје прве песме *Курвоскоп*, до драмске трилогије *Молоа*, *Малоун умире* и *Безимено*, Бекет се служи Декартовим обрасцем особе контемплативно осамљене у соби, али за разлику од Декарта, указује да лик у својој пренаглашеној интроверсији и солипсизму управо губи свој идентитет путем потпуног одсуства логичке интуиције (в. Jungsoo 2008: 20-21). Семјуел Минц (Samuel Mintz) указује на Бекетову реинтерпретацију картезијанске самоспознаје као медија јединства са тзв. “мрачном зоном”, описаном у драми *Марфи*; “мрачна зона”, како Бекет описује медитацију свог лика, изолованог у санаторијуму, јесте последњи стадијум радзвајања ума од тела у коме су све опречности, порекла и циљеви избрисани, а екстатични субјект изгубљен у сфери одсуства стварносних законитости и јединства свих форми (в. Исто: 25-26). Шепард преузима од Бекета картезијански мотив изолације у туробној, стрепњом испуњеној просторији (в. Исто: 103), из чије се таме формира интуитивна и парадоксална реалност, у којој ликови, као и код Бекета, повремено ступе у кратак, површан контакт, премда највише времена проводе осамљени у својим страховима и илузијама. Бекет је, такође, инспирисао Шепарда методом стварања путем

⁹⁵ в. “How the West Was Lost”, интервју Сема Шепарда са Борисом Кашком (Boris Kachka) за *New York Theater*, обављен 22. јуна 2008. године, доступно на <http://nymag.com/arts/theater/profiles/47966/>, приступљено 14.10.2016.

⁹⁶ “His [Beckett’s] mind, it’s awesome. I don’t want to keep beating a dead horse, but Beckett turned my head around about thinking about theater. It doesn’t have to be realistic, it doesn’t have to be buried in this cause and effect, and it doesn’t have to be ... dull.” (Шепард, у истом интервјуу) (превод аутора дисертације)

визуелизације, реконструкције радње на основу, како је Мартин Еслин (Martin Eslin) описао драму *Чекајући Годоа*, поетске панораме у оквиру које, уместо дефинисане радње, циркулише сплет слика и симбола са циљем да у посматрачевој свести остави “утисак базичне, и статичне, ситуације” (цит. у Исто: 3-4). Шепард износи тврдњу да је идејно средиште драме уопштена, десемантизована визуелизација, стимулисана било путем бизарних специјалних ефеката, било путем метода који Јохан Каленс (Johan Callens) види као “идеализацију говора”, тј. истицањем говора као ритуалног средства које у ауторовој свести помаже конструкцију слике чија је реплика написани комад:

У мом искуству лик је визуелизован, појављује се ниоткуда у три димензије и проговара. Не обраћа се мени јер мене нема у драми. Ја је посматрам. (...) Немам жељу да ово звучи као неки чин магије или мистичког искуства. Ове ствари можда врше неки утицај на општу слику, али оне нису сама слика. Слика се креће у свести и у могућности је да се креће све неодређеније док је пратите. То праћење јесте део који представља писање⁹⁷.

У чину визуелизације Шепард је, тврди Џангсу, извршио реконструкцију картезијанског проблема когита и самосвести практично истим методом као Бекет: појам “сопства” се у чину посматрања неизбежно семантички расплињава, јер док свесни субјект посматра одређени објекат, тај објекат га такође посматра и тиме чини субјект својим објектом. Два концепта која произилазе из поделе субјекта на два “Ја” – концепт перформанса и концепт фрагментације сопства – указују на закључак да, пошто је сâм живот у том случају глума и смењивање улога, драма за свој једини задатак има да адаптира проблематику тог онтолошки расцепљеног живота (в. Jungsoo 2008: 105-106).

На основу тог универзално распрострањеног живота-позоришта који је, према Шепарду једина метафизичка извесност, његов драмски метод наводи на претпоставку да је живот по себи, и са њим идентитет, распознатљив само помоћу сталне иронијске методе елиминације. Као и Бекет, Шепард је своју публику често подсећао да је то што

⁹⁷ “In my experience the character is visualized, he appears out of nowhere in three dimensions and speaks. He doesn’t speak to me because I’m not in the play. I’m watching it. (...) I don’t mean to make this sound like a magic act or a mystical experience. These things may all have an influence on the general picture, but they aren’t the picture itself. The picture is moving in the mind and being allowed to move more and more freely as you follow it. The following it is the writing part.” (S. Shepard, “Visualization, Language, and the Inner Library”, in: *The Drama Review: TDR*, Vol. 21, No. 4, Playwrights and Playwriting Issue (Dec., 1977), стр. 50) (превод аутора дисертације)

посматрају само представа, а ликови заправо извођачи; личност се, према дефиницији феноменолога Бруса Вилшира (Bruce Wilshire), формира под утицајем непрестане посматраности и унапред модификованог делања, говора и мишљења, због чега је код Шепарда сâм живот сведен на перформанс и, као такав неразлучив од глуме (в. Исто: 108-109). Ипак, како редитељ Питер Брук (Peter Brook) тврди у књизи *Празан простор* (*The Empty Space*), иста самонегација и изолација Шепардових ликова, која чини да протагониста у својој растућој неотпорности на погледе и очекивања других буде на бизарне начине огољен од својих хуманоидних аспеката, својим обезначеним контекстом омогућује једнако бизарно и иронијско рађање наде. Као што је Бекетов драмски очај, према Бруку, свесно конструисани основ налажења наде као извесног антипода очаја, Шепард у свом опусу – са нагласком на драму *Акција*, којој Стивен Ботомс приписује можда најочигледнији утицај Бекета и, уопште, Театра апсурда – указује на фаталистичко кретање ка “оном правом шлагу на торти” (цит. у Bottoms 1998: 116)⁹⁸. Шепардов нихилизам отуд више преиспитује и реконструише контекст беспомоћности него што га афирмише. Ботомс упућује:

(...) (М)рачна атмосфера драмā не доприноси осећају ништавила, већ представља покушај усклађивања са осећајем немоћи: њихово “не” створено је из очајничке потребе да се изрекне “да” (Исто: 156)⁹⁹.

Егзистенцијалистички приступ проблему очаја код Шепарда не изискује реалитет амбијента, ситуација, радњи, па ни самих ликова, како показује Џангсуова анализа појма сопства у његовим драмама. У свом есеју “Крв и кости ипак оденути у поезију” (“Blood and bones yet dressed in poetry”), Кристофер Бигзби упућује на Шепардову сублимацију контекста релативности на основу исте неизбежности плурализма и онтолошке зависности особе од спољашње перцепције која према Вилширу утврђује одсуство идентитета. Питање елемената Шепардовог дискурса који се, макар тек са културолошког аспекта, могу назвати извесним јесте тачка у којој се европски апсурдисти, на челу са Бекетом, и Шепард разилазе – тачније, у којој Шепард демонстрира да постмодерна вера у метанаративе одржава своју извесност у својој непрестаној осцилацији фасцинације и разочарања митом. Шепардова нигдина је и

⁹⁸ “(...) the real meat and potatoes.” (цит. у Bottoms 1998: 116) (превод аутора дисертације)

⁹⁹ “(...) (T)he plays’ bleakness constitutes not self-indulgent nihilism, but an attempt to come to terms with a sense of helplessness: their “no” is forged out of an urgent desire for a “yes”.” (Исто: 156) (превод аутора дисертације)

поред одсуства традиционалних семантичких референце и даље препознатљиво америчка у ауторовом ритуалном избору прерије, трема или типичног средњезападног ентеријера; иако га је постмодернизам увелико прогласио сувишним и фабрикованим, митски дискурс јесте призната реалност на основу саме моћи да подстакне ликове на необјашњиве и бизарне а ипак редовне радње.

Оно што је истинито јесте љубав, тако снажна да ризикује да уништи оне у којима се настани. Оно што је истинито јесте мит, који обликује лика и стил ништа мање него што то чини језик (Callens 2005: 20-21)¹⁰⁰.

Шепардови ликови својим фрагментисаним личностима афирмишу стално, ритмичко поигравање слике Америке са својим метафизичким очекивањима; ако се ниједан лик не одликује уравнотеженошћу, разлог је у томе што, сматра Бигзби, баланс и није пожељан у миту о Америци, за разлику од апсурдистичке трансценденције у Бекетовој “мрачној зони” која самом својом апсолутном деструкцијом стварности и форми пружа одбеглом Марфију неизрециво задовољство. Основни Шепардов искорак из својих егзистенцијалистичких узора био је, дакле, инсистирање на националном дискурсу као упорном метанаративном стожеру.

Мотив американства се у Шепардовим драмама огледа у амблемима пролазности: радње се одвијају у мотелима, кафићима, хотелским собама или насумичним привременим прибежиштима, док су њихова занимања – каубој, глумац, јахач родеа, поп звезда – везана за домен ефемерног и провизорног. Шепардова “груба и примитивна” (в. Исто: 22)¹⁰¹ Америка својим бруталним дискурсом манифестује “физички” карактер позоришта, који је Шепард преузео од егзистенцијалиста, насупрот “миметичком”; био је фасциниран филмским жанром “физичке комедије (...) готово лишене сваке врсте говора” француског редитеља Жака Татија (Jacques Tati), а у домену минимализације дијалога у корист истицања импулса, првенствено дихотомије насиља и страсти, у целој светској књижевности Шепарду парирају, према Бигзбију, једино Стриндберг и Лорка (в. Исто: 23)¹⁰². Аутентични патриотизам, према Шепарду, наликује стихијама страсти и љубави по свом прећутном, метафизичком суверенитету над особом; као што “љубав нема ништа са појединчевим намерама”, већ је “сила сама

¹⁰⁰ “What is real is love, so intense that it risks destroying those it afflicts. What is real is myth, which shapes character and style no less than language.” (Callens 2005: 20-21) (превод аутора дисертације)

¹⁰¹ “Shepard’s America is rough-edged, primitive.” (Исто: 22) (превод аутора дисертације)

¹⁰² “(...) physical comedy (...) almost devoid of language.” (Исто 2006: 23) (превод аутора дисертације)

за себе”¹⁰³, патриотизам је такође, како је Шепард изјавио 2004. за *The Village Voice*, идеја која семантички превазилази рекламократску промоцију националног поноса, стандардну за постмодерно друштво.

Продаје нам се нека нова идеја патриотизма. Никада нисам мислио да је патриотизам потребно рекламирати. Патриотизам јесте нешто што се дубински осећа¹⁰⁴.

Своју драмску критику америчког сна Шепард је почео већ 1974. по повратку из Лондона, када је у сарадњи са Magic Theatre у Сан Франциску развио визију људског искуства чији су сви аспекти – уз, можда најчешће, националне етосе – дереализовани и условљени путем медија задужених за снабдевање друштва представом хиперреалности. У драматизацији друштвене фасцинације сликом американства, Шепард примењује Розалдову постмодерну аналогију аналитичког и етичког дискурса: поред иронијског стоицизма, исказује “дубоко уткану моралистичку ноту” (Bottoms 1998: 140)¹⁰⁵, према којој је основни узрок културне декаденције САД максима мачизма и империјализма, са наводним циљем промоције оригиналних америчких националних вредности, а заправо у функцији солипсистичке заштите друштва од испразности и потрошености њихових живота, обичаја и веровања. У једној од његових првих “пост-лондонских” драма, *Град анђела*, јунакиња Г-ђица Скунс у једном од својих заноса симболички утврђује макијавелистички карактер америчког национализма у ком је имплицативна културна потреба за “убиством”, “победом” и “стизањем до врха” објашњена као препознатљиво америчка сублимација страха од “смрти” и “потпуне напуштености”. Моћ и популарност корпорација, као постмодерних носилаца симболизма националног поноса, у *Граду анђела* је на истовремено туробан и комичан

¹⁰³ “Love has nothing to do with an individual’s willfulness. Love is a power of its own.” (“Geography of a Horse Dreamer”, интервју са Кевином Сесамсом (Kevin Sessums) за *Interview* обављен у септембру 1988. године) (превод аутора дисертације)

¹⁰⁴ “We’re being sold a brand-new idea of patriotism. It never occurred to me that patriotism had to be advertised. Patriotism is something you deeply felt.” (“Patriot acts”, интервју Сема Шепарда са Доном Шуијем (Don Shewey), за *Village Voice*, обављен 17. новембра 2004. године, доступно на <https://www.villagevoice.com/2004/11/09/patriot-acts/>, приступљено 15.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹⁰⁵ “(...) Shepard’s concern in these plays is not simply to examine the bewilderment of contemporary existence with ironic resignation. As ever, a resistant, even moralistic impulse is written deeply into them [Н. Ђуран]: there is a clear implication that the American ethos of macho individualism is a major catalyst in this downward spiral toward destruction.” (Bottoms 1998: 140) (превод аутора дисертације)

начин представљена кроз изједначавање предузетништва са црном магијом: двојица стваралаца хипер-реалности, филмски продуцент Вилер и сценариста Ленкс, у покушају реализације оригиналног хорор филма, очајнички изучавају окултне методе успостављања “неке врсте уређења”. На сличан начин у надреалном вестерн мјузиклу *Тужни вапај Пекос Била* (*The Sad Lament of Pecos Bill*), истоимени каубој се хвали својим митским статусом, нпр. како је рукама ископао кањон Рио Гранде, да би се, са на крају својих, све сентименталнијих панегирика, огорчено сложио са својом љубавницом, Кривоногом Су, да су његови подухвати само узалудни покушај потискивања мисли о смрти. Пајам Саиди (Paiyam Saeidy) приписује Шепардову аналогију националног и есхатолошког дискурса нестанку јединственог наратива који би сажео колективна убеђења и размишљања у безбедну догму; постиндустријска, “каснокапиталистичка” друштва, у својој растрзаности фрагментацијом идеја традиције и заједнице, чезну за “сублимним”, које, како социолог Симон Малпа (Simon Malpas) тврди, пружа визију стварности коју су урбанизација и технологија истовремено потисле и реконструисале. Премда конкретни симбол америчког сна више не постоји, Шепардови ликови, уздајући се у његов медијски прокламовани образац, верују да поседују “сублимно” као залог постмодерног самоостварења, да би у закључку драме схватили да “сублимно” – које представља, налик љубави, импулс по себи – поседује њих. У драми *Заведени* (*Seduced*), катарктички отржењен агресивним бунтом свог батлера Раула, стари милијардер Хенри Хакамор признаје своју заведеност невидљивим и неподјармљивим националним етосом:

Сан је управљао мојим бићем а све време мислио сам да ја њиме управљам. (...) Ја сам тај демон ког су измислили. (...) Ноћна мора нације (Shepard 1979: 116)¹⁰⁶!

Док Шепард, истина, признаје да духовна димензија америчког сна и даље постоји као “примордијална дивљина америчког Запада” (Bottoms 1998: 142)¹⁰⁷, веза између древних митема америчке културе и капиталистичког симболизма успеха је неповратно укинута: чежња за прилагођавањем симболичком систему успеха у Америци индиректно подстиче и чежњу за даљом фрагментацијом идентитета, који,

¹⁰⁶ “I was taken by the dream and all the time I thought I was taking it. (...) I’m the demon they invented. (...) The nightmare of the nation!” (Shepard 1979: 116) (превод аутора дисертације)

¹⁰⁷ “(...) the primordial wilderness of the American West (...)” (Bottoms 1998: 142) (превод аутора дисертације)

сведен на роба своје чежње, појам стварности, као митски основ свог националног етоса, замењује појмом уништења¹⁰⁸.

Када Шепард, Бодријаровом терминологијом, закључи да је хиперреалност потисла сваку визију оригиналне реалности, он иронично тврди да се једини аутентични контекст Америке налази у митском прасимболизму прерија, пилгримских колонија, препознатљиве северноамеричке флоре и фауне и природних елемената – реалности која је уступила место постмодерној култури медијске сублимације. Дихотомија “старог” и “новог” запада извесна је још једино као покушај семиотичког (митског) дискурса да продре натраг у протагонистину свест кроз сукоб са симболичким дискурсом кодификоване реалности-симулакрума, коју Шепард представља у форми различитих бранши популарне културе. Било каква културно прилагођена представа прошлости путем ранчера, родео јахача, револвераца или вестерн-глумца на крају драме је суочена са свешћу о одсуству њене митске потпоре и својој постмодерној истрошености; како примећује Мичико Какутани (Michiko Kakutani), разочарење због слома америчког мита не осећају само Вилер и Ленкс у драми *Град анђела* када уместо плодног пространства Обећане земље као амбијент за свој филм морају да преузму урбану панораму паркинга, шопинг-центра и облака фабричког дима, већ су трагизмом испуњени и стари разбојници у *Невидљивој руци* када увиде да нема више возова за пљачкање, нити начина за традиционалну реализацију дихотомије “доброг” и “злог” лика. Када је културном сликом патриотизма заведени лик приморан да призна јаз између свог имитативног живота и митске прошлости, он, према Шепарду, бива потчињен импулсу насиља – перверзији импулса љубави у одсуству стварности која задовољава његове чежње. Мотив агресивности, ипак, такође је дирљиве природе, јер представља читаву историјску мешавину трагичних емоција или грехова из прошлости – страха од брисања територијалних одредница, протестантске радне етике, кривице због заузимања територија путем геноцида над урођеницима – у односу на које ниједан Шепардов лик није директни субјект (в. Callens 2005: 85). Зато што исконски страх од нестанка територије и идентитета надзире и каналише читав духовни развој америчког друштва, амблем

¹⁰⁸ в. P. Saeidy, “Angel City and Kristeva’s Identity”, in: *International Journal of English and Education*, Vol. 4, Issue 2 (April, 2015), доступно на http://ijee.org/yahoo_site_admin/assets/docs/41.8844654.pdf, приступљено 13.10.2016.

националног самопоуздања и самоодбране је нужно мачистичке, насилне и, утолико, неретко непромишљене природе.

Постоји неки скривени, дубоко укоревени елемент унутар англоамеричког мушкарца који се тиче инфериорности, који се тиче немоћи да се буде мушко, и сталне, непрекидне потребе да се опонаша некаква идеја мушкости која је без изузетка насилна¹⁰⁹.

Како је кроз историју Манифест судбине, дејством глобалистичког и постиндустријског дискурса, компромитовао идеју националних граница уместо да их утврди, изневерени Шепардови јунаци се од постмодернизма надају макар фарсичном залогу мита који би могли да ритуално реконструишу у својим фантазијама. Премда је епилог имитативног изналажења америчког сна признање да је култура немоћна да појединцу пружи трајан осећај утемељења у колективном миту, који би надишао лаку разбигригу симулакрума, Шепард у разочарењу својих ликова увиђа једну нову манифестацију слободе коју Какутани назива “типично америчком идејом”¹¹⁰: свест о томе да, управо зато што културно фиксирани идентитет не постоји, појединац може да манипулише својом неукорењеношћу у циљу преузимања било ког жељеног идентитета и будућности.

Шепардов постмодернистички дискурс означен је, такође, његовим ослањањем на популарну културу као медиј реконструкције митских феномена у савременом искуству која на основу својих импровизаторских могућности парира драми апсурда као оригинално амерички симболички допринос. На “ванкњижевном” плану, своју амбицију са спајањем драмске и визуелне уметности Шепард дугује двама њујоршким позориштима: Отвореном позоришту и Off-Off-Broadway, која су се одликовала минималистичком сценографијом и перформансима, произишлим из комбинованих услова ниског буџета и професионалног креда диференцијације од детаљистичких метода комерцијалног позоришта. Шепардова синтеза литерарних основа драме

¹⁰⁹ “There’s some hidden, deeply rooted thing in the Anglo male American that has to do with inferiority, that has to do with not being a man, and always, continually having to act out some idea of manhood that invariably is violent.” (“Myths, Dreams, Realities – Sam Shepard’s America”, интервју са Мичико Какутани за *New York Times* обављен 1984, доступно на <https://www.nytimes.com/1984/01/29/theater/myths-dreams-realities-sam-shepard-s-america.html>, приступљено 15.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹¹⁰ “It is a peculiarly American notion [нагласио Н. Туран], this sense that, like Gatsby, one can spring from the “Platonic conception of himself,” that identity is not something fixed by family or class, that one can grow up to become anything – the President or a movie star” (Исто) (превод аутора дисертације)

апсурда и перформанса моделираног према нискобуџетним позориштима и кинематографији донела му је признање већ 1965. када га је Елеанор Лестер (Eleanor Lester), новинарка Њујорк Тајмса, описала као “опште признатог ‘генија’ незваничних радио-телевизијских програма” (цит. у Shewey 1997: 43)¹¹¹. У свом изједначавању “високе” и “ниске” уметности, Шепард је, ипак, задржао елитистички презир према Холивуду, као стецишту конформиста ангажованих да “циркају и једно другом говоре ‘драги’” (Шепард 1995: 52)¹¹², и парадигми декаденције и привида, коју је Шепард обрадио у драмама попут *Каубојских уста (Cowboy Mouth)*, *Града анђела (Angel City)*, *Зуба злочина (The Tooth of Crime)* или *Правог запада*. Перформативни карактер позоришта Off-Off-Broadway стимулисао је Шепарда да се категорички дистанцира од било каквог мејнстрим уметничког жанра; с друге стране, од Отвореног позоришта је преузео “метод трансформација”, који су глумци изражавали у наглим променама личности драмских ликова без видљивог мотива. У чувеној *Напомени глумцима* пред изведбу драме *Град анђела* 1976. написао је:

Уместо о идеји јединственог лика са логичким мотивима као основом његовог понашања у које се глумац утапа, он би требало да размишља о лику као разбијеној целини чији комадићи одскачу од средишње теме. Другим речима, пре као нешто у виду колажне структуре или џез импровизације (Shepard 1976: 6)¹¹³.

Паралела између импровизоване глуме и музике служила је Шепарду за реализацију модуса који је Дејвид Резнер назвао “ненатуралистичка естетика”, и чија сврха није била поништавање личности кроз фрагментацију већ лудистичко, музички флуидно достизање алтернативних појавних контекста путем трансформација, из чега проистиче да лик своје особине, дијалог и радње не дугује толико драмском тексту, па ни личном отиску аутора колико глумачкој импровизацији која је у том смислу једнака џезу. Пратећи џезом инспирисани поетски метод Џека Керуака, Шепард је у раним драмама, према Мичико Какутани, остављао редовни утисак “вежбе музичког бенда”;

¹¹¹ “(...) the generally acknowledged ‘genius’ of the OOB circuit.” (E. Lester, “The Pass-The-Hat Circuit”, in *New York Times Magazine*, 5 December 1965, цит. у Shewey 1997: 43) (превод аутора дисертације)

¹¹² “(...) they ooze and call each other ‘darlings’ (...)” (Шепард 1995: 52) (превео са енглеског Бранислав Ковачевић)

¹¹³ “Instead of the idea of a ‘whole character’, with logical motives behind his behavior which the actor submerges himself into, he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of character flying off a central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation.” (Shepard 1976: 6) (превод аутора дисертације)

самоуверена дискурзивна импровизација је у свом потпуном надилажењу традиционалних форми сублимирала његове драме у “изванредни след емотивних рифова”¹¹⁴. Флексибилност драме као литерарне поларности стваралаштва Шепард је приписивао флексибилности ренегатских позоришта која су уважавањем импровизације спојила све врсте визуелне уметности у оригиналну културну панораму, која је укидањем догматске везе између перформанса и драмског текста озваничила дефиницију Ентонија Фроста и Ралфа Јароуа да је “импровизација основ сваке драме”.

Структурни елементи Шепардових драма осцилирају између музике и филма на основу трансформативних и психоаналитичких процеса насупрот детерминистичким претензијама натуралистичког дискурса, али и као аутобиографски залог присуства аутора. Шепард је касних 1960-их, подстакнут својим рокенрол идолима попут Џонија Ејса, Џимија Роџерса и Кита Ричардса, постао члан групе *Holy Modal Rounders*, која је спадала у спој авангардне музике и психоделичног фолка, тзв. “psych folk” или “freak folk”. Његова деветомесечна љубавна веза са певачицом Пети Смит инспирисала је драму *Каубојска уста* (1971), у којој су трагично испреплетане културне иконе каубоја и рок музичара (в. Callens 2005: 75). Годину дана касније, објавио је драму *Зуб злочина*, која у дуелу двојице рок музичара, Хоса и Кроуа, артикулише дијалоге и монологе као “фузију мафијашког, џајв, рокенрол, и каубојског жаргона који ствара потпун портрет самодовољног света”¹¹⁵. Потпуна фрагментација наратива у драми, Хосово признање “непостојања чврстих форми”, и импровизаторска слобода импровизације песама од стране глумаца који тумаче Хоса и Кроуа, чине позицију рок музике “нултим степеном ознаке” у Шепардовој социјалној анализи; дуел на крају *Зуба злочина* не одвија се само између рок музичара, већ и глумаца, генерација, класа, конформисаних западњака и ренегатских дошљака – због чега је рок препознатљиво америчка метонимија свих културних бинарности, тј. “немарксистичких класних борби” (Callens 2005: 77).

¹¹⁴ “(...) an extraordinary succession of emotional riffs (...)” (“Myths, Dreams, Realities – Sam Shepard’s America”, интервју са Мичико Какутани за *New York Times* обављен 1984. године, доступно на <https://www.nytimes.com/1984/01/29/theater/myths-dreams-realities-sam-shepard-s-america.html>, приступљено 15.10.2016) (превод аутора дисертације)

¹¹⁵ “(...) a fusion of gangster, jive, rock and cowboy jargon that creates a complete portrait of a self-contained world.” (B. Brantley, “Two Satanic Majesties Request All-Devouring Fame”, in: *The New York Times* (October 9, 2006), доступно на <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9806E5DE1330F93AA35753C1A9609C8B63>, приступљено 15.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Кристофер Инс (Christopher Innes) наводи Шепарда као једног од малобројних аутора који је успешно драматизовао спој метафизичког ефекта ритуала и баналног и нескладног текста, који би у случају другог аутора срзао ритуал на ниво пародије; Шепард је реализовао трансформације своје двојице рокера у тактичком коду музике и перформанса, као алтернативних ритуалних медија утицаја на емоције и свест публике, и као симбол потиснуте младалачке културе, ауторизоване ритуалом рок музике да импровизује и изналази свој идентитет, у непоседовању културно фиксираног (в. Innes 1993: 218-220).

У периодима умора од фактора “константности” у писању, трагао је за ноншалантном иконокластијом рок музике, нарочито Боба Дилана који га је научио фасцинацији “пролазношћу”¹¹⁶, као и спремности да својим стремљењем ка трансцендентном уметничком искуству “премести” (“take it some place else”) и искуство публике у фундаментално друкчије модусе разумевања. Дилан је утицао на Шепардово стваралаштво још од 1975. када га је, заједно са другим уметницима међу којима су били Ален Гинзберг и Џони Мичел, пратио на једној турнеји са жељом да од психоделичних утисака са пута састави сценски текст за филм. Премда филм никада није реализован, *Дневник котрљајућег грома (The Rolling Thunder Logbook)* (1977), како је Шепард назвао своју збирку утисака, био је сведочанство идејне везе коју музика има не само са књижевношћу или глумом, већ са свим духовним аспектима у друштву, пре свега митом и осећајем идентитета. Његове белешке говоре о реконструкцији метафизичке стварности преко интуитивне идентификације са психоделичном музиком.

Мит је моћно средство будући да се обраћа осећањима а не разуму. Он нас уводи у домен мистерије (Shepard 1977: 62)¹¹⁷.

Дилан је, према Шепарду, проницао у митску свест потпуном хаотичношћу: “Он је чудесно милозвучан писац мелодије, али не преза од тог да направи истински

¹¹⁶ “It was pretty insane. Now that I look at it, it wasn’t really, but I wasn’t accustomed to transience, every second was all about movement.” (“Sam Shepard: ‘America is on its way out as a culture’”, интервју са Лором Бартон (Laura Barton) за *The Guardian*, обављен 7. септембра 2014. године доступно на <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/07/sam-shepard-true-west-philip-seymour-hoffman-robin-williams-observer-interview>, приступљено 14.10.2016)

¹¹⁷ “Myth is a powerful medium because it talks to the emotions and not to the head. It moves us into an area of mystery.” (Shepard 1977: 62) (превод аутора дисертације)

хаос”¹¹⁸. У субкултурној музици Шепард је, иронично, увидео стваралачки капацитет музике путем њене трансформативне природе: музика није само, према дефиницији Жака Аталија, “потврда да је друштво могуће”, већ својим бескрајним алтерацијама традиционалног материјала упућује на једини метод иницијације у односу на жанр/колектив, тј. она је потврда да је идентитет могућ. Зато што је у отиску сопственог идентитета уткао у дело митопоетски дискурс, музичар у својој трансцендентној иницијацији надраста чак и свој идентитет као такав, и, изједначеног са сопственим перформансом, Шепард га доживљава као импулс или стихију.

Дилан је измислио самог себе. (...) Дилан је изум свог сопственог ума. Није суштина у томе да се он разуме већ да се прихвати. Свакако ће допрети до вас, тако да зашто да га не прихватите? Он није прва особа која је изумела саму себе, али јесте прва особа која је изумела Дилана (Shepard 1977: 100)¹¹⁹.

У часопису *Esquire* 1987. објавио је једночинку *Прави Дилан* служећи се сећањима на раније разговоре са Диланом: у драми, “Сем” и “Дилан” воде разговор о темама попут полке, Џејмса Дина и анђела, временом толико обузети надреалним алегоријама субкултурне иконокластије да не примећују две саобраћајне незгоде које су се десиле поред Диланове куће, а Дилан износи пример трансформације личности у свом ониричком поигравању симболиком своје саобраћајне несреће: од уживања у песми птица и дечјој игри, преко осећаја “упорне жаоке смрти која је зурила у њега” током вожње, до “повратка у сан” (цит. у Cott 2017: 388)¹²⁰.

¹¹⁸ “He’s an extraordinarily beautiful writer of melody, but he’s not afraid to really mess things up.” (“The write stuff”, интервју са Џоном О’Махонијем (John O’Mahoney) за *The Guardian*, обављен 11. октобра, 2003. године, доступно на <https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/11/theatre.music>, приступљено 17.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹¹⁹ “Dylan has invented himself. (...) Dylan is an invention of his own mind. The point isn’t to figure him out but to take him in. He gets into you anyway, so why not just take him in? He’s not the first one to have invented himself, but he’s the first one to have invented Dylan.” (Shepard 1977: 100) (превод аутора дисертације)

¹²⁰ “I just started thinking about the short life of trouble”, “Bob” says, of the period he spent recuperating. “How short life is. I’d just lay there listenin’ to the birds chirping. Kids playing in the neighbor’s yard or rain falling by the window. I realized how much I’d missed. Then I’d hear the fire engine roar, and I could feel *the steady thrust of death that had been constantly looking over its shoulder at me* [нагласио Н. Буран].” (“True Dylan”, Диланов интервју са Шепардом за *Esquire*, обављен 1. јула 1987. године, цит. у Cott 2017: 388) (превод аутора дисертације)

Поред музике као дискурзивног обрасца, кључну позицију у Шепардовом стваралачком развоју заузима филм, коме је, у интервјуу за *Paris Review*, приписао чак израженији катарктички ефекат на публику него позоришним изведбама, будући да, иако је Шепард “уживо сличнији лаконским и недореченим људима из својих драма него из својих филмова”, идеја пројектована кроз филм добија накнадни технолошки “моментум” на основу ког лакше допире до публике, те је мања вероватноћа да “изазове досаду” и омане у побуди алтернативног искуства¹²¹. Док је писање драме, према Шепарду нужно упућено ка глумцима као конкретном стварносном медију реализације драме – јер је свака изведба аналогна засебним перформативним квалитетима глумаца – сублимни контекст филма надилази индивидуалистичке оквире глумаца и публике и обухвата целу популацију. Дефиницију Шепарда као аутора света састављеног од “брик-а-брака модерног живота” (Bigsby 2000: 172)¹²² и језика који је увелико “већ обрађен кроз медије и обликован сходно препознатљиво америчким потребама” Кристофер Бигзби (Christopher Bigsby) заснива на чињеници да је “Шепард изум шездесетих” (Исто: 172)¹²³ са популарним генерацијским ентузијазмом ка “филмовима и рокенролу – двама демократским уметностима” (Исто: 172)¹²⁴. Као и рокенрол, филм, према Шепарду, каналише савремене америчке проблеме географско-духовне празнине, изолације, фрагментације идентитета и неверице у могућност иницијације у патријархалној култури. Свој став о иманентном аспекту “допадљивости” филма Шепард доводи у везу са одсуством простора за перформанс и импровизацију: сценарио, текст, ефекти и амбијент у целости одређују контекст филма¹²⁵. Доналд Карвет (Donald Carveth), на основу Шепардовог стандардног мотива пустиње, сматра да на филмском платну у пуном ефекту доминира пустиња као примордијални вакуум из ког се протагониста појављује и коме се враћа; такође, филм веродостојније представља раскош амбијента у ком, насупротив регресивним,

¹²¹ в. “Sam Shepard, The Art of Theater No. 12”, интервју Сема Шепарда са Бенцамином Р. Хоуом (Benjamin R. Howe), Џин Мекалок (Jeanne McCulloch) и Моном Симпсон (Mona Simpson) за *The Paris Review*, обављен у пролеће 1997. године, доступно на <https://www.theparisreview.org/interviews/1281/sam-shepard-the-art-of-theater-no-12-sam-shepard>, приступљено 13.10.2016.

¹²² “(...) the bric-abrac of modern living (...)” (Bigsby 2000: 172) (превод аутора дисертације)

¹²³ “Sam Shepard was a sixties invention (...)” (Исто: 172) (превод аутора дисертације)

¹²⁴ “(...) movies and rock and roll, two democratic arts.” (Исто: 172) (превод аутора дисертације)

¹²⁵ в. “The good guy and bad guy stuff just doesn’t interest me”, интервју са К.Д. Хог (C.D. Hogg) за *The Guardian*, обављен 1. децембра, 2013, доступно на <https://www.theguardian.com/stage/2013/dec/01/sam-shepard-interview-oedipus-derry>, приступљено 13.10.2016.

луталачким ликовима, живе конформисани и едипални ликови. Као пример реалистично осликане дихотомије деструктивно-регресивних и конформисаних али духовно испразних друштвених односа, Карвет наводи заједнички филм Шепарда и Вима Вендерса, *Париз, Тексас*: немогућност било конформисане заједнице (Волт и Ен), било садомазохистичке (Тревис и Џејн) да реализују здрав “контакт између својих личности и објеката”¹²⁶ одговара општој дереализованој структури филма као уметности, независној од непосредног физичког искуства којим располаже позориште.

Насупрот митској поларности његовог опуса које су му пружале његове музичке референце, са перипатетичким и сирово искуственим одредницама у којима се дословно географско путовање преплитало са психолошким и метафоричким, сфера филма је конципирала у целости алтернативну историју без спона са одређеном временском инстанцом, која је била дефинитивно укотвљена у миту. Утолико је, примећује Џон Лар, Шепард већ од почетка своје каријере својом “мистичношћу и шармом” пре остављао утисак филмске звезде, него стереотипног књижевника¹²⁷. С друге стране, иако је глумио у четрдесетак филмова и био номинован за Оскара за улогу пилота Чака Лигера у филму *Права ствар* (1983), задржао је скепсу према комерцијалној и сензационалистичкој позицији филма у друштву; двојни карактер филма као постмодерног производа, да је истовремено био доступан широкој популацији и потпадао под комерцијалне амбиције, усадио му је трајну одбојност према глобалистичким филмским корпорацијама попут Холивуда. У интервјуу за *Гардијан* признао је:

¹²⁶ “In these perspectives, a fundamental failure to internalize an emphatically attuned and responsive primary caretaker as the basis for both secure attachment and a cohesive and positive sense of self has led to a hostile, sado-masochistic dependency upon external objects as sustainers of identity and self-esteem. Such objects are needed far too much to be genuinely loved and because, in the transference repetition, they inevitably come to represent the original bad objects, they must be perpetually destroyed and then, in the face of intolerable separation and annihilation anxiety, brought to life again. This pattern of hostile dependency is clearly evident in *Paris, Texas* in the symbiotic or archaic self-object relationship between Travis and Jane.” (D. L. Carveth, “The Borderline Dilemma in *Paris, Texas*: Psychoanalytic Approaches to Sam Shepard”, in: *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts* (2006), доступно на <http://www.yorku.ca/dcarveth/paris.pdf>, приступљено 14.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹²⁷ “He [Sam Shepard] exuded *mystery and swagger* [нагласио Н. Ђуран] of a movie star, which he would eventually become.” (J. Lahr, “The Pathfinder – Sam Shepard and the struggles of American manhood”, in: *The New Yorker* (February 2, 2010) доступно на <https://www.newyorker.com/magazine/2010/02/08/the-pathfinder>, приступљено 14.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Знам да глумац мора да чини компромисе али не могу да се помирим са целом том идејом да су уметност и трговина једно исто¹²⁸.

Доследан постмодерни филм је онај који не одступа од деликатних тема деструкције заједнице, вештачке, надреалне и подељене природе личности, проблема и некохеренције у језику и комуникацији, детаљне анализе симбиотских и садомазохистичких веза, итд.

¹²⁸ “I know as an actor you have to negotiate but I can’t handle the whole idea that art and commerce are synonymous.” (“Sam Shepard: ‘America is on its way out as a culture’”, интервју са Лором Бартон (Laura Barton) за *The Guardian*, обављен 7. септембра 2014. године доступно на <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/07/sam-shepard-true-west-philip-seymour-hoffman-robin-williams-observer-interview>, приступљено 14.10.2016.) (превод аутора дисертације)

4. ТРАГИЧКИ ДИСКУРС ЈУЦИНА О’НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА КАО ОСНОВ ЊИХОВОГ ПОИМАЊА АМЕРИЧКОГ СНА

4.1. Специфичности трагичког дискурса Јуцина О’Нила

Подређеност трагичког протагонисте хировитој вољи фатума, било у контексту његовог мистичког самоништења пред величанством стварности било у контексту конфликта као дефинишућег односа са собом и друштвом, јесте елемент који повезује два оригинална аспекта на основу којих, према Софусу К. Винтеру (Sophus K. Winther)¹²⁹, О’Нилове трагедије одступају од обрасца иманентног античким трагедијама о ком је писао Аристотел: ти аспекти јесу одсуство натприродних или натпросечних карактеристика протагонисте и ирационални поредак лишен нормативне структуре, чији је антагонизам према протагонисти подупрт колективном, уместо индивидуалном природом хубриса. Пошто је катарктичко помирење лика са фатумом који не одобрава његове аспирације неизводљиво – јер сама катарза је фарсичног, ирационалног карактера – фатум остаје објекат човековог немоћног гнева: све док није избрисан у јединству са универзумом, тј. док постоји као индивидуа, означен је својом опозицијом у односу на стварност. Дороти Деј (Dorothy Day) је, сећајући се разговора са О’Нилом о Бодлеру, Стриндбергу и религији, приметила:

Цинов однос са својим Богом био је један посебни рат. Борио се против Бога до својих последњих дана. Бунио се против човекове судбине (цит. у Miller 1982: 117)¹³⁰.

О’Нилов подухват реконструкције античке трагедије Егил Торнквист приписује утицају Ничеовог учења о трагедији. О’Нил је препознавао егзистенцијално беспуће својих будућих јунака у описима узрастања трагичког протагонисте у ничеанског “натчовека” (*Übermensch*), који оправдава нови смисао своје животне борбе у универзуму препуштеном хаосу након “смрти старог Бога”; пошто је трагички поредак свеприсутан и неукидив, а надмоћ фатума над жељама протагонисте вечита, протагониста у својој патњи увиђа прилику за иницијацију, којом се одваја од система који не прихвата, али утолико и од фатума којег је, иронично, успео да превазиђе истом логиком опстанка путем бола коју му је фатум наметнуо. Поред тога што је од

¹²⁹ в. S.K. Winther, “O’Neill and Modern Tragedy”, in: *Eugene O’Neill: A Critical Study* (1961), доступно на <http://www.eoneill.com/library/winther/XII.htm>, приступљено 14.10.2016.

¹³⁰ “Gene’s relations with his God was a warfare in itself. He fought with God to the end of his days. He rebelled against man’s fate.” (цит. у Miller 1982: 117) (превод аутора дисертације)

Ничеа преузео трагизам немогућности припадања датој стварности, О'Нил је као ничеанску карактеристику установио религијску позицију културе у односу на субјекат, са нагласком на човекову иманентну и неотклоњиву кривицу за своју општу несрећу: покушај превазилажења трагичке ситуације није остварив никаквом интеракцијом са друштвом, већ, како је назначио у разговору са Џозефом В. Крачом (Joseph W. Krutch), само између “човека и Бога”.

Већина савремених драма бави се односом између човека и човека, али мене то ни мало не занима. Ја сам заинтригиран једино односом између човека и Бога (O'Neill 1932: xvii)¹³¹.

Ипак, премда је применио Ничеову идеју фаталистичке утехе јединства јунака са универзумом и целокупним битком, те њиховог ироничког изједначавања поларности пораза и победе у оквиру своје потраге за недостижним, О'Нил је, како Торнквист наводи, отишао корак даље од Ничеа утолико што је, у свом радикалном преименовању пораза у победу и обратно, укинуо сâм елемент патње и заменио га радошћу, или макар испуњеношћу, усред наизглед агонијске ситуације. Ова сублимација патње могућа је, тумачи О'Нил, управо захваљујући припадности трагичког протагонисте фатуму, тј. колективу. Торнквист се позива на драму *Лазар се смејаше*, у којој месијански протагониста, Лазар, завређује достојанствени ореол трагичког лика зато што, у свом јединству са човечанством налик оном које су реализовали Исус или Буда, он превазилази домен патње и фрустрације, али и мистификовани домен мартира који су се, на темељу свог фантазмагоричког или аристократског порекла, сасвим издвајали из средине и кретали се, кроз целу трагедију, у форми стварности супротној од оне којој је припадао “нискородни” остатак друштва. Отуд Лазар своју иницијацију успешно остварује будући да, према О'Ниловим речима, “Ако се било шта може рећи за Лазара, то свакако није да је он јеретик” (цит. у Robinson 1982: 134)¹³².

Наведена два појма иманентно непријатељског фатума и привидног неиздвајања протагонисте из друштва, суштински указују, према С.К. Винтеру, на О'Нилово одступање од традиционалног трагичког дискурса присутног код античких и

¹³¹ “Most modern plays are concerned with the relation between man and man, but that doesn't interest me at all. I am interested only in the relation between man and God.” (O'Neill 1932: xvii) (превод аутора дисертације)

¹³² “If Lazarus is anything it's absolutely non-sectarian” (цит. у Robinson 1982: 134).

елизабетанских аутора. Док Аристотел, описујући карактеристике трагичког протагонисте у свом трактату *О песничкој уметности* инсистира на његовом полубожанском, краљевском или просто херојском статусу, О'Нил своје трагичке јунаке, са изузетком генерала Манона у драми *Црнина приличи Електри*, своди на обичне грађане, без “предводничких” и утолико потенцијално искупитељских особина. Други фактор разлике у односу на класичну трагедију директно се надовезује на претходни и тиче се О'Нилове релативизације хубриса као особине која, према Аристотелу, ствара јаз између јунака и фатума и окреће целокупну стварност против грешног и отуђеног јунака, док у случају О'Нила она нема утицај на фатум будући да је фатум у самој својој хировитој и аморалној бити непријатељ јунаку, као и човечанству уопште. О'Нилова трагедија искључује дихотомију праведног поретка и трагичног али грешног и праведно кажњеног протагонисте: поредак завређује страхопоштовање ликова на основу пуке свемоћи, која га овлашћује да манипулише како протагонистиним епилогом, тако и његовим убеђењем да је у стању да контролише сопствени живот, или макар схвати основе његове трагичности. Док је према Аристотеловој дефиницији позиција хубриса индивидуална – карактеристична само за трагичког јунака – код О'Нила је колективна и означава подређеност свих чланова заједнице (било да се њени оквири тичу породице, расе, пола, друштвеног статуса или етничитета) истом систему урушавања и статичности, који им не дозвољава да икада досегну ступањ самореализације, тј. катарзе. Означен од Аристотела као трагички недостатак инкорпориран у саме основе јунаковог бића, чији ће га ефекти у једној етапи трагедије саботирати и окренути судбину против њега, хубрис је у О'Ниловој трагедији представљен кроз призму породично или друштвено усвојених модуса радњи, чиме је фокус са карактера као извора човекове трагедије преусмерен на систем, тј. фатум. Протагониста је отуд производ и одраз система и, ограђен од прилике за иницијацију, кроз целу драму осликава јединствену психичку структуру која обликује његов живот. На темељу културно утврђеног, премда ирационалног хубриса, О'Нилов протагониста је онемогућен у амбицији да спозна корене своје несреће, чиме је све више изолован од осталих ликова са којима кроз целу драму чезне да реструктурира било какав вид заједнице. Катарктичко освешћење протагонисте не односи се на трансценденцију хубрисом жигосане стварности, већ на финалну спознају немоћи да се стварност промени на боље, било по самог протагонисту, или колектив коме припада. Метафизичким ставом о трагедији као позицији у оквиру фатума са којом је јунак дужан да се помири, О'Нил је, према

Винтеру, афирмисао модернистички контекст “узвишености” јунака, који је, премда растрзан између својих жеља и њиховог осујећења под утицајем свог сопственог карактера, дубоко у себи свестан да се никада неће еманциповати од судбине, те да му преостаје да је прихвати по цену свог самопоништења у њој.

Аристотелов човек високог рода, ког је он држао за личност од значаја за цео народ, није присутан у модерној трагедији. Али пали јунак зацело и даље поседује неки значај. Отуд се његова вредност у О’Ниловој драми уопште не заснива на његовом животном стању, већ на његовој способности да осети и разуме факторе који су га из позиције која је доста обећавала одвели у позицију у којој је живот лишен дражи, свих својих перспективних особина, у којој не вреди више него крпа окачена о конопац коју вије ветар¹³³.

Фактор протагонистиног трагичког несналажења у бескомпромисном контексту културе којој припада јесте његова наизглед оптимистичка структура – у оквиру које метафизичка прошлост јесте део бића једнако као суровим реализмом ограничена садашњост. Његов лик је објекат подељености која се, с обзиром на немоћ културе да изнађе баланс између поларности потиснутог и површинског, завршава разорним суочавањем са сопственом неодређеношћу и заробљеношћу унутар аисторичног симулакрума који је предодредила култура – модернистички вид фатума. У честим протагонистиним покушајима бекства у примордијални простор изван културе, позиција провизорног натуралистичког божанства у О’Ниловом дискурсу подељеног субјекта фасцинира својом безбрижном дистанцом у односу на ограничене, вулгарне и себичне аспекте културе као и, у исто време, деструктивним или непријатељским потенцијалом. У оба модуса, константни епитет свих изванкултурних стихија јесте неограничена, теолошки контекстуализована моћ у односу на протагонисту, која утиче на њихов епилог и, у зависности од њиховог става према суштини тих стихија, реализује њихов опстанак или уништење (в. Baker-White 2015: 104)¹³⁴.

¹³³ “Aristotle’s man of high estate, who was to him a figure of national importance, is not present in modern tragedy. But the character who falls must still be significant. His importance in an O’Neill play lies then not at all in his station in life, but in his capacity to feel and understand the forces that have brought him from a place of great promise to one where the value of life has lost its charm, all its high promise, where it has no more value than a rag pinned to a clothes line fluttering in the wind.” (S.K. Winther, “O’Neill and Modern Tragedy”, in: *Eugene O’Neill: A Critical Study* (1961), доступно на <http://www.eoneill.com/library/winther/XII.htm>, приступљено 14.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹³⁴ “(...) (T)he only constant for O’Neill in his relation to the sea was his belief that it could be imagined as either supportive or destructive of his characters – determining their ends, and seeming to require from them a

Аналогно ставу да ни култура ни сâм протагониста не могу разрешити иманентну бинарност његове личности, његов сукоб са фатумом кроз драму нема традиционални контекст трагедије као драме са “несрећним крајем”. На питање Малколма Молана 1922. за новине *Philadelphia Public Ledger* зашто ни у једној његовој драми нема израженијег оптимизма, О’Нил одговара да му је свеједно какав је епилог драмā све док пише у складу са “дубоким ритмом живота”¹³⁵ који омогућује драматизацију архетипских елемената, тј. осећања, мисли и дела несвесно преузетих из домена (потиснуте) природности; категорисање трагедије као пуке приче о несрећи јесте “суд данашњег времена” (цит. у Исто: 15)¹³⁶, и ако, како Даулинг тумачи, постоји идејна одредница из античке и елизабетанске трагедије коју је О’Нил желео да задржи, то је порука да се “пуноћа живота може досегнути само кроз искушење, трагедију и патњу” (Dowling 2009: 116)¹³⁷. Коментаришући захтеве критичара да почне да се конформише популарним афинитетима публице и пише драме веселије садржине, О’Нил истиче да је такво конструисање у драми сирово и реалистично доследној животу немогуће:

Последња завеса пада у трену када почиње нова драма. (...) Натуралистичка драма јесте живот. Живот нема крај. (...) (С)рећа је реч. Шта она означава? Узбуђење: појачано осећање узвишене вредности човековог бића и постојања. Па, ако је то оно што она значи – а не пуко себично задовољство личним добитком – знам да је то присутније у једној истинској трагедији него у свим драмама са срећним крајем икада написаним (O’Neill 1990: 15)¹³⁸.

specific set of beliefs about its very essence. In this sense, the ocean (as Freud was to note as well) takes on suspiciously theological qualities.” (Baker-White 2015: 104) (превод аутора дисертације)

¹³⁵ “(...) deep rhythm in life.” (“Making Plays with a Tragic End: An Intimate Interview with Eugene O’Neill, Who Tells Why He Does It”, О’Нилов интервју са Малколмом Моланом (Malcolm Mollan), за лист *Philadelphia Public Ledger Sunday Magazine*, објављен 22. јануара 1922. године, у O’Neill 1990: 15) (превод аутора дисертације)

¹³⁶ “(...) a sheer present-day judgment.” (цит. у Исто: 15) (превод аутора дисертације)

¹³⁷ “(...) a full life can only be achieved through trial, tragedy, and suffering.” (Dowling 2009: 116) (превод аутора дисертације)

¹³⁸ “The final curtain falls just as a new play is beginning. (...) A naturalistic play is life. Life doesn’t end. (...) (H)appiness is a word. What does it mean? Exaltation: an intensified feeling of the significant worth of man’s being and becoming. Well, if it means that – and not a mere smirking contentment with one’s lot – I know there is more of it in one real tragedy than in all the happy-ending plays ever written.” (“Making Plays with a Tragic End: An Intimate Interview with Eugene O’Neill, Who Tells Why He Does It”, О’Нилов интервју са

Трагедију деперсонализованог јунака О’Нил манифестује почевши од премијере драме *Ка истоку у Кардиф*, крајем јула 1916. Док на површини оставља утисак стандардног реалистичког приказа тескобе живота на мору, *Ка истоку у Кардиф* указује на егзистенцијалну тескобу човечанства персонификованог у умирућем централном јунаку, морнару Јенку, који, у типичном одсуству властитог имена, заузима, према Торнквисту, позицију “*homo Americanus*”, али и “нарочито, *homo universalis*” (Törnqvist 2004: 167)¹³⁹. Магла која током путовања окружује брод симболизује Јенкову изолацију и незнање. Управо радикално одсуство свих амблема јединствене индивидуе типичних за традиционалну трагедију омогућава Јенку да пред суочавање са смрћу од инфекције своје ране доживи катарзу путем свог мистичког јединства са морем са ког се магла коначно повукла. Мистичној дами у црној хаљини која се, означена “религиозним романтичним тоновима” (Khare 1992: 18)¹⁴⁰ јавља у његовој визији Јенк открива своје потискиване чежње и, аналогно мору ослобођеном од окова магле, “своје право биће” (Исто: 18)¹⁴¹ се уздиже изнад дотадашње атмосфере очаја због долазеће деструкције и ништавила. Аветињска дама обучена у црно са којом Јенк ритуализује “религиозно” заједништво јесте еуфемистички приказ смрти чија фамилијаризација представља чин трагичке свести и указује на Торнквистову идеју да је О’Нил свој став о иманентности религиозног патоса трагедији делио са Ничеом (в. Törnqvist 2004: 40)¹⁴². Поред драме *Ка истоку у Кардиф*, детаљни, типично експресионистички опис стрепње пред долазећом катастрофом одликује, према Р.Р. Керу (R.R. Khare), цео О’Нилов рани опус; нарочиту пажњу О’Нил редовно посвећује драматизацији опсесија, снова и илузија које се нагомилавају и преплићу упоредо са тренутком коначног суочавања са бездном амбијента које нагони протагонисту да прихвати катарктички ефекат кризног тренутка. Визија бескрајног, равнодушног мора у драмама попут *Кардифа* или *Дугог путовања кући* представља метафору примордијалног простора фатума који је мета јунакових фрустрација, духовне жеђи и немоћног гнева – и, у алтернативној интерпретацији у духу О’Нилове трагедије, њихов узрочник – али на њих не одговара, препуштајући јунака коначном, мистичком виду

Малколмом Моланом, за лист *Philadelphia Public Ledger Sunday Magazine*, објављен 22. јануара 1922. године, у O’Neill 1990: 15) (превод аутора дисертације)

¹³⁹ “(...) not only *homo Americanus* but, essentially, *homo universalis*.” (Törnqvist 2004: 167)

¹⁴⁰ “(...) religious romantic undertones (...)” (Khare 1992: 18)

¹⁴¹ “(...) his real being.” (Исто: 18)

¹⁴² “For Nietzsche the tragic spirit equaled a religious faith” (Törnqvist 2004: 40).

осаме која му служи као посебан извор катарктичког буђења. Ако је у немогућности достизања жељених идеала и трансценденције фатума неопходно да протагониста своју чежњиву потрагу усмери не више ка апстрактном циљу већ ка сопственој несрећи, тиме природу његових идеала О’Нил уздиже на крајње етеричну и симболички практично неодредиву позицију, а доследност трагизма у његовим драмама представљена је у радикалном јазу између поларности идеала и његове реализације, који је толики да, према О’Нилу, оправдава изједначавање неуспеха и успеха у борби за реализацију.

У осврту на дихотомију драмске идеје и методи изведбе која карактерише О’Нилов рани циклус драма са “поморском” тематиком, под називом *С.С. Гленкери* (*S.S. Glencairn*) (1914-1917), Ричард Сејтер (Richard Sater) указује на ауторово често незадовољство убеђењем режисера и глумца да могу да у доследној форми реализују његов концепт трагичког. У свом пренаглашавању мелодрамске фигуре глумца уместо херменеутичких одредница у самом тексту драме, тадашње америчко позориште, према О’Ниловој критици, упрошћавало је иначе озбиљни и егзистенцијално релевантни аспект драме, који није практичног већ филозофско-теоријског карактера. Утолико трагичка дихотомија јунакових жеља и њихове реализације, те иронијска катарза коју јунак сублимира из сопственог злог усуда, нису елабориране пред америчком публиком са јасноћом на којој је О’Нил инсистирао у својим парентезама и упутствима за глумце. Филозофски дискурс драма у *Гленкерну*, према Сејтеру, био је умногом претерано херметичан за разумевање публике, и његова интерпретација је захтевала аналогију текстова драма са богатим литерарним и филозофским референцама којима их је О’Нил прожео¹⁴³. О’Нил је желео да визуализује пун опис трагичке путање ликова у форми злосрећне поморске авантуре која није просто сценски ритуализована, већ педантном драматуршком алегоријом упућена чулима публике: огромност мора, сивило магле, неугледне и вулгарне појаве већине ликова на броду реалистично су доприносили поруци да је трагедија део свакодневнице друштва и да су природни елементи метафоре стихија међу којима је друштво, као пандан неугледним ликовима, безнадежно опкољено. Скоро опипљива и у исто време кондензована стварност непријатељске природе у *Гленкерну* као и у неколико наредних једночинки (*Острво*, *Конопац*, *Тамо где се прави крст*) служи да истакне, с једне

¹⁴³ в. R.C. Sater, “O’Neill’s *SS Glencairn Cycle*: Page Vs. Stage”, in: *Laconics*, Vol. 1 (2006), доступно на <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1n.htm>, приступљено 17.10.2016.

стране, растући интензитет душевних стања ликова који одаје очајнички успон њихових снова, док, с друге, утире простор њиховом фатумском изјаловљењу. Директно остварење идеала и катарктичко превазилажење препрека фатума поништило би драгоцени значај дистанце између јунака и циља који О'Нил, сходно ничеанском креду, сматра основом ревидиране трагедије. Утолико, Кер закључује, са прогресом трагедије потрага за срећом престаје да оставља утисак потраге и открива се као “извесна врста снажног порива” (Khare 1992: 23)¹⁴⁴ након чијег се врхунца јунак мири са својом судбином.

Драма *Изван хоризонта* (1918) сматра се преломном у развоју О'Ниловог трагичког дискурса тиме што је прва која отвореније истиче опасност потраге за материјалним успесима, због које је О'Нил у чувеном каснијем интервјуу опоменуо да је Америка добила све, а изгубила своју душу. Према Маргарет Л. Раналд (Margaret Loftus Ranald), била је то прва драма која је О'Нилу донела звучнији престиж али и помирење са својим оцем који је био на премијерној изведби само пар месеци пред смрт (в. Ranald, у Manheim 1998: 57). Суштину трагедије О'Нил је препознао у сну о срећи, замишљеној у њеним јединим доступним, материјалистичким оквирима, ком се испречава коб судбине. У општој осујећености од стране непријатељске стварности, појам среће се преусмерава у домен релативистичког прикривања иза пустоши коју протагонисти формирају својим погрешним изборима, као да желе да реализују ирационалну веру да чак ни после радикалног сагрешења, човек не скреће са пута ка срећи. У опису судбине браће Роберта и Ендруа Мејоа, њиховог трагичног испаштања због наивног поверења у утицај који на њих има Рут Крозби, девојка у коју су заљубљени, *Изван хоризонта* представља надмоћ тренутка погрешне одлуке у односу на могућност новог живота замишљаног у апстрактном комфору Робертове и Ендруове самоуверености. Иако се у име неузвраћене љубави према Рут одрекао своје чежње да стекне нова искуства путујући светом, Роберт не само да се не одриче својих снова о заједништву са вољеном девојком већ, у симболизму своје борбе за оздрављење, говори Рут о својим плановима за њихову заједничку будућност. Кривицу за њихову злу коб, уместо у себи, препознаје у стварности, тј. фарми, и перпетуира визију себе и Рут као трагично заблуделих ликова који ипак задржавају иманентно, онтолошко право на превазилажење трагедије.

¹⁴⁴ “(...) a powerful urge in some form.” (Khare 1992: 23) (превод аутора дисертације)

Роберт: Почећемо изнова, (...) Живот нам дугује мало среће. (...) У супротном, наша патња не би имала смисла – а то је незамисливо (O’Neill 1947: 64)¹⁴⁵.

Док је Робертова срећа онемогућена у њеном физичком облику, он, опхрван болешћу, постаје свестан њене духовне импликације у визији дана који се буди док он умире. У опроштајном разговору са Ендруом, Роберт предосећа “слободан почетак” (O’Neill 1947: 79)¹⁴⁶ у чијем је контексту његов одлазак са света, накнадном трансцендентном милошћу јутарњег сунца, сублимиран у наставак путовања ка срећи, сада осигураног вером у њену извесност упркос страшним али привременим судбинским баријерама. Срећа се, збиља, налази “изван хоризонта” (Исто: 79), у човековом свеукупном онтолошком делању чија је болна несводивост на границе физичких могућности, према О’Ниловом закључку, кључни завет трагедије човеку.

Осцилација трагичког мотива, према О’Ниловом виђењу, између прекасне свести о томе да протагониста на једном покренути круг катастрофичких догађаја више не може да утиче и, с друге стране, блаженог чина трансфигурације коју он, у својој катарзи, доживљава, установљује у О’Ниловом трагичком дискурсу неукидиво оптимистичну ноту. Иако се судбина грешком протагонистиног хубриса окреће против његових жеља и привидно запечаћује његову мисију самореализације, она је и стедиште протагонистине пројекције коначног спасења; збацивање терета прошлих грехова омогућава протагонисти да, путем трансценденције, постане једно са судбином која је, у његовом надрастању свог хубриса, од непријатеља постала његово примордијално склониште, не више дефинитивни крај већ прапочетак. У драми *Ана Кристи*, јунакиња Ана у контакту са морским таласима бива прочишћена од своје дотадашње декаденције. На почетку другог чина, пред сакралним приказом месечине, магле и мора, Ана одушевљено изјављује: “**Ана:** (...) Волим ову маглу! (...) Осећам се као да проистичем – из свих ствари заједно” (O’Neill 2010: 46)¹⁴⁷; магла добија не више депресивни и некрозни већ ванвремени контекст када Ана увиди да се, заштићена њом,

¹⁴⁵ “**Robert:** (...) We’ll make a new start, (...) (L)ife owes us some happiness. (...) Otherwise our suffering would be meaningless – and that is unthinkable.” (O’Neill 1947: 64) (превод аутора дисертације)

¹⁴⁶ “**Robert:** (...) a free beginning (...).” (O’Neill 1947: 79) (превод аутора дисертације)

¹⁴⁷ “**Anna:** (...) I love this fog! (...) I feel as if I was – out of things altogether.” (O’Neill 2010: 46) (превод аутора дисертације)

осећа старом, “као да је живела дуго, дуго време – тамо негде у магли” (Исто: 52)¹⁴⁸, а сâм амбијент, у целини, доноси јој вид мистичког испуњења које потиरे сваку даљу потрагу за срећом, будући да се Ана осећа “некако чиста, на неки начин – онај осећај као када си се управо окупао” (Исто: 52)¹⁴⁹. Чин предаје стихији фатума и природних елемената О’Нил заштрава у *Косматом мајмуну*: у овој драми О’Нил уводи, према Керу (в. Khare 1992: 37), мотив регресивног трагања за иницијацијом који ће пратити О’Нилов дискурс све до нарочитог нагласка у драми *Дуго путовање у ноћ*. Протагониста, Боб Смит, у драми назван простим надимком “Јенк”, предосећа своју све горчу позицију “неприпадања” оквирима грађанског друштва: као ложач на пароброду, он увиђа своју будућу сувишност у индустријализованом друштву у ком ће радници бити замењени машинама, а као неуки физички радник, сиромашног интелекта и без одговарајућих статусних инсигнија, зазире од чињенице да је за добростојећи, средњекласни слој друштва он само одбојна, готово животињска креатура, подобнија примату него грађанину. Да је Јенкова ирационална наклоност пароброду као његовом дому а послу ложења угља као основној одредници његове личности пука фарса која га је све време држала заточеног, ставља му до знања контакт са Милдред Даглас, ћерком богатог индустријалца, која га са одвратношћу назива “прљавом звери” (O’Neill 2012: 113)¹⁵⁰. Одједном, фамилијарни појам “челика” који га је асоцирао на пароброд, његово поносно задужење и значај његовог труда, губи своју позитивну и добија туробну, поробљавајућу конотацију: уместо амблема његове продуктивности, незамењивости и задовољства собом, челик је почео да означава његову статусну нискост, као и решетке које га држе заточеним у наметнутој друштвеној хијерархији¹⁵¹. У циклусу болних сазнања, која ће све одлучније утврђивати Јенкову свест о неприпадању – Јенк доживљава следеће жигосање када изазове инцидент у сусрету са господом која се враћала из цркве, а касније га терају од себе и чланови Удружења индустријских радника – Јенк напоскон тражи друштво у зоолошком врту, пред кавезом са горилом, са којим се идентификује по

¹⁴⁸ “**Anna:** (...) (L)ike I’d been living a long, long time – out there in the fog.” (Исто: 51) (превод аутора дисертације)

¹⁴⁹ “**Anna:** (...) I feel clean, somehow – like you feel just after you’ve took a bath.” (Исто: 51) (превод аутора дисертације)

¹⁵⁰ “**Mildred:** (...) Oh, the filthy beast!” (O’Neill 2012: 113) (превод аутора дисертације)

¹⁵¹ в. M.L. Ranald, “Character Analysis”, in: *The Eugene O’Neill Companion* (1984), доступно на <http://w3.eoneill.com/companion/ape/characters.htm>, приступљено 20.10.2016.

дехуманизованом и ренегатском статусу “длакавог мајмуна”. Испровоцирана Јенковом ексцентричном мимиком, разјарена звер га хвата и ломи му ребра једним стиском, и Јенк, на самрти, горко увиђа очајну природу свог трагања за припадањем, које као да је само по себи немогуће закључити. Ипак, протагонистино цинично праштање од света и смрт О’Нил уоквирује у коментар благог оптимизма: “*И, можда, Космати мајмун је напакон нашао место ком припада*” (Исто: 140)¹⁵²; исти мотив трагања за смислом који О’Нилове ликове нужно преусмерава из њихових безбедних друштвено уставовљених позицијā у неретко смртоносни домен лутања и неизвесности јесте категорички гарант стабилности и оригиналности њихове личности, која је уочљива сразмерно радикалној природи њиховог трагања. Мада је у надмоћном цинизму Јенка оличена типична модернистичка пародија капиталистичког друштва нетакнутог егзистенцијалистичког проблематиком (за њега је прича његовог пријатеља Педија о древном јединству човека и природе обично анахроно “сањарење” (O’Neill 2012: 105)¹⁵³), његов трагизам се манифестује у бескомпромисној природи његовог сукоба са судбином као новоспознатим противником: напустивши одаје пароброда, он започиње путовање које је, из првобитног, наивног облика реванширања малограђанском слоју друштва, сублимирано у драматичну и радикалну, иако на површини иронијску, потрагу за сопственом личношћу¹⁵⁴.

О’Нилова трагичка визија апсолутног ауторитета судбине у људском животу интензивирана је након што у периоду од 1922. до 1924. године умиру његови родитељи и брат. Његова вера у надмоћ “неумољивих, несазнатљивих силā изван живота” (O’Neill 1994: 87)¹⁵⁵ сезала је до преиначења судбине у диференцираног, опште препознатљивог фактора у свакодневном животу ликова. Античку идеју трагедије као приче о осамљеном лику којим манипулишу унутрашње и спољашње силе О’Нил упорно чезне да рационализује у контексту модерне америчке породице, наглашавајући симболичку аналогију између катастрофичког утицаја који хубрис

¹⁵² “*And, perhaps, the Hairy Ape at last belongs.*” (O’Neill 2012: 140) (превод аутора дисертације)

¹⁵³ “(...) a dope dream!” (O’Neill 2012: 105) (превод аутора дисертације)

¹⁵⁴ в. R. Cardullo, “Eugene O’Neill’s *The Hairy Ape* in Relation to Greek Tragedy, Italian Futurism, and Divine Comedy”, in: *Moderna Språk*, Vol. 106, No. 2 (2012), доступно на <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/1571/1375>, приступљено 20.10.2016.

¹⁵⁵ “Perhaps I can explain the nature of my feeling for **the impelling, inscrutable forces behind life** [нагласио Н. Ђуран] which it is my ambition to at least faintly shadow at their work in my plays.” (из О’Ниловог писма Барету Кларку 8. маја 1919. године, у O’Neill 1994: 87) (превод аутора дисертације)

задржава кроз историју, као и независно од митске или социо-психолошке тематике. Према тумачењу Артура и Барбаре Гелб (в. Gelb 1960: 539), прва драма у којој О'Нил отвореније истиче утицај античког виђења судбине јесте *Црнина приличи Електри* (1924). Према ликови верују да њихови избори проистичу из њихових свесних жеља, они су, паралелно са античким тумачењем двојног утицаја богова/ судбине и протагонистиног карактера на животни пут протагонисте, пуко средство реализације супериорних, метафизичких стихија. Престон Фамброу (Preston Fambrough) наводи да О'Нил накнадно дефинише антички образац деловања судбине “изнутра” – не из апстрактне, божанске поларности, већ посредством делања самих ликова, несвесних њеног постојања, који испуњавају њену страшну, мистичку амбицију по цену сопствене пропасти.

(...) (У) *Чезњи* смо у исти мах упознати са мрачним, само делимично јасним силама подсвесног код индивидуе и надљудског космичког принципа који се испуњава путем делања у трагедији¹⁵⁶.

Сходно измештености појма судбине у психолошки контекст, ликови тумаче судбину као својеврсног дубинског актера, одредивог у најбољем случају путем наивних, провизорних термина попут “ствари” (“thing”), чију вољу врше они сами. Ибн Кабот, син богатог велепоседника Ефраима Кабота, вођен едипалним осећајем фрустрације због онемогућеног контакта са рано изгубљеном мајком као и зависти због очеве младе нове супруге, а своје маћехе, Еби, пребацује оцу кривицу због урушавања породице под притиском себичног, безосећајног патријархата. Међутим, када Ибн у расправи оптужи оца да је због њега мајка натерана у смрт, његов брат Сајмион му одговара:

Сајмион: “Нико никад никог не убија. Увек је то нека ствар. Она је убица” (O'Neill 1955: 207)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ “(...) (In *Desire*, we are made cognizant simultaneously of the dark, only partly knowable forces of the individual subconscious and of a superhuman cosmic principle working itself out through the action of the tragedy” (P. Fambrough, “The tragic Cosmology of O'Neill's *Desire Under The Elms*”, in: *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. X, No. 2 (Summer-Fall, 1986), доступно на <http://www.eoneill.com/library/newsletter/x-2/x-2e.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹⁵⁷ “**Simeon:** (...) No one ever kills nobody. It's allus some thin'. That's the murderer.” (O'Neill 1955: 207) (превод аутора дисертације)

Судбина у *Чезњи* идентификована је путем два мистичка амблема: недефинисаности, тј. сводивости на пуке, опште термине, и сувереног руковођења људским радњама. Са психоаналитичког становишта, мистификација судбине потенцијално резултује из патријархалног пуританизма, и, преко њега, свих културно утврђених фактора саботаже људске функционалности и стављања појединца под контролу апстрактног (очинског) ауторитета, који укључују ригорозне радне навике, потискивање сексуалне жеље и усађени осећај кривице. Тајанствена авет самоограђивања од срећнијег и успешнијег живота прожима Ефраима који се одрекао могућности да лагодно живи у Охају и вратио свом туробном имању у Новој Енглеској, као и симболичког наследника свог патријархатског ауторитета, Ибна, који својом агресивном љубомором и наученим мизогиним ставом лишава себе могућности срећне везе са Еби. С једне стране отуђен од материнске љубави и спознаје света изван крутих патријархатских одредница, а истовремено вођен слепом амбицијом да наследи очеву ауторитарну фигуру у смислу статуса али и социјалних односа и третмана супротног пола, Ибн одаје суштинску ускраћеност личности, коју његова наивна, мачистичка потрага за иницијацијом не успева да разреши. Одраставши у неприродној моносексуалној атмосфери, он је, у контексту унутрашњих/ личних фактора обликовања судбине, жртва сопствене емотивне празнине и патогеног породичног искуства, док се у контексту “сила изван живота”, које утичу на протагонисту споља, на њему осликава патријархат као метафизички, генерацијски утврђени тотем, културно наслеђе његових мушких предака који су, као и Ефраим, практиковали претензију на формирање сопствене судбине без уплитања “субверзивног” и “ирационалног” женског чиниоца. Да би се разумела “смрт душе” О’Нилових ликова, Петра Митић указује на психоаналитички метод који је сâм О’Нил истицао као свој избор разумевања судбине савременог човека: Јунгово учење о сопству личности, као митски установљеном јединству свесног и несвесног дела личности, при чему је Јунг посебну пажњу придавао несвесном и његовим мистичким порукама које је личност, у циљу своје индивидуације и зрелог доживљавања стварности, дужна да истражи и разуме. Почевши од *Чезње* као драме којом је започео свој трагички дискурс на основама античке драме, О’Нил дефинише културу аверзије према мистичком и непознатом и происходећег урушавања личности као суштину немоћи својих мушких протагониста да се изборе са својом унутрашњом подвојеношћу, и утолико са својом неприродном супротстављеношћу исконским стихијама постојања. Митићева наводи:

Дуалистички подељен човек западне културе изгубио је своје сопство и тако остао без драгоценог центра унутрашње равнотеже. (...) Не успевајући да превазиђе део себе, али не успевајући да превазиђе ни свој страх, он је неминовно морао да застане на пола пута – немоћан да разреши нити свој унутрашњи сукоб, нити сукоб сопственог духа и природе. Определивши се за разум као основни однос према свету око себе, човек западне културе доспео је у стање веома опасне неравнотеже, зато што разум, уколико није интегрисан са целином бића, никада не може бити адекватан одговор величини самог живота (Митић 2004: 130).

У фрагментисаној личности, сâм разум не поседује могућност целовитог и фамилијарног поимања стварности, па се О’Нилови ликови у свом дијалогу са њеним проблематичним одредницама редовно ограђују параваном уопштених, једноставних термина, приписивања својих необјашњивих одлука судбини или Божјој вољи, ниподаштавања саговорниковог филозофског или поетског дискурса, или извесних природних баријера које метафорички саботирају способност изражавања, попут магле. Када Ефраим сазна да дете које Еби чека није његово већ Ибново, његов монолог одаје епилог горке, премда једва дефинисане слутње: чудна кобна сила која се “шуњала по ћошковима” (O’Neill 1955: 264)¹⁵⁸ омогућила је да се догоди “нешто неприродно” (Исто: 264)¹⁵⁹ између његовог сина и његове маћехе/ мајке. Ибн, пак, успева да препозна саботирајући судбински фактор као дело мајке која је, премда одстрањена и потиснута из породице и личности мушких ликова, задржала своје мистичко присуство у виду осветничке ирационалне стихије, која затире и пародира планове мушкараца и испречава им се на њиховом путу ка катарзи.

Аналогија са грчком трагедијом најочигледнија је у О’Ниловој трилогији *Црнина приличи Електри*, која може бити посматрана као непосредна модерничка ревизија Есхилове трилогије *Орестија*. Сходно концепту урушавања личности протагонисте у његовом сукобу са судбином због одсуства његовог унутрашњег јединства које је О’Нил увео у *Чезњи*, мотив судбине ликова у драми *Црнина приличи Електри* у вези је са њиховом духовном имплозијом, нарочито у случају мушкараца који, премда још жудећи за испуњењем својих стереотипних патријархатских амбиција, предосећају пад патријархата и јачање ћутљиве и неодређене али супериорне матријархатске стихије. Мистичка болешљивост, немоћ и депресивност мушких чланова породице Менон у драми истичу, како наводе Шанцида Бокш (Shanjida K.

¹⁵⁸ “(...) pokin’ around the corners (...)” (O’Neill 1955: 264) (превод аутора дисертације)

¹⁵⁹ “(...) somethin’ onnateral (...)” (Исто: 264) (превод аутора дисертације)

Voksh) и Шахед Ахмед (Shahed Ahmed), критику *Црнине* упућену онтолошкој урушености друштва, која, утолико што се радикално разликује од мотива у *Орестији*, сведочи о суштинској надмоћи ирационалних, матријархатских сила над патријархатском културом насупрот апологији и похвали патријархату које је имплицирао Есхил. Док очински лик *Орестије*, Агамемнон, у свом повратку дому из рата у Троји одаје утисак неуморног и самоувереног хероја, бескомпромисно спремног да жртвује сопствену кћер, Ифигенију, у циљу одуживања боговима за победу своје војске, отац у О’Ниловој драми, Езра Менон, по повратку кући из Грађанског рата јесте не само дословно болестан и онемоћао, већ и погођен дубинским осећајем горчине, незадовољства својим дотадашњим животом, истичући у разговору са својом прагматичном, ауторитарном и неемпатичном супругом, Кристином, да је постао свестан “зида” који се већ дуже време јавља и расте између њих двоје. Кристина, која се у датом тренутку мужевљеве рањивости открива као истински ауторитет домаћинства Менонових, презриво му одговара да не само да га више не воли већ је у његовом лику тражила фигуру љубавника, коју јој је у међувремену пружио угледни, и налик њој, прорачунати капетан Адам Брант. Надмоћ Кристине у односу на супруга Езру, ћерку Лавинију и сина Орина јесте елемент на ком се заснива њена сличност са Есхиловом јунакињом Клитемнестром, али, у исти мах, и различитост оца и сина у *Црнини* (Езре и Орина) у односу на Агамемнона и Ореста из оригиналне трагедије. О’Нилово одступање од Есхиловог обрасца указује на поништени патријархатски дискурс, у ком је стављена тачка на поносну, божанском вољом одобрену подређеност судбине и целокупне стварности мушком принципу. Агамемнона, мужевног ратника, Клитемнестра убија ножем, док Езри Кристина узима живот тиме што му подмеће отров уместо лека; Орест, у својој патријархатској одлучности, лично пресуђује мајци за њено злодело, док мање самоуверени Орин не диже руку на Кристину; Ореста богиња Атена својим залагањем пред Фуријама спашава лудила и самоуништења, док Орин, исцрпљен духовном ерозијом коју над њим спроводи осветнички матријархат, извршава самоубиство; Електра ни у једном делу Есхилове трилогије не заузима главно место, док је Лавинија у *Црнини* доминантни и традиционалном обрасцу потиснутог матријарха највернији протагониста. Метафорички рат између супружника у обема трилогијама надвисује по значају стварни рат бојишта са ког се очински ликови враћају, али у О’Ниловој варијанти дуела супруга је победница утолико што она и Езра отворено персонификују супротстављеност женског принципа жудње, сензуалности, мистерије, прељубе, преваре и мушког принципа етичког чистунства,

суздржања, комфорне свакодневице – рационалних стубова патријархалног поретка чију је неефикасност и скори пад Езра предвидео у својој бојажљивој исповести пред супругом¹⁶⁰. С друге стране, растући “зид” између Езре и његове породице чини га неприметним и безначајним не само у очима супруге већ и сина, који пред његовим одром потрешено размишља о свом увиђају у то да је његов отац само дословно прешао у беживотну фазу из које, у прећутном симболизму, никад није ни излазио. Смрт патријарха и колапс дотадашњег рационалног поретка потврђују да врхунски фактор који манипулише судбином Менових не потиче ни из каквог културно декларисаног средишта. Господар њихове судбине је, како Орин открива у “дијалогу” са сени свог оца, сама смрт, или матријархат који делује у контексту њеног субверзивног учинка, као што метафизичка намера судбине у трагедији делује посредством несвесних ликова, који касно схватају да су били пуко оруђе ћудљивих стихија:

Орин: (...) Ко си ти? Један леш више! Та нас двојица смо видели читава поља и брда посејана лешевима – који нам ништа нису значили! – били су само прљаве шале које живот збија са животом. (*Уз суви осмех*) А смрт ти тако добро стоји! Маноновима смрт и приличи (О’Нил 1984: 101)¹⁶¹!

Будући да фигура оца практично није ни имала кључног удела у сазревању Орина и Лавиније, Езрина смрт је перципирана у свој безосећајној формалности патријархата који је инкорпорирао: он је сачињавао персону, социјални покров породице, а не суштину, па је његова смрт, уместо жала и празнине, управо утицала на испољавање примордијалних аспеката личности његове деце, који су се тицали осећања према мајци. Орин је био нарочито погођен мајчином прељубничком везом са Адамом Брантом, коју је, као у случају Орестове горчине над Клитемнестриним злочином над Агамемноном, означио жигом издаје сакралних мушких принципа. Ипак, његова и Лавинијина мржња према мајци је увек заобилазна и суздржана, уместо агресивно радикална као код Ореста: они су сувише везани за мајку да би се упустили у чин њеног убиства, и одлучују тек да је казне тиме што Орин убија њеног

¹⁶⁰ в. S.K. Boksh, S. Ahmed, “Eugene O’Neill’s Mourning Becomes Electra: An Overview of Structural and Thematic Traits”, in: *Laconics*, Vol. 11 (2016), доступно на <http://www.eoneill.com/library/laconics/11/11b.htm>, приступљено 20.10.2016.

¹⁶¹ “**Орин:** (...) Who are you? Another corpse! You and I have seen fields and hillsides sown with them – and they meant nothing! – nothing but a dirty joke life plays on life! (*then with a dry smile*) Death sits so naturally on you! Death becomes the Mannons!” (О’Нил 1984: 101) (превео са енглеског Драгослав Андрић)

изабраника, Бранта. На основу тога што је Брант, као поморски капетан, у разговорима са Кристином преносио својој љубавници своје фантазије о њиховом заједничком, изолованом животу на отвореном мору, Орин његовим убиством уједно пресеца везе своје мајке са морем – хтонским простором прапочетка и основом стварности којом влада женски принцип. По њиховом разрачунавању са кривцем за мајчину застранелост, Лавинија усред расправе – њеног последњег разговора са мајком, након ког ће се Кристина убити – упућује мајку на моралну нужност њиховог чина, који ју је напакон “растеретио” и омогућио јој да се врати њеној суштинској дужности стуба породице. Кристина, међутим, одаје демонску природу свог архетипског статуса, која не пристаје на подређеност породичној хијерархији устоличеној од стране патријархата; она се са одбојношћу ограђује од живота жене сведеног на сервилно перпетуирање постојања нераскидивог од фигурā супруга и деце и уз подсмех гестом тера Лавинију од себе, одлазећи из неподношљивог домена рационалних обичаја и жртвовања зарад породице.

Колико год у контексту породичне етике означивана као деструктивна, Кристина је, као и остали матерински ликови О’Нилових драма, свесна утицаја судбине на њене животне изборе: у разговору са Хејзел, младом познаницом у коју је Орин заљубљен, сетно открива жал због пропасти њене некадашње духовне чистоте и неокаљаности потребом за декаденцијом и подмуклошћу, коју су јој усадили захтеви социјалног живота. У одавно непостојећој прошлости, воља судбине, или Бога, отргла је Кристинину личност из безбедне изолације наивног и романтичног девојачког живота и корумпирала је аспектима макијавелизма, љубоморе и малициозности, који су иницирали јаз и конфликт између ње и њене породице. Демонска природа судбине, отуд, не проистиче из свесног хира ликова, нити из иманентног непријатељског односа виших сила према њима, већ је сублимат перпетуације погрешних, премда – сходно њиховом јединственом карактерном склопу – неизбежних, избора који не само да не доводе до испуњења циља који су замишљали већ узрокују пропаст њихових најближих и на крају њих самих. Орин је могао да у лику умрлог оца препозна човека који је заправо одувек био “мртав” зато што је, како Дорис Александер закључује, сâм битисао у емотивно испразном статусу “мртваца”, неосетљив на смрт која га је окруживала на ратишту, на смрт његовог оца, убиство Адама Бранта, као и на сопствено самоубиство, које је реализовано као завршна карика ланца смрти које је Езрина смрт иницирала (в. Alexander 2010: 161). Непосредни увиђај у феномен смрти

открива архетипску повезаност свих ликова у породицу, и, у контексту метафизичког Кристининог учинка, којим незауостављиво провоцира судбину, потребу да смрт једног члана породице буде плаћена смрћу свих осталих чланова. Судбина је, у О’Ниловом модернистичком тумачењу трагичког конфликта људи и метафизичких граница њихових намера у *Орестији*, дефинисана као категоричка имплозија патријархата под утицајем сопствених ирационалних и катастрофалних планова. Почетак урушавања одвио се давно, откако су ранији представници патријархатског ауторитета – преци Манонових – изабрали осећања мржње, негације и непштања за амблеме свог домаћинства и породичног живота. Завршну цену проклетства плаћа Лавинија, која се, огорчена низом смрти у породици чији је била сведок, облачи у црнину и барикадира све отворе и врата у кући, желећи да у њој сконча сама (в. О’Нил 1984: 188). Као представник потиснутог и детронизованог женског принципа, женски лик је немоћан да утиче на опште уништење које доноси патријархат, између осталог и њему самом, и преостаје му, како Петра Митић утврђује, тек да сведочи о извесности смрти коју је судбина давно увела у породицу:

Болест породице Менон не долази споља, упозорава нас уметник – породица је болесна зато што су њени преци изградили своју кућу на мржњи и негацији, зато што су подигли “зидове” и постали заточеници властитог страха или властитих “зидова”. Човек је болестан, сугерише О’Нил, зато што је своје постојање засновао на негацији тоталитета властитог бића – зато што је постао *Man non* – а своју културу као своју кућу тиме претворио у сопствену тамницу. За Лавинију – “трагичну механичку лутку” – не постоји могућност избора зато што је избор учињен много раније (Митић 2004: 80).

Силе “изван живота” заокружују свој циклус манипулације човековом судбином у *Дугом путовању у ноћ*, трагедији у којој О’Нил као последњи покушај протагонисте да опозове образац самоуништења наглашава регресију у прошлост. Еулогија времену изгубљене чистоте, већ помињана у ранијим драмама попут *Косматог мајмуна* (Педијево сећање на живот морнара) или *Црнине* (Кристинин жал за девојачком невиношћу) у *Дугом путовању* добија статус егзистенцијалне неопходности која пружа уточиште личности немоћној да опстане у беживотној садашњици. Драма која се сматра О’Ниловим најдоследнијим омажом његовој аутобиографији – чланови породице Тајрон имају имена која одговарају именима чланова О’Нилове породице, као што су и њихове судбине готово непосредно надахнуте судбинама О’Нилових – такође говори о проистацању судбине из дела протагониста који је, хтели то или не, призивају, али је та судбина толико туробна и неумољиво окренута против њених

чинилица да се измирење са њом остварује једино у смрти. Сâм О’Нил се својим именом идентификовао са средњим сином Џејмса и Мери Тајрон, Јуцином, који је преминуо као беба од богиња, док је свој животни пут, интересовања и однос са осталим члановима уградио у лик најмлађег од браће у драми, Едмунда (име “Едмунд” носио је ауторов брат, биографски еквивалент Јуцина Тајрона). У свом беспопштедном реализму, судбина у *Дугом путовању*, према Курту Изену (Kurt Eisen), оставља утисак страхоте и безнађа, или бар цинизма и засићења, до мере да је Јудин Тајрон лик ком је О’Нил “највише завидео, (...) преминули брат с оне стране бола личности и породице премда и даље дубоко уткан у њену судбину” (Eisen, у Bloom 2014: 105)¹⁶².

Прошлост јесте мотив сваког концепта времена у породици Тајрон; Едмундова сновиђена чежња о достизању тачке “с ону страну убогих јадних и незајажљивих људских стрепњи, надања и снова” (О’Нил 1964: 116)¹⁶³, Мерино идеализовано маштање о девојачким данима у католичком интернату, или Тајроново поносно сећање на глумачке почетке у позоришту, пре периода опадања његовог уметничког талента и заробљености малограђанском колотечином нагона за материјалним поседом, засновани су на признавању прошлости за једино време, у односу на које је неиспуњена, деперсонализована актуелност пролазна фарса, нужна као пука карика путовање ка иницијацији и закључењу циклуса живота. Али путовање, како ликови стрепе у својој међусобној отуђености и растућем осећању немоћи пред силом судбине, за своју дестинацију нема божанско разрешење хубрисом почињених грешака, као у случају Едипа или Ореста: свакодневица Тајронових стреми ка девијантној псеудоиницијацији ноћи и магле, у којој личност свој једини спас препознаје у фантазмагоричном убеђивању себе да је митска прошлост једино извесно време. Пријатни, мистификовани контекст прошлости у свести Тајронових мора да траје што дуже не би ли одложио испуњење страшног усуда изреченог у прошлости којим хубрисом заведене протагонисте тек треба да плате своје неетичке и деструктивне изборе. Тајрон не престаје да гаји страх да ће му по истеку његовог “грешно” стеченог материјалног статуса и признања будућност наметнути епилог реалности која се скрива испод фарсе малограђанске самоостварености, а која поседује

¹⁶² “(...) the person he most envied, (...) the dead brother beyond the pains of self and family but still deeply implicated in its fate.” (Eisen, у Bloom 2014: 105) (превод аутора дисертације)

¹⁶³ “(...) beyond men’s lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams!” (О’Нил 1964: 116) (превео са енглеског Воја Чолановић)

Тајрону сувише добро познату, форму “сиротињског дома” (Исто: 96)¹⁶⁴. Прошлост и фантазија су отуд нераскидиво везани у циљу потискивања фрустрирајуће стварности у корист конструисаних аутобиографских слика које постоје једино у илузији чланова породице. Аналогно Тајроновом бегу од сопствене прошлости жигосане сиромаштвом и животом на маргини друштва, Мери, потпомогнута стимулативним утицајем морфијума, фабрикује основ њеног садашњег заједничког живота са Тајроном. Њихова веза, премда у садашњости уоквирена тескобом малограђанске таштине, Тајронове џангризавости и физичко-духовне дотрајалости и њеног личног оштећења зависношћу од наркотика, проистекла је из Мериног фасцинантног доживљаја њеног будућег мужа, чији су јој лепота, харизма и држање деловали “са какве друге планете” (Исто: 78)¹⁶⁵, и због чије је привлачности спремно жртвовала свој сан о животу у манастиру или каријери пијанисткиње. Њена фарсична слика Џејмса Тајрона, како Изен тврди (в. Eisen, у Bloom 2014: 106-107), одговара страхопоштовању које је гајила према фигури свог оца; док, у разговору са служавком Кејтлин, чврсто држи венчаницу коју јој је отац купио, преко те венчанице, као артефакта, Мери замишља повратак у митско време пре свог изопачења у зависницу и незадовољну супругу. Са напуштањем света у ком је ауторитет био њен отац, чију је слику неадекватно пројектовала у лик свог будућег супруга, Мери је оставила иза себе безбрижност и чедност које у тренутку драме упорно призива натраг. Размера њене замене стварности илузијом огледа се у њеној псеудорелигиозној идентификацији са “Блаженом Девцом”, коју Торнквист образлаже у више аргумената – Мери је имењакиња саме Богородице, радо и често употребљава израз “Блажена Девица”, њени синови су мартини своје наметнуте судбине, она је универзални женски лик у драми. Иронично, насупротив њој Тајрон, премда је његов дискурс видно песимистичнији и мање ограђен стоичком неосетљивошћу, делује као да потпуније разуме манипулацију судбине над његовом породицом и путем своје традиционалне форме религиозности испољава, за разлику од блазиране Мери, аутентичну бригу за будућност својих ближњих и за извесну пролазност богатства за које је својим заведеним младалачким чином определио. Торнквист у разлици између Тајрона и Мери указује на суштину односа човека према фатуму сходно свом осећају контроле над сопственом судбином, макар ту контролу пружало тек ритуално позивање на мистички ауторитет који обећава излаз из кобне

¹⁶⁴ “(...) the poorhouse (...)” (Исто: 96)

¹⁶⁵ “(...) from another world.” (Исто: 78)

колотечине (в. Törnqvist 2004: 138-139). Док је Мери, у свом трансцендентном преузимању улоге Богородице, божанске мајке или саме персонификације судбине, одустала од молитвеног обраћања сакралним аспектима, Тајрон задржава своју веру у Божју вољу, и, премда местимично свестан учешћа надљудских сила у деструктивној коби која је задесила породицу, у целини је захвалан Богу на стрпљењу, дарожљивости и, првенствено, љубави коју Он задржава према човечанству чак и када му намењује пут заваравања и пропадања у материјализму. Насупрот духом одлуталој Мери и неверујућим синовима, Едмунду и Џејмију, Тајрон је једини лик који макар са становишта свог дискурса аскезе и релативизма делује способан да изнађе дуго чезнуту катарзу и премости јаз између себе и судбине. Међутим, привидна опозиција дефетистичке Мери и самоувереног Тајрона служи, према Торнквисту, да истакне категоричку надмоћ судбине која, у свом хтонском одсуству емпатије за човека и његову логику нужде за спасењем, не пристаје на умилоствивљење религиозношћу, молитвама, вапајима, чак ни свешћу о погрешној природи избора под утицајме хубриса која сама по себи делује као залог катарктичког исцељења. У сцени у којој се Мери последњи пут налази у друштву породице, одајући утисак да их трајно напушта и одлази у свој простор магле, привиђења и вакуума, Тајрон згрануто изговара: “Госпoде!” (О’Нил 1964: 132)¹⁶⁶, као да његов шок тренутно надјачава, емотивно и симболично, године пажљивог и неизвесног неговања приврженог односа према божанском скровишту од животних недаћа. После бласфемичног изговарања Господњег имена, Тајрон никада више не помиње Бога нити иједан други религиозни мотив; импликација растанка од супруге и уништења породичног јединства – као остварење примордијалног усуда који је кроз драму предосећао иако се трудио да својој претњи супротстави снагу хришћанског оптимизма – лишили су га наде у Божју помоћ. Фигура Мери, с друге стране, својом евокацијом сопственог ишчезнућа и истовремено нестанка извесне и оптимистичне патријархатске стварности, перпетуира субверзивну улогу потиснуте матријархатске стихије на коју упућује Митићева: у прећутном контексту, она персонификује прилику за лично спасење коју су мушки чланови породице Тајрон – у првом реду њен супруг – у прошлости сагледавали као опцију, али су је жртвовали зарад привремене и фарсичне добити која се у драми окренула против њих.

¹⁶⁶ “**Tyrone: Christ!**” (О’Нил 1964: 132) (превео са енглеског Воја Чолановић)

О'Нилово окретање идеји регресије у његовом закључном стваралачком стадијуму отуд указује на потребу за сакрализацијом прошлости. Садашњост фрустрира протагонисту, верује О'Нил, јер у њој долази до изражаја његова немоћ да ревидира учинак свог хубриса; пошто је трагање за индивидуацијом у одређеном давном тренутку кренуло неопростиво погрешним правцем, протагонисти преостаје да свој живот идентификује са онтолошким вакуумом супротним свему што је у својој нереалистичној нади замишљао као своју перспективу. Озлојеђен фарсом културе, он чезне да се изнова уједини са примордијалном невиношћу природе, али у недостатности своје личности, коју је лишио њених ирационалних, стваралачких квалитета, он доживљава финално разочарање када му визија наизглед враћене слободе измакне. Одсуство катарзе одражава немоћ лика да припада било култури, било природи, при чему се метафора природе, између осталих импликацијā, односи и на потенцијално спасоносне изборе које је лик могао да направи, али га се, заведен својим културно као и породично установљеним хубрисом, одрекао зарад припадности вештачком статусу који га је деперсонализовао. Његови егзистенцијални промашаји под варљивим утицајем хубриса су уједно основ трагичке радње у О'Ниловом опусу као и немогућности савременог човека да спозна своју судбину изван контекста узалудног конфликта са њом. Човек пролази кроз трагедију, како О'Нил описује у интервјуу за лист *New York Herald Tribune* 1924. године, јер је заувек раскинута његова исконска хармонија са природом, а накнадни аспекти “земље” или “небеса” не укидају горчину његовог неприпадања¹⁶⁷. Солуција која, макар на нивоу протагонистине наивне илузије, утолико делује најсличнија традиционалном катарктичком помирењу са судбином кроз целовити увиђај у прошлост јесте регресивни пут у “време невиности”, нагон за веровањем да је, сходно идеји Мери Тајрон у *Дугом путовању*, “прошлост у садашњости”, као што је “и у будућности” (О'Нил 1964: 64)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ В. “Eugene O'Neill Talks of His Own and the Plays of Others”, О'Нилов интервју за лист *New York Herald Tribune*, објављен 16. новембра 1924. године, у О'Neill 1990: 61.

¹⁶⁸ “**Mary:** (...) The past is present, isn't it? It's the future, too.” (О'Нил 1964: 64) (превео са енглеског Воја Чолановић)

4.2. Специфичности трагичког дискурса Сема Шепарда

Шепардова дефиниција трагедије парира О'Ниловој у контексту предности фатума у односу на протагонисту који, иако чезне да разреши мистичне оквире своје позиције у стварности, остаје несвесни објекат фатумских каприца. У одсуству традиционалне форме трагедије, Шепард ствара жанр који је Тоби Зинман (Toby Zinman) назвала “ситуационом трагедијом” (в. Zinman, у Callens 2005: 43-58), у којој је естетизована фигура протагонисте замењена општим осећајем “подмуклости” (“sleaze”), који изједначава ликове са фатумом и онемогућује изналажење логичког епилога. У профанизацији метафизичких мотива, брига и *spleen* су фарса: ситуациона трагедија није усресређена на проблеме живота, смрти, нежности или грубости, већ пуке ситуације која у својим позитивистички суженим оквирима не допушта како катарзу, тако ни диференцијацију поларности унутар стварности или саме личности. Преиначена у форму ситуације, трагедија уместо драмско-филозофског феномена постаје дискурс свакодневице, који, лишен јасноће и симболике, не пружа ликовима прилику за спознају своје изгубљености. Према тумачењу Зинманове:

Ситуације нису ништа друго него невоље које поседују форму – обично без јасноће, често без значења. Што је најважније, нико ништа не *научи* као што је то случај у правој комедији, или у правој трагедији, или у правој трагикомедији. (...) За разлику од чеховљевских и бекетовских драма, овде нема “немирног смеха усред најгорче туге” (Zinman, у Callens 2005: 44)¹⁶⁹.

Анти-интелектуални карактер Шепардове ситуационе трагедије поставља у први план општу, аморфну визију фатума потискујући могућност естетских, политичких или филозофских идеја драме; иманентна намена судбинске коби ликова, као свих остали елемената постмодерне потрошачке културе, јесте да разоноди публику, као и да је на посредан начин увери да је рационализација мистерије судбине излишна. Разрешење те мистерије није само неизводиво и увек конструисано, већ, како Шепард наводи, баш отуд неповољно по бит трагедије, будући да не доприноси њеном утврђивању већ је чини још сложенијом:

¹⁶⁹ “Situations are merely predicaments with a shape – usually without clarity, often without meaning. Most important, nobody *learns* anything as they do in true comedy, or in true tragedy, or in true tragicomedy. (...) Unlike with the Chekhovian and the Beckettian, there is no “laughing wild amid the severest woe.” (Zinman, у Callens 2005: 44) (превод аутора дисертације)

Сматрам да је то јефтин начин излагања на крај са стварима. (...) Разрешење не представља завршетак; оно је чвор¹⁷⁰.

Катарктички јаз између публике и ликова, испољен у чињеници да је публика упућенија у основе дате трагедије од самих ликова, подстиче иронију као примарни аспект трагедије; као што се ситком, према Зинмановој, одликује позивом на комфор (у епилогу, заплет је уклоњен и ситуација је “спашена”), ситуациона трагедија позива на сталоженост и евентуалну идентификацију са ликовима унапред означава као неумесну у општем цинизму драме. Иронијска идеја протагонисте одражава и културну структуру драме, у аналогiji са религиозношћу и вером у изабраност као популарним концептима у америчком друштву; на основу тога што, према истраживању агенције *Gallup*, готово 90 процената (88 процената) Американаца кажу да верују да их Бог воли¹⁷¹, као и што идеја “искупљења” трагедије кроз комедију представља типично хришћански митски образац (в. Zinman, у Callens 2005: 45-46)¹⁷², Шепардова оријентација ка алтернативном жанру трагедије одликује се иманентно религиозним дискурсом – накнадно сведеним на апсурд и антидрагедију путем културно-идеолошких елемената.

Безнађе као темељ Шепардове трагедије оперише спектром бизарних и апсурдних аспеката којима се ликови труде да одагнају летаргију и статичност, конструишући било какву визију провизорног смисла; ипак, на прагу припреме сцене за долазак искупљења, оно изневери своју месијанску позицију и изостане. Позитивизам прожима драму не само до границе профаног, већ и имплодирајућег, у чијем је бесмислу могуће надићи, па и постати алтернативно божанство. У драми

¹⁷⁰ “I think it’s a cheap way to resolve things. (...) A resolution isn’t an ending; it’s a strangulation.” (“Rhythm & Truths: An Interview With Sam Shepard”, интервју са Ејми Липман (Amy Lippman) за *American Theatre*, обављен 1. априла, 1984. године, доступно на <https://www.americantheatre.org/1984/04/01/rhythm-truths-an-interview-with-sam-shepard/>, приступљено 15.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹⁷¹ в. T.C. Reeves, “Not So Christian America”, in: *First Things* (October 1996), доступно на <https://www.firstthings.com/article/1996/10/001-not-so-christian-america>, приступљено 15.10.2016.

¹⁷² “I see the great drama of the Christian myth as a comedy, not a tragedy, and the myth of the crucifixion as the redemption of tragedy by comedy (...) If this is the essence of the American religious identity, then Shepard’s deeply American characters must feel, on some profound level, that God is supposed to love them. (...) If Shepard wrote plays in which that discovery were made, he would be a conventionally religious playwright, and his plays would be conventional comedies in the oldest, largest sense of the word.” (Zinman, у Callens 2005: 45-46) (превод аутора дисертације)

Каубојска уста, након што је киднаповео Слима и одвео га у своју мотелску собу, Кавејли му обзањује мистички метод успеха у рок музици, у ком популарни уметник, у одсуству конвенционалних идола/ “старог Бога”, располаже сопственим културним средствима да буде означен као творац нове метафизике.

Ми смо људи од земље, и стари свецы просто више нису у моди, и стари Бог је просто сувише далеко. Он више не представља наш бол. Његове нас речи више не потресају. (...) Мораш да будеш несебичан, Слим. Као што је Бог био себичан, све време се скривао. Он није био извођач. Ти си извођач, човече. Мораш да будеш као рокенрол Исус са каубојским устима (Shepard 1984: 156-157)¹⁷³.

Аналогна тежња за мистификацијом без одређеног основа и циља приказана је у драми *Самоубиство у Б-дуру*, у којој детективи Пабло и Луис, суочени са мистеријом наводног самоубиства цез музичара Најлса, на различите ирационалне, поетизоване и филозофске начине покушавају да реконструишу околности у којима је музичар живео и стварао и које су га одвеле путем смрти. Мистификацији њиховог случаја доприноси Петрон, љубитељ Најлсове музике, који се исповеда да је у уметности свог идола видео “трачак наде” да ће трансцендирати свој хаотични живот. Петронова нада да ће његово познанство са Најлсом омогућити наставак његове религиозне иницијације саботирана је истим надреалним фактором који повезује музику и идентитет: Најлс му одговара да више не препознаје самог себе, јер је дуго био отуђен од музике, те није ни у стању да пружи смисао слушаоцима. У цезу, као јединственом музичком пандану драме у могућности импровизације¹⁷⁴, Пабло увиђа суштински иконокластични ефекат помоћу ког је Најлс убедио детективе у неразумевање поларности живота и смрти: сценско лажирање сопствене смрти претпоставља фарсичност самог идентитета, и аналогно је

¹⁷³ “We’re earthy people, and the old saints just don’t make it, and the old God is just too far away. He don’t represent our pain no more. His words don’t shake through us no more. (...) You gotta be unselfish, Slim. Like God was selfish, He kept Himself hid. He wasn’t a performer. You’re a performer, man. You gotta be like a rock-and-roll Jesus with a cowboy mouth.” (Shepard 1984: 156-157) (превод аутора дисертације)

¹⁷⁴ “(...) (B)oth jazz and improve acting are procedural systems which challenge restricting constructions of character; both seek to open up character to greater expressive potential, wider freedoms and responsibilities. Improvised jazz and acting both refashion character to provide alternate models of human aspiration and interaction.” (M. Soules, “Improvising Character: Jazz, the Actor, and Protocols of Improvisation”, in: *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue* (2004), доступно на <http://marshallsoules.ca/character.htm>, приступљено 21.10.2016.)

реконструкцијама оригиналне композиције у цез музици у којој свеprisутност варијација потискује идеју о постојању оригинала.

Према Пабловом мишљењу, нова форма музике је субверзивна, пошто изобличује њихове старе вредности и трансформише америчке моралне принципе. Импровизација музике, како он сматра, јесте први фатални корак ка импровизацији реалности а када реалност нестане, њу замењује хиперреалност¹⁷⁵.

Објективизација протагонисте указује на неиздвојивост личности од оквира фатума, али и на једнакост фатума и културе у контексту каналисања протагонистиних амбиција и достигнућа у смеру културно дефинисаних стереотипа. Шепардовим протагонистом манипулише митски контекст америчких културних алегоричких, које му намењују статусе популарног хероја или генија, као што саботирају његов идентитет и утврђују његово самопоништење. У *Самоубиству*, Пабло примећује да је Најлс подлегао силама деструкције јер је био жртва постмодернистички извитопереног аспекта музике, у драми представљене као “опасно неконтролисане силе која може само појачати осећај хаоса” (Bottoms 1998: 137)¹⁷⁶. За протагонисту жељног спектакуларног тријумфа над свакодневицом, пад значи повратак у колотечину, због чега је у циљу компензације онтолошког вакуума пожељан сваки симбол, независно од културне одреднице. У драми *Град анђела*, троје филмских продуцената Тимпани, Ребит и Г-ђица Скунс, испитују потребе које филм мора да задовољу у односу на апокалиптичну и деперсонализовану психологију друштва. Протагонисти закључују да друштво пати од “парализујућег страха” (Shepard 1976: 26)¹⁷⁷, који узрокује “озбиљну мучнину и депресију” (Исто: 26)¹⁷⁸, а проистиче из “ишчекивања непознате смрти” (Исто: 29)¹⁷⁹. Основ опште нелагодности јесте немоћ културе да убедљиво и трајно

¹⁷⁵ “For Pablo, the new form of music is subversive for it is distorting their old values and changing the American morality. The improvisation of music, he believes, is the first fatal step towards the improvisation of reality and when the reality faded away, it is replaced by hyperreality.” (S. Shahbazi, H. Pirnajmuddin, “Postmodern Historiography in *Suicide in B-Flat*: Sam Shepard’s Myth of the Artist”, in: *Studies in Literature and Language*, Vol. 2, No. 2 (2011), стр. 176, доступно на <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320110202.008/1499>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹⁷⁶ “(...) a dangerously uncontrollable force which may only add to the sense of chaos (...)” (Bottoms 1998: 137) (превод аутора дисертације)

¹⁷⁷ “(...) paralyzing fear (...)” (Shepard 1976: 26) (превод аутора дисертације)

¹⁷⁸ “(...) produces severe nausea and depression.” (Исто: 26) (превод аутора дисертације)

¹⁷⁹ “(...) expectation of a death unknown.” (Исто: 29) (превод аутора дисертације)

конструише слику бинарне стварности, која појединцу омогућује опредељење између добра и зла, тј. користи и штете; свест о фарсичној природи појма избора подстиче безнађе, које популарна култура редовно потискује спектакуларном илузијом метафизичке поделе стварности, као и човекове контроле над њима. Уместо чежње за бегом из безбожништва дате културе, визуелни покров хиперреалности намеће друштву потребу за зависношћу од ње путем псеудокултурних фабрикацијā: једина лекција коју је хиперреална култура пружила друштву јесте да субјект по себи не постоји, тј. да је његова иницијација у вези са сензационалистичким светом са чијим је априорно “пожељним” амблемима нагнан да се идентификује. Десубјективизација је последица бега у стварност-филм, признања да у позитивистичком свету богови не само да ипак јесу реални, већ су још реалнији од тог света, па и самог гледаоца. У апатичном, механички ритмизованом монологу, Г-ђица Скунс открива стрепњу од опасног низа трансформацијā које сачињавају визуелну стварност филма и глуме; њен страх је заснован на фрустрацији чињеницом да је стварност визуелних ефеката и филма потисла њено истинско биће:

Погледам у екран и ја сам екран. То нисам ја. Не знам ко сам ја. Погледам у филм и ја сам филм. Ја сам звезда. Ја сам звезда филма. (...) Мрзим сопствени живот зато што није филм (Shepard 1976: 21)¹⁸⁰.

Потрошачка култура, која, како објашњава Г-ђица Скунс, траје у Америци још од када су шпански колонисти који су основали Лос Анђелес све аспекте културе, укључујући уметност, подредили идеологији материјализма и капитала, поништила је стварност као референтни објекат човековог деловања, жеља и замисли. У својој зависности од интереса корпоративних финансијера, град подсећа на биоскоп или позориште, а ликови више личе на слике него на стварне људе – закон еквивалентности и размене саботирао је све бинарности, пре свега разлику између истине и фарсе.

Поништење реалности сматра се последицом капитализма. (...) Капитализам уводи систем размене унутар ког је вредност сваког објекта сагледана сходно вредности других за које може бити замењена (Connor 2004: 44-45)¹⁸¹.

¹⁸⁰ “I look at the screen and I am the screen. It’s not me. I don’t know who I am. I look at the movie and I am the movie. I am the star. I am the star in the movie. (...) I hate my life not being a movie.” (Shepard 1976: 21) (превод аутора дисертације)

У зависности од одреднице коју наметне хиперреалност, Ребит и Тимпани се трансформишу у низ виртуелних личности из света телевизије, равнодушно инсистирајући да се није десио никакав поремећај и да је стварносни поредак остао какав је био на почетку; залог нормативне једнакости између реалности и хиперреалности је четвороугаони оквир у позадини сцене који истовремено служи као телевизијски екран и прозор у спољашњи свет. Уместо традиционалне дистинкције јунака и фатума, деперсонализовани, постмодерни јунак је сједињен са фатумом и, свестан негације границе између фикције и стварности, верује у боголику могућност реконструкције коју му пружа потрошачка култура. “Овде је све могуће!” (Shepard 1976: 46)¹⁸² – одушевљено објављује Вилер у расправи са Ребитом. “Можемо да изнова створимо свет и натерамо те да га целог прогуташ” (Исто: 46)¹⁸³. На Ребитову очајничку опомену да се не могу мешати стваран живот и филмови, Вилер одговара: “ОВО СУ ФИЛМОВИ!!” (Исто: 46)¹⁸⁴. Ентузијастична вера у аналогију илузије и стварности може се разумети као културно функционализовани контекст елемената неизвесности и инерције који се достижу засићењем културом; у тренутку постмодерне трансценденције граница вере, логике и друштвеног уређења, Шепардов ревидирани поглед на домен мита и традиције изазива, како примећује Метју Рудејни, оригинални, тј. идеолошки независни осећај несигурности, равнодушности и антагонизма.

Први корак у спознаји одсуства контроле над судбином јесте општи, архетипском везом човека и његове културе иницирани песимизам, као неверица не само у јасну дихотомију стварности и илузије, већ и перспективу наводно кохерентног идентитета с обзиром на тако недоречену структуру стварности око њега. У кобном кругу трпљења колективног проклетства Шепард уједно најјасније демонстрира импловивни ефекат “лажи ума”, у којој фасцинација културом постепено уступа место тузи, туга се трансформише у “осећај претње”, и на крају у “неизвесност”. Метју Рудејни наводи:

¹⁸¹ “The annihilation of reality is said to be the result of capitalism. (...) Capitalism introduces a system of exchange in which the value of any object is determined by the others for which it can be substituted.” (Connor 2004: 44-45) (превод аутора дисертације)

¹⁸² “Anything is possible here!” (Shepard 1976: 46) (превод аутора дисертације)

¹⁸³ “We can recreate the world and make you swallow it whole.” (Исто: 46) (превод аутора дисертације)

¹⁸⁴ “THIS IS THE MOVIES!!” (Исто: 46) (превод аутора дисертације)

Збиља, Шепардови јунаци налазе се затворени у страшној опозицији наде и безнађа, борећи се против својих извитоперених визија објективне стварности, и трудећи се да преживе у америчком пејзажу који су искривили његови сопствени одрођени митови, генерацијски јазови и хаотични контекст Манифеста судбине (Roudané, у Roudané 2002: 2)¹⁸⁵.

“Чудноватост” приступа Шепардовога лика својој традицији, посматрана са гледишта које је Доминик Лакапра (Dominick LaCapra) изнео у књизи *Историја и критика (History and Criticism)*, пример је типично постмодерне синтезе никад целовито анализираних прошлости са садашњошћу која је, у светлу временских одредница, “нулти степен ознаке”, и која тражи критичку, уместо, како Бодријар заступа, носталгичну и мистичну ауторевизију. Дијалог између садашњости и прошлости дефинисан је, према Лакапри, као историја, која је неиздвојива од културних амблема датог друштва јер представља “нову концепцију културе у оквиру колективних дискурса” (LaCapra 1987: 46)¹⁸⁶. Реконструкција историје у постмодернизму нужно представља пародију, будући да сваки контакт садашњости и прошлости открива дискрепанцу некомпатибилних дискурса који теже да буду спојени¹⁸⁷. У контексту америчке културе, Шепард изједначује, као факторе субверзије метафизике историје, пародију и капитализам: оба културна модуса су довела у питање појмове оригиналног, ретког и драгоценог, јер је унутар дискурса стварности сублимиране у популарну културу и визуелну уметност њихова онтолошка вредност потиснута у корист репрезентативне. Заузврат, пародираном и популаризованом сликом традиције Шепард не своди америчку културу на пуку декоративну ствар без вредности, већ заузима критички, или, терминологијом Линде Хачн, “вредносно-субверзивни и денатурализујући” (Hutcheon 2003: 90)¹⁸⁸ став према општим,

¹⁸⁵ “Indeed, Shepard’s heroes find themselves caught within a terrible binary of hope and hopelessness, struggling with their own distorted versions of objective reality, and trying to survive in an American landscape warped by its own deflected myths, generational schisms and wayward sense of Manifest Destiny.” (Roudané, у Roudané 2002: 2) (превод аутора дисертације)

¹⁸⁶ “(...) a reconceptualization of culture in terms of collective discourses (...)” (LaCapra 1987: 46) (превод аутора дисертације)

¹⁸⁷ В. S. Shahbazi, Н. Pirnajmuddin, “Doomed Mythic Artist: Sam Shepard’s *Angel City*”, in: *Journal of Language Teaching and Research*, Vol. 4, No. 1 (January 2013), стр. 133-138, доступно на <http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol04/01/18.pdf>, приступљено 14.10.2016.

¹⁸⁸ “(...) I would want to argue that postmodernist parody is a *value-problematizing, de-naturalizing* [нагласио Н. Ђуран] form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations (...)” (Hutcheon 2003: 90) (превод аутора дисертације)

ванкултурним темама попут дихотомије “нормалности и лудила” (в. Letissier 2009: 48)¹⁸⁹. Визуелна култура у Шепардовим драмама директно је указала на реконструкцију идеја трагедије и иницијације путем “политике репрезентације”: екстатично Вилерово признање да се стварност и филм не могу мешати јер је “стварност филм” разоткрива постмодерног протагонисту као не само обичног чиниоца идеологије, већ и пуки репрезентацијски, тј. виртуелни артикал чији је једини доследни одговор на иконокластију чији је објекат – равнодушност.

Већ 1974. у интервјуу за *Theatre Quarterly* са Кенетом Чабом (Kenneth Chubb), Шепард истиче засићење сензационализмом експерименталног дискурса, наводећи да је почео да се интересује за “мрачне” (“stark”) аспекте које, насупрот ироничном проницању у филозофски проблем извесности стварности, садржи елемент “ситуације” у трагедији.

Сада бих волео да се опробам у сасвим друкчијем жанру писања, који је веома мрачан и не тако светлуцав и не толико пун свакојаким митских фигура и којечега, и покушао бих да га оголим до костију колико год то могу. (...) (Т)о би могло да се назове реализмом, али не оним видом реализма у коме се мужеви и жене препуцавају и тако то¹⁹⁰.

Циклус “модификованог реализма” почиње да замењује експерименталне драме с почетком од *Проклетства изгладнеле класе* (1977), преко драма *Покопано дете*, *Прави запад* и *Луд за љубављу* (*Fool for Love*), да би свој врхунац досегао 1990-их у делима *Стања шока* (*States of Shock*) (1991), *Симпатио* (*Simpatico*) (1994), *Кад је свет био зелен* (*When the World was Green*) (1996) и *Очи за Консуелу* (*Eyes for Consuela*) (1999). Шепардово окретање драмама са израженије социјалном тематиком, било да су се тичале мушко-женских односа (попут *Луд за љубављу* или *Очи за Консуелу*) или питања породице (попут *Проклетства изгладнеле класе* и *Покопаног детета*)

¹⁸⁹ “(...) (P)arodied elements become a tool to problematize wider theses, whether it be the relationship between *sanity and insanity* [Н. Буран], the representation of history through literature, or the relationship of the teller to his tale (...)” (Letissier 2009: 48) (превод аутора дисертације)

¹⁹⁰ “I’d like to try a whole different way of writing now, which is very stark and not so flashy and not full of a lot of mythic figures and everything, and try to scrape it down to the bone as much as possible (...) (I)t could be called realism, but not the kind of realism where husbands and wives squabble and that kind of stuff.” (“Metaphors, Mad Dogs, and Old Time Cowboys: Interview With Sam Shepard”, Шепардов интервју са Кенетом Чабом (Kenneth Chubb) за часопис *Theatre Quarterly*, Vol. IV, no. 15, August-October, 1974, pp. 3-16) (превод аутора дисертације)

условило је постепено напуштање или макар релативизацију апсурдистичке идеје некохерентне стварности. Рудејни наводи:

Достизана је све ближа интеракција између изговорене речи и њеног намењеног значења. Радња, премда дубоко симболична, повремено је следила образац узрока и последице. (...) Мистерија је остала, првенствено у контексту породице, али је реализација изведбених стварности била мање категоричка него, на пример, у продукцијама попут *Операција "Пустинска змија"* (1970) (Roudané, у Roudané 2002: 5)¹⁹¹.

У упутству за глумце у драми *Прави запад*, Шепард је истакао нужно реалистични концепт ентеријера, у оквиру ког се радња одвија, пошто је управо строго позитивистички и стереотипни карактер стварности једини доследан симбол развоја ситуације, као кључног драмског елемента, који су свом универзалном, архетипском присуству надилази по симболици саме ликове:

О изведби би требало да се размишља реалистички без покушаја да се измене њене димензије, облици, објекти или боје. (...) Уколико је стилски концепт укорењен у структуру изведбе само ће допринети неразумевању развоја ситуације лика која је основни фокус драме (Shepard 1984: 3)¹⁹².

У драмама о друштвеним односима, Шепард је кроз дискурс агорафобичног реализма афирмисао представу ситуације као пародије фатума: идеолошки стереотипизирани представе о друштвеним односима утврђују апсурд чежње за иницијацијом и свеобухватни карактер фатума посредством друштва као одраза културе која аболира оригиналност и незамењивост.

Премда је идеја иконокластије илузорна, јер је антисистем који тежи да потисне дати систем једнако виртуелне и релативизоване структуре као његов антипод, ритуал оживљавања фантазмагоричних бинарности фасцинира Шепарда на основу вечите оригиналности субверзивног фактора. Потиснутост личности из културе представљена

¹⁹¹ "A closer correspondence between the spoken word and its intended meaning grew. Action, though richly symbolic, sometimes followed a cause and effect pattern. (...) The mystery remained, especially in the context of the family, but the rendering of the staged realities was less radical than in, say, a production like *Operation Sidewinder* (1970)." (Roudané, у Roudané 2002: 5) (превод аутора дисертације)

¹⁹² "(T)he set should be constructed realistically with no attempt to distort its dimensions, shapes, objects, or colors. (...) (I)f a stylistic 'concept' is grafted onto the set design it will only serve to confuse the evolution of the character's situation which is the most important focus of the play." (Shepard 1984: 3) (превод аутора дисертације)

је у виду непостојања, једнакости са фантомом или Небићем. Иако је дуг период, од касних 1970-их до краја 1990-их, посветио драматизацији елемената тзв. “модификованог реализма”, у последњој драми коју је написао у XX веку, *Покојни Хенри Мос* (*The Late Henry Moss*), Шепард, према Рудејнију, достиже врхунац у аналогiji натуралистичких и метафизичко-надреалних мотива. У драми, Шепард суочава породицу, као “познати материјал” и залог реалистичког дискурса који најпотпуније сумира питања наслеђа и законитости, са конфликтним верзијама националне и културне историје, оличеним у мистерији која окружује судбину Хенрија Моса, представљеног као духа. На основу тога што је дух, дакле иманентно искључен из домена идеолошке извесности идеја личног, породичног и културног идентитета, Хенри је у могућности да се изнова враћа у прошлост у циљу анализе и деконструкције верзије стварности коју му остали ликови намењују. *Покојни Хенри Мос* указује на коначну семантичку имплозију реалистичког дискурса парадоксом елемента “ходајућег мртваца”, конципираног у форми критике регионалних – друштвених и културних – аспеката идентитета, који својим апсолутизмом засењују глобалне проблеме веза између апстрактног и конкретног, фикције и стварности, са нагласком на метафизички најзначајнији, и сходно томе, најрадикалније потиснути проблем прихватања смрти. Контекст “ситуације” као породичне реалистичне сфере коју њена сопствена опсесивна потреба за педантношћу меморије деконструираше и саботира, открива се у дискусији Хенријевих синова, Ерла и Реја, који, окупирани припремама очеве сахране, у дијалогу о могућим искуствима њиховог оца током последњих дана живота и хипотетичких догађаја који су, у даљој прошлости, предодредили судбину Мосових, износе контрадикторна образложења која доводе у питање како веру у меморију браће, тако и саме појмове стварности и историје. Траума искуства смрти, која утиче на дисторзију меморије и потребу за реконструкцијом историје, накнадно евоцира расветљавање породичне историје као периода означеног насиљем. Идентитети браће Мос су саботирани, тј. “под нападом”, откако су њихово детињство обележила два симболичка нестанка: нестанак мајке, која је, након што ју је муж зверски претукао, сведена на мотив у оквиру дијалога, без информација о идентитету, као и нестанак оца, који је након свог чина побегао од куће и постао истргнут из сфере социјалне реалности, тј. “покојан” насупрот свом дотадашњем актуелном и конформисаном стању. Хенри је истовремено фантазам и конкретна особа, због чега његово разумевање проблема наслеђа – које је, Рудејни подсећа, пуки регионални залог метафизике извесности насупрот фатуму – сеже дубље него код Ерла који практично у

целости одражава свог оца поступцима и карактером, али то пориче. Ипак, ситуацијски стешњен и денатуризован простор њихове заједнице не указује само на одсуство иницијације код његових синова већ и код самог Хенрија, који, испоставља се, ни у својој онтолошкој имплозији није успео да надиђе фатум, јер опсесивно реконструише свој идентитет циклусом самооправдања, негација и потискивања.

Шта сам то икада урадио да ово заслужим? Углавном сам живео частан живот! Ту и тамо понека омашка – али највећим делом – био сам на услузи мојој земљи. (...) Ниједанпут се није доводило у питање моје – постојање. То ме понижава (Shepard 2002: 79)¹⁹³!

Изолација сваког од Шепардових ликова у својој солипсистичкој “лажи ума” отуд саботира покушај ритуалне евокације прошлости, и катарктичко употпуњавање личности у мирењу митских са актуелним аспектима упоредо са очајничком тежњом да се актуелност напусти и заборави. Покушај сазнавања прошлости у постмодернизму је осуђен на неуспех, а резултат сваке од реконструкција јесте засебна верзија митског објашњења садашњости коју Шепард остварује кроз типично постмодерни модус оживљавања глумом (“re-enacting”). Као што, према Хачновој, постмодернизам, као политика репрезентације, промовише “денатуризацију” културних објеката сводећи их на неутрални симбол статусног задовољења, Ерлова и Рејева имитација и импровизација прошлости, како утврђује Борока Прохаска, представља “дефамилијаризацију” појма породице која у трагикомичном маниру изневерава ритуал који тежи да репродукује и, уместо да помири протагонисту са прошлостћу, идентификује се са примордијалним сензацијама агресије и дефанзивности које она побуђује. Са становишта дефиниције трауме коју износи Кети Карут, као

надмоћног искуства изненадних или катастрофичних догађаја на које се реакција манифестује у форми често одложених, неконтролисаних и редовних халуцинација и других ометајућих феномена (Caruth 1996: 11)¹⁹⁴

¹⁹³ “What did I ever do to deserve this? I’ve led an honorable life for the most part! Few slip-ups now and then – but for the most part – I’ve served my country. (...) There’s never once been any question of my – existence. It’s humiliating!” (Shepard 2002: 79) (превод аутора дисертације)

¹⁹⁴ “(...) an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena.” (Caruth 1996: 11) (превод аутора дисертације)

– актуелна култура постмодернизма изједначаје искуство из прошлости и фатум у њиховом утемељивању протагонистине солипсистичке препуштености сопственом биографски дефинисаном поимању стварности. Прохаска тврди:

Фасцинантна неверица наступа када почнете да увиђате да живите свој живот као месечари... да живите свој живот у трансу, у сну. (...) Ту постоји један други модус посматрања па Хенри Мос схвата да је мртав иако хода. Али ништа ви ту не можете учинити, нема алтернативе, *он је ходајући мртав, и у томе јесте трагедија* [нагласио Н. Ђуран]¹⁹⁵.

Потиснуте, и у недостижној митској сфери затомљене жеље Шепардов протагониста ревидира у контексту семиотичке радње која истовремено припада актуелном/ стварносном и солипсистичком/ конструисаном домену: због њиховог етеричног неприпадања ниједној поларности, жеље имају вечито прелазни, “лиминални” карактер који репетитивне ритуале Шепардових “ходајућих мртава” дефинише као “сночињење” (“Traumarbeit”), реализацију ирационалних жеља кроз реконструкцију унутар сна. Тежња за катарктичком спознајом прошлости, најзад, поред дефамилијаризације на коју упућује Прохаска, саботирана је десимболизацијом коју јој намеће компулсивни и рационално неодрживи контекст трауме. Синови Хенрија Моса не желе да дешифрују биографске факторе своје и очеве трагедије, и да тиме конкретизују границу између његовог “живота” и “покојности”, тј. његове стварне и фантазмагоричне инкарнације, већ да реконструишу прошлост такву каква јесте, на основу ефекта сензације, тј. репрезентације коју нуди њена пука емпиријска непосредност.

(...) (С)авремени аналитичари (...) указују на изненађујући ниво дословности и лишености симболизма код трауматских снова и спонтаних слика из прошлости које се опиру третирању дотле да остају, управо, дословне. (...) Несумњиво да ова чињеничност трауматског искуства

¹⁹⁵ “It’s an amazing dilemma when one begins to discover that you’re living your life as a somnambulist... that you’re living your life in a trance, in a dream. (...) There’s another way of seeing and Henry Moss realizes that he’s in fact dead although he’s walking around. But there’s nothing you can do about it, there’s no alternative, *he’s a walking deadman, and that’s the tragedy* [нагласио Н. Ђуран].” (из Шепардовога разговора са Мајклом Алмереидом (Michael Almereyda), у документарној емисији *Ова наводна катастрофа (This So-Called Disaster)* снимљеној на DVD 14. децембра 2004. године, у режији Алмереиде) (превод аутора дисертације)

утврђује средиште патологије или њених симптома; то није патологија, тачније речено, која се тиче неистинитих или измештених значења већ саме историје (Caruth 1995: 5)¹⁹⁶.

Трауматично искуство, закључује Карутова, својом метафизичком позицијом у односу на субјекта конституише његово целокупно искуство и надилази његову могућност манипулације и обликовања. На основу њене историчке саобразности са субјектом, траума представља својеврсног фатумског “архисубјекта”, који манипулише личношћу чије искуство сачињава. Постмодерно “сведочење” историје које практикују Ерл и Реј својим ирационалним дискурсом денатурализације надилази дате социјалне и културне модуса аналогно начину на који, према Шошани Фелман, сâм чин сведочења (“testimony”) надилази литерарни и реконструише емпиријски, тј. омогућује интеракцију говора и саме, дословне меморије. Чињеница да се дијалог Шепардових ликова са прошлошћу, тј. њихово сведочење, налази у лиминалној позицији између актуелности-говора и фантазма-меморије – у којој делује тзв. “криза истине” у сећању изолованом траумом (в. Felman; Laub 2013: 1-56) – чини њихову драмску позицију лиминалном и денатурализованом, а њих, као “живе мртваце” трајно изоловане од симболичке стварности дејством фатума-трауме, таоцима трагедије у којој, како Шепард подсећа, “нема алтернативе”.

У циљу успешније симбиозе објеката са истовремено позитивистичким садржајем и надреалном тематиком, Шепард се окретао сфери ванкултурног дискурса, који је омогућавао потпуну аскезу у односу на опсесивни материјализам и деперсонализацију урбане средине. Као лиминални простор који метафизички изједначаје све ренегате и трагаче за исконском симболичком америчке традиције, недеформисаном трауматским утицајем капитализма и културе хиперреалности, у Шепардовим драмама често се појављује пустиња. Уместо духовне хармоније и искупљења који су у ситуацијској трагедији трајно изгубљени, пустиња пружа другу, епистемолошку предност: свест о једнакости опозита митске прошлости и десимболизоване садашњости и димензију “коначне конфронтације”, тј. диференцијације протагонисте од трауме која га затомљује у себе и контролише. У драмама *Покојни Хенри Мос* и *Прави запад*, пустиња је место врхунске катарзе и

¹⁹⁶“(…) (M)odern analysts (…) have remarked on the surprising literality and nonsymbolic nature of traumatic dreams and flashbacks which resist cure to the extent that they remain, precisely, literal. (…) It is indeed this truth of traumatic experience that forms the center of pathology or its symptoms; it is not a pathology, that is, of falsehood or displacement of meaning but of history itself.” (Caruth 1995: 5) (превод аутора дисертације)

релативизације патријархатске идеологије која паралише двојицу браће; ипак, заплет открива да и пустиња поседује потенцијал опасне бинарности која истовремено окружује протагонисту-аскету слободом иницијације и архетипском празнином која разара његову веру у стабилност идентитета – елемент наслеђен преко културе и зато недобродошао у пустињи. Прохаска наводи:

Пустиња и Хенријево скровиште у њој постају за њих [Ерла и Реја] – исто као и мајчина кућа на четрдесет миља од Лос Анђелеса за Лија и Остина у *Правом западу* – сцена њиховог коначног суочавања са својим оцем и са самима собом. (...) Драмски карактер пустиње, пак, долази до изражаја непосредно кроз доживљај промашене егзистенције који осећају Мосови. У њиховом случају, ова географија бесконачног ништавила претвара се у тарнеровски лиминални простор. (...) Мосови су нагнани да жртвују свој осећај самих себе и безбедну илузију аутономног и утемељеног субјективитета¹⁹⁷.

Мотив пустиње, или просто неодређене архетипске локације именоване као “Запад” као утопијског простора за инкубацију и одлагање културне иницијације Шепард понавља у случајевима синова у *Покопаном детету* (в. Bloom 2009: 46) или породице Тејт у *Проклетству изгладнеле класе* (в. Clum, у Roudané 2002: 174). У драми *Прави запад*, браћа Ли и Остин представљени су као метафизичке поларности америчке културе кроз историју, при чему Ли симболизује “пустињског пацова ком се гади “крвави холивудски новац””, метонимија фарсичне постмодерне сфере којом оперише његов брат Остин¹⁹⁸. У краткој причи *Прави Геби Хејс*, кроз наратију дечака фасцинираног амблемима вестерн културе, Шепард износи аутобиографску реминисценцију зближавања са својим оцем у пустињи Мохаве, драматизованој у форми парадигме простора који само конвенционално, путем идеолошке слике,

¹⁹⁷ “The desert and Henry’s hideaway within it become for them [Earl and Ray] – just like the mother’s home forty miles from Los Angeles for Lee and Austin in *True West* – the scene of their final confrontation with their father and with each other. (...) The dramatic quality of the desert, however, surfaces exactly with the Mosses’ sensation of a failed existence. In their case, this geography of endless nothingness turns into a Turnerian liminal space (...) The Mosses are forced to sacrifice their sense of self and the secure illusion of an autonomous and stable subjectivity.” (B. Prohászka, “Dramatic Representation of a Culture of Violence in Sam Shepard’s *The Late Henry Moss*”, in: *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, Vol. 2, No. 1 (2010), стр. 47-48, доступно на <http://www.acta.sapientia.ro/acta-phil/C2-1/phil021-4.pdf>, приступљено на 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

¹⁹⁸ в. “Myths, Dreams, Realities – Sam Shepard’s America”, интервју са Мичико Какутани за *New York Times* обављен 1984, доступно на <https://www.nytimes.com/1984/01/29/theater/myths-dreams-realities-sam-shepard-s-america.html>, приступљено 15.10.2016.

претендује да пружа иницијацију и унутрашњи мир, али чија права улога парира оној коју има култура: да пролонгира и увтрди лиминалну фазу ирационалним, виртуелним сигнаlima које емитује митологизована прошлост. Иманентна и неискупива виртуелност патријархата открива се као недоследна постмодерна адаптација метафизичког модела који, бар како Шепардови мушки ликови верују, садржи груби симболизам пустиње.

Покушао је да се спријатељи са мном. Осетио сам му то у гласу. Да ме увуче у нешто као да сам његов сарадник у завери. Али што је више то покушавао, осећао сам се удаљенији од њега (Shepard 1997: 7)¹⁹⁹.

Шепард препознаје пустињу као митску слику западне културе, која не контрира спектаклу, урбанизму и виртуелности друштва у контексту симболичке супериорности, већ као примордијална сфера десимболизације и децентрализације свих амблема који чине идеолошку структуру Америке. Онтолошка пуноћа на коју објекат у патријархатском дискурсу претендује и коју конформисани грађанин не доводи у питање у пустињи уступа место транспарентности и граничењу са Небићем. У есеју *Америка*, Жан Бодријар описује пустињу као препознатљиво амерички троп, који упућује на апсолутну релативизацију било ког симболичког квалитета и, истовремено, сакралну позицију на основу опште симболичке пријемчивости и неутралности које карактеришу празнину, али и огромност пустиње.

Култура, политика – као и сексуалност – доживљавају се искључиво у контексту пустиње, која је у овом случају преузела позицију примордијалног простора. Све нестаје пред том пустињском визијом (Baudrillard 1989: 28)²⁰⁰.

Зато што најдоследније осликава идеју Небића, жртвеника који поништава интелектуални, естетски и национални контекст културе, пустиња уједно реконструира симбол у његовој оригиналној празнини која је темељ сваке институције и која отуд, у својој иманентној семантичкој наивности, раскринкава институције као

¹⁹⁹ “He tried to get friendly with me. I could hear it in his voice. Trying to include me in something as though I were a conspirator. But the more he tried, the further I felt from him.” (Shepard 1997: 7) (превод аутора дисертације)

²⁰⁰ “Culture, politics – and sexuality, too – are seen exclusively in terms of the desert, which here assumes the status of a primal scene. Everything disappears before that desert vision.” (Baudrillard 1989: 28) (превод аутора дисертације)

пуке метафоре те празнине, без иједне идеолошки надограђене сентименталне, социјалне или сексуалне вредности (в. Adam; Allan 2015: 95-96).

Док се празнина може сматрати основом Шепардове дефиниције трагичког идентитета, Шепард је, током еволуције свог дискурса од експерименталног до све реалистичнијег, испитивао идеолошке услове утврђивања идентитета у односу на метафизичку неизбежност празнине. Ако небивствени карактер пустиње, према Бодријару, омогућује да симбол који је у Европи децентрализован категорички и посредством пуке сензације и културне преференције достигне позицију центра – друштво, као идеолошки и емпиријски структурирани пандан пустиње, субсумира дате симболе у општи, национално утемељени вид центра: наиме, визију америчког сна и патриотизам подупрт глобалистичким бескрајем Америке, који сеже дотле да изједначује идеологију и фатум. Шепардов бунт против мистификације америчке културе, који Ботомс доводи у везу са националним разочарењем катастрофом рата у Вијетнаму (в. Bottoms 1998: 246), представља наслеђе заговорника “нове свести” за које је Вијетнам афирмисао културну неутемељеност Америке и деперсонализацију система који претпоставља апстрактни бирократски материјализам етичким начелима.

Шепард је искуство Вијетнама сублимирао у парадигму америчке културне имплозије, која, попут трауме, неутралише меморију у виду сигнала који не побуђује рационалне асоцијације; песимизам, као последица издајства протагонисте од стране културе, поништава фактор времена у контексту обједињавања свих сегмената америчке историје у један тренутак онтолошког и непоправљивог пораза у прошлости, због чега је сваки протагонистин покушај да потражи истину у истом дискурсу традиције парадоксалан и виртуелан. Шепардов конформиста верује у бодријаровски принцип општег права Америке на позицију центра, према ком је постојање Америке дефинисано дихотомијом “Ја- Друго”, као што у његовој политичкој драми *Стања шока* (1991), лик назван “Пуковник” кроз галаму убеђује саговорника “Стабса” (за ког је инсинуирано да је Пуковников биолошки син, иако он то не жели да призна) да је одржавање борбене дихотомије између Америке и других земаља сâм услов диференцијације њихове културе. Пуковник гордо декларише: “ЖИВЕО НЕПРИЈАТЕЉ! БЕЗ НЕПРИЈАТЕЉА СМО НИШТА!” (Shepard 1992: 13)²⁰¹, да би

²⁰¹ “LONG LIVE THE ENEMY! WITHOUT THE ENEMY WE’RE NOTHING!” (Shepard 1992: 13) (превод аутора дисертације)

затим у циљу рационализације деструкције коју идеологија намеће констатовао да “(Ч)ак и усред најстрашнијег разарања” (Исто: 21)²⁰², “не треба да заборавимо да смо ми потомци оних најхрабријих људи” (Исто: 21)²⁰³.

Фарса патријархатског дискурса је не само деструктивна и варљива већ саботира сопствене чиниоце (Шепард представља нарочито експлицитну симболику у судбини Стабса, који је остао инвалид када га је грешком ранила бомба из америчког авиона); ипак, Шепардови ликови знају да је изолација унутар “лажи ума” идеолошки основ мушкости у култури-пустињи, у којој је, како подсећа Вилер у *Граду анђела*, немогуће раздвајати живот и филм. Елементарна иронија одсуства класичне трагедије код Шепарда отуд би била у чињеници да фатум надјачава мушке ликове не на основу некакве метафизичке надмоћи, већ јер га они свесно и ритуално одржавају – будући да је он једини извор њихове псеудоиницијације. Како наводи Дејвид Вајат (David Wyatt):

(...) (О)дустати од изведби – прекинути лаж ума – истовремено представља ризик одрицања мушкости (Wyatt 1993: 64)²⁰⁴.

Да је вулгаризовани патријархатски дискурс јединствени модус остварења америчког сна, признаје и сâм Шепард.

Пуко постојање мачизма не треба да буде разлог да мачизам престане да постоји. Данас имамо тај став да одређене непријатељске стихије треба да буду игнорисане или потпуно укинуте уместо да проникнемо у њих како бисмо их истражили и допрли до њихове сржи. (...) Не тврдим да је то добро или лоше – моралистички приступ овим идејама по мом мишљењу је глуп. То није питање моралности, то је егзистенцијално питање²⁰⁵.

²⁰² “Even in the midst of the most horrible devastation.” (Исто: 21) (превод аутора дисертације)

²⁰³ “We can’t forget that we were generated from the bravest stock.” (Исто: 21) (превод аутора дисертације)

²⁰⁴ “(...) (Т)о give up performing – to cease the lie of the mind – is also to risk being unmanned.” (Wyatt 1993: 64) (превод аутора дисертације)

²⁰⁵ “Just because machismo exists doesn’t mean that it shouldn’t exist. There’s this attitude today that certain antagonistic forces have to be ignored or completely shut out rather than entered into in order to explore and get to the heart of them. (...) I’m not saying whether it’s good or bad – I think that the moralistic approach to these notions is stupid. It’s not a “moral” issue, it’s an issue of existence.” (“Sam Shepard on Working With Dylan, Why Jim Morrison Has No Sense of Humor”, Шепардов интервју са Џонатаном Котом (Jonathan Cott) за *The Rolling Stone*, објављен 18. децембра 1986. године, доступно на <https://www.rollingstone.com/culture/features/sam-shepard-the-rolling-stone-interview>, приступљено 16.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Агресивна и сирова нарцисоидност патријархалне америчке културе у Шепардовом опусу је извесна и неизбежна као и некохерентност истине и мита; истина је, као идеални контекст “Запада”, потиснута, а мит је увек површно и безуспешно ревидира. Постмодерно одсуство трагедије одговара извесности Небића које патријархат заправо симболизује.

5. АНАЛИЗА ПОРОДИЧНОГ ДИСКУРСА ЈУЦИНА О’НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА

5.1. Породични дискурс Јуцина О’Нила

О’Нил се окренуо разматрању мотива породице упоредо са идејом о иновацији трагедије, тј. позиције индивидуе према фатуму; схвативши да неизбежност генеалогских оквира човекове перспективе одговара фатумским и онтолошким оквирима, О’Нил је идеји рвења са судбином временом прилазио са све већим одушевљењем, о чему је посведочио у писму Саксу Коминсу:

Реч је о врсти ствари коју сам чезнуо да доживим – једној која ће изискивати од мене све што могу да јој дам – о величанственој прилици да се уздигнем и надиђем све што сам икада раније урадио (O’Neill; Commins; Commins 1986: 68)²⁰⁶!

У пролеће 1926. након терапевутских разговора са психијатрима Целифом и Хамилтоном, О’Нил размишља о иницирању модерне психолошке драме са структурном основом Есхиллових, Софоклових и Еурипидових трагедија и модернистичком идејом аналогije између биографско-биолошких и метафизичких одредница карактера. Модус према ком породица установљује прошлост као биографску структуру човековог мита представља за О’Нила, како је саопштио у писму Артуру Х. Квину (Arthur Hobson Quinn) 1925. године, “закулисну Силу” која алегорички изједначује појмове “Бога, Судбине” и “наше биолошке прошлости”

²⁰⁶ “It’s the sort of thing I needed to come to me – one that will call for everything I can give it – a glorious opportunity to grow and surpass everything I’ve ever done before!” (O’Neill; Commins; Commins 1986: 68) (превод аутора дисертације)

(O'Neill 1994: 195)²⁰⁷. Присуство породице као семантичке константе потискује могућност “спољашње” стварности коју детерминишу природа, друштво и Бог.

У идејној структури ликова О'Нилових породичних драмā преовладава разочарање и опсесија мотивима губитка и одсуства над доследношћу реалистичној меморији; његов породични опус је “изванредно аутобиографске природе” премда сām “не представља дословну аутобиографију” (Bloom 2007: 2)²⁰⁸. Губитак као О'Нилов субјективни драмски контекст покрива општу визију личности родитеља, брата и самог себе потискујући њихове комплексне, дихотомичне профиле у корист парадигматски песимистичног лика у ког је аутор пројектовао своју трауматску свест о својој судбини. Драмска анализа проблема породичних односа почела је у периоду О'Ниловог жала за својом породицом коју је изгубио у периоду од три године: његов отац, Џејмс Старији, преминуо је 1920, мајка Ела 1922, а брат Џејми 1923. године. Отуд је истраживање поетике бола и безнађа путем аутобиографских драмā, како наводи Стивен Блек, истовремено било О'Нилов метод психолошког дискурса самоанализе и естетско-филозофски ритуал који му је омогућио да ожали своју породицу у смислу метафизичке идентификације са фатумским одредницама своје прошлости.

Писање драмā омогућило је О'Нилу да пронађе у свом животу естетску равнотежу налик оној којом се он служио у осмишљавању свог опуса. (...) О'Нил је утврдио начин писања драмā у форми психоаналитичког истраживања себе. Анализа је резултовала успехом до те мере да је путем ње ожалио своје мртве и формирао на примерима својих последњих драмā опус који је извесно скоро превазишао чак и изванредни ниво талента као што је био његов²⁰⁹.

²⁰⁷ “I’m always acutely conscious of *the Force behind – (Fate, God, our biological past (...))* [нагласио Н. Ђуран].” (из О'Ниловог писма А.Х. Квину (А.Н. Quinn), 3. априла 1925. године, у O'Neill 1994: 195) (превод аутора дисертације)

²⁰⁸ “Although these late plays are not literal autobiographies, they are remarkably autobiographical (...)” (Bloom 2007: 2) (превод аутора дисертације)

²⁰⁹ “Writing plays allowed O'Neill to find in his life an aesthetic coherence resembling that which he gave the materials of his plays. (...) O'Neill found a way to use the writing of plays as a form of self-psychoanalysis. The analysis was successful to the extent that it allowed him to mourn his dead and to create in his last plays work that must have come very close to fulfilling even so large a talent as his.” (S. Black, “A Word to the Reader”, in: *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (1999), доступно на http://www.eoneill.com/references/black/word_to_reader.htm, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Идентификован са својом визијом породице, О’Нил је у својим каснијим драмама покушавао да оствари драмску иницијацију која омогућује суочавање са смрћу без иронијског епилога у форми насиља, напуштености или горчине, на начин који признаје идеји растанка аналогни вид онтолошке целовитости и неопходности по личност какав одликује идеју заједништва. Мајкл Манхајм описује развој појма смрти у О’Ниловом опусу у две поларности: као деструктивну асоцијацију на кривицу, пропадање и асоцијалност, као у *Дугом путовању у ноћ*, и као катарктички амблем истородности и прихватања свих аспеката егзистенције, укључујући растанак, као у *Месечини за несрећне*²¹⁰.

Значај односа са прецима кроз медиј смрти као простора мистичког истраживања и надоградње личности О’Нил представља кроз универзализацију као коначну манифестацију дуга детета према родитељу. Симбиоза протагонисте који није успео у свом процесу индивидуације са својим одсутним родитељем изолује га од објективне стварности и онеспособљује да оформи било који вид друштвених односа који није ирационално утемељен на потреби за реконструкцијом родитељског присуства. Драма *Месечина за несрећне* представља апсолутну немогућност Џима Тајрона да сагледа смрт своје мајке са становишта садашњости и отрежњења; његов неуспели покушај да ожали њену смрт као и његово изједначење љубавног односа са Џоузи са едиповским обрасцем односа према мајци утврђују Џимову изолацију – залог његовог стања “мртвог човека који лагано хода за сопственим ковчегом” (O’Neill 2006: 32)²¹¹. У драми *Дуго путовање у ноћ*, изолација као првобитни контекст трагичког осећања, представљена је у контексту урушавања патријархатских начела пред солипсизмом материнске суштине у лику Мери Тајрон, чија је пропаст под утицајем морфијума симбол регресије целе породице и узалудности њиховог дистанцирања. Интимни демони и бинарни односи сваког од чланова породице онемогућују формацију породице као кохерентне целине; у неразумевању меланхолије и личног трагизма код остатка породице, општи солипсизам је истовремено непремостив и мистификован. Као метонимија изолације читаве породице, Мери се постепено “повлачи из света дневне светлости у реалност маглом ограђеног света дроге и

²¹⁰ В. М. Manheim, “A Moon for the Misbegotten”, in: *Eugene O’Neill’s New Language of Kinship* (1982), доступно на http://eoneill.com/library/on/manheim/mfm_kinship.htm, приступљено 16.10.2016.

²¹¹ “(...) a dead man walking slow behind his own coffin.” (O’Neill 2006: 32) (превод аутора дисертације)

фантазија” (Carpenter 1964: 160)²¹², а њен син Едмунд, увидевши немоћ конвенционалних метода суочавања са трагедијом попут молитви да одагна мајчино урушавање, позива се на Ничеову примедбу о одсуству Бога из апсолутног незнања које сачињава стварност: “Бог је мртав; од сажалења Његовог према човеку умро је Бог” (Ниче 2005: 78)²¹³. Да је О’Нил дефинисао аналогију судбине и породице у својству судбине као превасходно матријархатског ентитета, Роберт Даулинг утврђује наводећи два контекста у којима је сећање на мајку проО’Нило О’Нила током читавог живота. О’Нилова мајка Ела кривила је његовог старијег брата Џејмија да је пренео Едмунду мале богиње од чега је он преминуо; такође, одмах по Јуциновом рођењу, доктор је Ели преписао морфијум за ублажавање болова, који је иницирао њену наркоманију – извор тескобе и раздора О’Нилових током више од наредних четврт века (в. Blansfield, у Dowling 2009: 4)²¹⁴. Фантом прерано преминулог Едмунда био је могући основ Елине касније опсесије мотивом кривице, између осталог и њене; у жељи да се искупи, донела је на свет Јуцина, и од болова који су је пратили ушла у доживотни комбиновани циклус зависности, кривице и едипалних девијација. У драми *Дуго путовање у ноћ*, Карен Бленсфилд (Karen C. Blansfield) истиче О’Нилову инверзију онтолошких статуса које деле он и његов покојни брат: О’Нил је сопствени лик представио кроз Едмунда Тајрона, док је име “Јуцин” дао Едмундовом старијем брату, који је умро као беба и чији дух прогони породицу (в. Исто: 682)²¹⁵.

О’Нилово одрицање од традиционалног драмског дискурса било је непосредна последица његовог сазнања за мајчину зависност од наркотика. У лето 1903, када су О’Нилови живели у граду Стемфорд, у Конектикату, где је Јуцин похађао школу познату као “Академија Бетс”, Ела је, у току једне апстинентске кризе, наочиглед мужа

²¹² “(...) regresses from the sunlight world of reality to the fog-bound world of dope and dreams.” (Carpenter 1964: 160) (превод аутора дисертације)

²¹³ “Gott ist tot; in seinem Mitleiden mit den Menschen ist Gott gestorben” (Ниче 2005: 78) (превео са немачког Данко Грлић)

²¹⁴ “(...) (W)hen Eugene was born, a doctor prescribed morphine for Ella’s pain, thereby launching an addiction that would come to haunt her and the O’Neill men for more than a quarter of a century.” (Blansfield, у Dowling 2009: 4)

²¹⁵ “The play [*Long Day’s Journey into Night*] portrays Edmund’s death as a critical and defining episode in the Tyrone family – as it probably was for the playwright in his own family as well. However, the character of Edmund in *Long Day’s Journey into Night* represents Eugene himself, while the dead baby, named Eugene, haunts the play like a ghost.” (Blansfield, Dowling: 682)

и синова покушала да изврши самоубиство скоком у реку Темзу. Јуџин, који је до тада био једини члан породице необавештен о Елином проблему, доживео је слом који га је подстакао да се одрекне католичке вере и окрене сопственој зависности, алкохолизму. Наредне 23 године, све до сусрета са психијатром Гилбертом Хамилтоном, алкохол ће О'Нилу служити као средство борбе са тескобом; осим у опијању, практиковао је навику да, на иницијативу брата Џејмија, посећује борделе у улици Бредли у Новом Лондону, као и у округу Тендерлојн у Њујорку. Његов младалачки живот до катарзе средином 1920-их детерминишу “еквивалентне поларности уметности и алкохолизма”²¹⁶; у драми *Долази ледаџија*, кроз лик Џимија признао је: “Рано сам увидео да ме живот ужасава кад сам трезан” (O'Neill 1957: 229)²¹⁷. Мајчина зависност, веровао је, била је колективна кривица свих мушкараца у породици, нарочито његова јер је физичка тегоба његовог рођења иницирала Елину потребу за морфијумом. С друге стране, сазнање о зависности служило му је као оправдање у расправи са оцем да напусти католичку школу, чији је ригидни, систем, испуњен догматским учењем о свеprisутности људске кривице, мрзео. У бинарној слици религиозности у његовој фамилији, једино је Џејмс Старији отеловљавао оригиналну католичку идеју метафизичке грешности и обавезе спасења²¹⁸.

Док је патријархално виђење кривице, које је у свом педантном конформизму и материјализму практиковао Џејмс Старији, наводило могућност евентуалне трансценденције из стања грешности у стање трајне целовитости и задовољства, кривица као модус сећања на Елино пропадање пратила је О'Нила читавог живота манифестована у низу неуспелих подухвата рационализованих патријархатским максимама нужде за успехом. Прва значајна реализација осећаја кривице према мајци одвила се у у О'Ниловом склапању брака са Кејтлин Џенкинс, чији се узрок тицао његовог осећаја части и одговорности према Кејтлин, која је чекала његово дете. Иста идеја морала заснованог на кривици саботирала је О'Нилов брак и нагнала га да се,

²¹⁶ “(...) the twin poles of his art and his drinking.” (S. Churchwell, “Eugene O'Neill: The dark genius of American theatre”, in: *The Spectator* (Nov 29, 2014), доступно на <https://www.spectator.co.uk/2014/11/eugene-oneill-the-dark-genius-of-american-theatre/>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²¹⁷ “I discovered early in life that living frightened me when I was sober.” (O'Neill 1957: 229) (превод аутора дисертације)

²¹⁸ “Although his father was deeply devout, family Catholicism was relaxed”. (Manheim 1998: 7) (превод аутора дисертације)

након што је на крају 1911. године Кејтлин поднела захтев за развод због његове прељубе са проститутком, одлучи на покушај самоубиства барбитуратом Вероналом у борделу у улици Фултон који је држао његов познаник Џими “Свештеник”. Осећај депресије и кривице, како је О’Нил увидео након надреалног искуства са осцилацијом између живота и смрти те вечери у борделу, релативизује саму смрт, која не представља ништа друго до “наставак живота какав је био по нашем одласку” (цит. у Boulton 2011: 169)²¹⁹ и иронијски залог “бескрајног окретања точка натраг ка истом старом стању” (цит. у Исто: 169)²²⁰. У драми *Месечина за несрећне*, О’Нил накнадно истиче свемоћ кривице у односу на патријархатску стварност кроз лик Џима Тајрона, чији је биографски модел био О’Нилов старији брат Џејми. Иако, наиме, Џим тражи и добија љубав и искупљење од девојке Џоузи, којој се исповеда као персонификацији своје мајке, циклус кривице и казне је тако дубоко присутан да чини ритуал катарзе излишним²²¹.

Размере штете коју мушки лик причињава митском матријархатском поретку у О’Ниловим драмама превазилазе доследно аутобиографско сећање и трају током радње у типичном контексту трауме. Дорис Александер и Лорин Портер примећују да је у свим О’Ниловим омажима личним успоменама и породици доследност потиснута у корист трауматског искуства као јединог (функционалног) залога прошлости, као и фатума у целини. У драми *Дуго путовање у ноћ*, Џејмс Старији је представљен у “потпуно контрадикторном” лику тврдице и човекомрца Тајрона (в. Alexander 2005: 100)²²²; његова супруга у драми, Мери, разликује се од пишчеве мајке Еле утолико што се никад није ослободила своје зависности од наркотика, док је Ела, након свог повратка у манастир, успела да се трајно одрекне морфијума (в. Porter, у Bloom 2014: 33).

²¹⁹ “I was dead, of course, and death was nothing but *a continuation of life as it had been when one left it* [Н. Ђуран]!” (цит. у Boulton 2011: 169) (превод аутора дисертације)

²²⁰ “A wheel that turned endlessly round and round back to the same old situation.” (цит. у Исто: 169) (превод аутора дисертације)

²²¹ “(...) (T)his moment of redemption is ephemeral, as Jim already shows signs of premature death.” (Sanchez, у Eisenhauer; Murphy 2012: 36) (превод аутора дисертације)

²²² “Eugene himself knew – and even prided himself in – the entirely opposite and contradictory side of his father’s character in the question of whether to buy cheap or buy for lasting value.” (Alexander 2005: 100)

Проблем солипсистичке изолације у О’Ниловом опусу развијао се постепено, почевши од драма усресређених на патријархат као парадигму стварности која, иако једина реална, практично постоји једино у сврху њене трансценденције. И када је мајка неприсутна, као у драми *Месечина за несрећне*, њена фигура је извесна посредством демона који прогоне њеног сина и инструишу га, у виду иманентног фатумског плана, да реконструише њено присуство испаштајући за њен бол, и одржавајући онтолошку дихотомију “недостојне” мушке и “етеричне” женске поларности. Најтингел о томе каже:

Неке од њих [О’Нилових драмā], нарочито у ранијем периоду, тичу се профила оца против чије власти је побуна од основног емоционалног значаја. Очигледан пример јесте *Чезња под брестовима*, чији патријархални протагониста делује скоро бескомпромиснији него Бог ком се клања. Али О’Нилове драме постепено указују на оно што *Дуго путовање* несумњиво потврђује, да истински проблем лежи у мајци и супрузи представљеној кроз лик Еле О’Нил, тој конфузној испреплетености оданости, жалости, горчине, зависности, кривице и (што је, можда, најгоре од наведеног) емоционалног самопоништења²²³.

О’Нилове породичне драме повезане су неизбежним контрастом пропадљивости, чак и неморалности, коју симболизује мушкарац и женског аспекта који је, иако формално потчињен патријархату, у нераскидивом конфликту са својим антиподом. У својој свеприсутности, полни раздор у О’Ниловој драматизацији породице искључује претпоставку било ког идеолошког закључка и целу радњу своди на претећу непосредност бинарних стихија које мушкарац и жена симболизују. Јаз између патријархата и матријархата превазилази регионалне дискурсе и стреми ка домену универзалног, које је у својој ирационалној недефинисаности и насилним манифестацијама драматизовану у форми примитивних нагона и страхова. Метју Викандер (Matthew Wikander) уочава О’Нилов гнев према претпостављеној инфериорности патријархата до мере да га супротставља женском принципу у

²²³ “Some of them [O’Neill’s plays], especially in the early years, involve the kind of father against whose rule it’s emotionally essential to rebel. The obvious case is *Desire Under the Elms*, whose patriarchal protagonist seems almost flintier than the God he worships. But increasingly O’Neill’s plays suggest what *Long Day’s Journey* surely confirms, that the real problem is the mother and wife as represented by Ella O’Neill, that disorientating blend of affection, grief, resentment, dependence, blame and (worst of all, perhaps) emotional withdrawal.” (B. Nightingale, “Why O’Neill’s Ghosts Haunt Us Still”, in: *The New York Times* (June 12, 1988), доступно на <http://www.nytimes.com/1988/06/12/theater/why-o-neill-s-ghosts-haunt-us-still.html?pagewanted=all>, приступљено 19.10.2016.) (превод аутора дисертације)

контексту сличном расној мржњи, који је присутан у драми Сва божја деца имају крила у којој је супруга белкиња названа “Ела”, а супруг црнац “Џим” (в. Wikander, у Manheim 1998: 226)²²⁴. С друге стране, О’Нилова осуда грешне мушке природе сублимирана је у фасцинацију мушкарчевим понизним ставом у односу на жену, драмски представљеним кроз религиозно самопоништење и симбиозу са трансцендентном десимболизованом празнином у женском лику: иако онтолошки недостојан, О’Нилов мушкарац демонстрира достојанство свог лика у покајничком признању да не завређује заједницу са својом супругом и понизној декларацији љубави која код О’Нила, како Дорис Александер примећује, има конвенционално католички карактер ритуализован кроз жртвовање слободе, поноса, самопоуздања, и прихватање елемената самоисмевања и покорности. Исте суштински хришћанске особине које је Ниче сматрао културно наметнутим препрекама ка достизању О’Нил у контексту обнављања радикално раздвојених породичних поларности истиче као незаобилазне модусе иницијације у случају мушких ликова, који су без спознаје те структуре заједнице осуђени на имплозију унутар фатумског круга илузорних негација личних несавршенстава и погрешних одлукā. Како пише Дорис Александер:

Ако је он [О’Нил] пратио став свог брата према сексу, још одлучније је пратио став свог оца према романтичној љубави. Знао је да је његов отац био “дивљења достојан супруг” и да је поставио образац племените и бескомпромисне оданости својој супрузи у свој њеној несрећи. [...] Без изузетка, његови драмски јунаци достижу екстазу путем жртвовања у име љубави, и увек би на крају пали на колена пред вољеном женом (Alexander 2010: 73)²²⁵.

Женски лик изискује однос у виду покорности утолико што је његова позиција, будући на одсуство ослонаца у датој патријархатској култури, најчешће подложна изолацији, као што је нпр. у драми *Дуго путовање у ноћ* од свих чланова породице Мери представљена као најотуђенији лик, која је кроз своју наклоност према магли као фактору изолације идентификована са доменом зависности и илузија, као да је и дословно, а не само метафорички постала део стварности супротне од оне у којој су

²²⁴ “In *All God’s Chillun Got Wings*, O’Neill encoded in the names of his interracial couple, many critics have noticed, his parents’ names Jim and Ella.” (Wikander, у Manheim 1998: 226)

²²⁵ “If he [O’Neill] had followed his brother’s attitude toward sex, he had followed even more decisively his father’s attitude toward romantic love. He knew that his father had been “a husband to marvel at” and that he had set a pattern of gallant and selfless devotion to his wife in all her trouble. (...) Always, his play heroes had reached exaltation through sacrifice for love, and they had always ended on their knees before the beloved woman.” (Alexander 2010: 73) (превод аутора дисертације)

тројица мушкараца²²⁶. Жена је, коначно, објект привржености јер је сама у прошлости жртвовала сопствену могућност реализације у корист професионалног успеха њеног мужа; О’Нил је, пре *Дугог путовања*, понављао овај образац у више драма, попут *A sad te питам* (1916), *Сламка* (1919), *Друк ’чији* (1920), *Први човек* (1921) (в. Bloom 2007: 90-91).

Сам О’Нил се, уместо са матријархатом, идентификовао са фигуром свог оца, у симултаном контексту зазора и дивљења. Својој другој супрузи Агнес Болтон О’Нил је описао Џејмса Старијег као

доброг човека, у најбољем смислу те речи – и отприлике јединог ког је икад познавао (Boulton; O’Neill 2000: 150)²²⁷.

Новинар Кајл Криктон је веровао да се О’Нил, иако несумњиво озлојеђен и гневан на утицај оца на његово одрастање, односи према фигури оца више са стваралачком иронијом него једноличним анимозитетом:

Стекао сам убеђење да се О’Нил на свој однос са оцем освртао са усхићењем. Током нашег интервјуа није одавао знаке мржње према оцу коју представља у драми [*Дуго путовање у ноћ*]. Било је очигледно да је његов отац имао значајан утицај у обликовању његовог живота, али је О’Нил све време причао некако шаљиво о томе са мном (O’Neill 1990: 190)²²⁸.

Роберт Даулинг увиђа аналогију између О’Ниловог личног ограђивања од оца и његове жеље да реформише конформистички концепт позоришта и глуме који је симболизовао Џејмс Старији. О’Нилов бунт против комерцијалне форме позоришта који је почео његовом посетом њујоршком позоришту Еби 1911. означио је и бунт против фарсичне метафизичности конвенционалне, на техничке модусе сведене глуме, као залога патријархатске културе оличене у његовом оцу. У писму Едварду Шелдону (Edward Sheldon) 1926. године, О’Нил се исповедио:

²²⁶ в. В. Thiessen, “Alone in the Dark: Isolation in O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *Laconics*, Vol. 0 (1999-2005), доступно на <http://www.eoneill.com/library/essays/thiessen2.htm>, приступљено 16.10.2016.

²²⁷ “(...) a good man, in the best sense of the word – and about the only one I have ever known.” (Boulton; O’Neill 2000: 150) (превод аутора дисертације)

²²⁸ “I got the idea that O’Neill looked back on his relations with his father with amusement. There was no indication during our interview of the hatred for his father revealed in the play [*Long Day’s Journey Into Night*]. It was plain that his father had great weight in shaping his life, but O’Neill rather made a joke of it with me.” (“Mr. O’Neill and the Iceman”, О’Нилов интервју са Кајлом Криктоном (Kyle Crichton) за лист *Collier’s*, објављен 26. октобра 1946. године, у O’Neill 1990: 190) (превод аутора дисертације)

(...) [Позориште Еби] је отворило моје прве видике ка постојању стварног позоришта, наспрот неприродном – и како сам га ја тада доживљавао – злоћудном позоришту мога оца, у чијој сам средини одрастао (O'Neill 1994: 199)²²⁹.

Џејмс Старији је од 1883. до краја своје каријере играо у само једној улози – грофа Монте Криста у истоименој драми Александра Диме; вођен амбицијом за увећаном зарадом, откупио је права на улогу и преузео задатак тумачења лика на начин који су Јудин О'Нил, али и новинари листа *News Letter* из Сан Франциска са коментаром:

Он се користи финансијским добитком од своје пословне уметности, али то постиже по цену уметности²³⁰,

оценили као типично потискивање уметничке суштине дела у сврху његове капиталистичке намене. О'Нил се дистанцирао од мелодраме коју је његов отац симболизовао дотле да је антипатију према застарелом, комерцијализованом позоришту представљао кроз став према самом оцу. У интервјуу за лист *Collier's* 1946. године, признао је:

Не постоји никаква тајна око мог оца и мене. Ништа што би он макар и пожелео ја не бих такао ни три метра дугачком мотком (O'Neill 1990: 190)²³¹.

Свет ког се О'Нил заправо гнушао Даулинг прецизира као двојаку тежњу позоришта да педантно опонаша драмску стварност, али и да санкционише свако евентуално одступање од теоријских глумачких метода у циљу импровизације и ближе идентификације глумца са улогом. О'Нилова обавеза да помаже оцу у његовим пробама сводила је његово детињство на детаљно, често иритантно упознавање са

²²⁹ “(...) [The Abbey] first opened my eyes to the existence of a real theater, as opposed to the unreal – and to me then – hateful theater of my father, in whose atmosphere I had been brought up.” (из О'Ниловог писма Едварду Шелдону (Edward Sheldon), 21. фебруара 1925. године, у O'Neill 1994: 199) (превод аутора дисертације)

²³⁰ “He is reaping the pecuniary profit of his business sagacity, but it is at the cost of art.” (“James O'Neill”, *History of the San Francisco Theatre*, Vol. XX, цит. у F. O'Toole, “The Great Actor Who Hated Acting”, in: *The New York Review of Books* (December 6, 2012), доступно на <http://www.nybooks.com/articles/2012/12/06/great-actor-who-hated-acting/>, приступљено 19.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²³¹ “There's no secret about my father and me. Whatever he wanted, I wouldn't touch with a ten-foot pole.” (“Mr. O'Neill and the Iceman”, О'Нилово интервју са Кајлом Криктоном (Kyle Crichton) за лист *Collier's*, објављен 26. октобра 1946. године, у O'Neill 1990: 190) (превод аутора дисертације)

секундарним драмским аспектима попут кулисā; у једној исповести пријатељу, признао је да је “знао о вратима за замку више него иједан кучкин син у позоришту” (цит. у Gelb 1973: 568)²³². Зато што је његов отац претпостављао конформизам и жудњу за спектаклом и фасцинацијом очекивањима публике личним медитацијама драмског писца и глумаца о комаду, његова глума је остављала утисак конструкције која је претендовала да познаје основе личности – нарочито етичких стереотипа мушкарца и жене – као и ауторитет у педагошком усмеравању омладине и очувања њиховог морала. Посредством очевог редовног присуства у сфери културе, О’Нил је истовремено интимно спознао метод по ком драмско стваралаштво функционише, и према ком ће и сām моделирати своје драме, али и омрзнуо његов метафизички и претенциозни карактер:

Одувек сам се гнушао његове неприродности, његовог ропског придржавања старих обичаја. Ипак, кад сам почео да се бавим писањем, то је било за потребе позоришта (О’Neill 1990: 32)²³³.

У деперсонализацији свог оца под притиском капиталистичког контекста уметности и личности, О’Нил увиђа парадигму процеса губљења идентитета, тј. његовог патријархатском културом установљеног модуса: док је симбиозу Џејмса Старијег са својом улогом друштво оценило као убедљиву манифестацију достојанства и мужевности, сām Џејмс је био свестан истрошености своје професије и вештачке суштине драмске стварности коју је имитирао, наизглед поносно и са скривеним дефетизмом због немоћи надилажења опште цензуре. У интервјуу са С.Ц. Вулфом 1946, О’Нил је открио да је његов отац гајио трагично двојак став о нужности конформизма целог његовог живота:

Готово прве речи мог оца којих се сећам биле су: “Позориште је на самрти”. И те ми се речи данас чине једнако истините као што су биле кад их је он изговорио. (...) Био је то период

²³² “I know more about a trap door than any son of a bitch in the theatre.” (цит. у Gelb 1973: 568) (превод аутора дисертације)

²³³ “I had always been repelled by its artificiality, its slavish clinging to old traditions. Yet, when I began to write, it was for the theatre.” (“The Extraordinary Story of Eugene O’Neill”, О’Нилово интервју са Мери Б. Мјулит (Mary B. Mullett) за лист *American Magazine*, објављен у новембру 1922. године, у О’Neill 1990: 32) (превод аутора дисертације)

његовог играња у комаду *Гроф од Монте Криста* када је мој отац утврдио да је позориште на самрти (O'Neill 1990: 168-169)²³⁴.

О'Нил је своју драмску револуцију зачео у аналогно иронијском контексту: његове експерименталне тенденције никад сасвим не потискују извесну представу комплексног, психолошког реализма, који је О'Нил назвао “супернатурализам”, жанр који свој префикс не дугује онтолошки супериорној позицији у односу на природну стварност, већ чињеници да се супернатуралистичка стварност налази унутар природне као фактор њеног саморазумевања²³⁵. У свом чланку о премијери О'Нилове драме *Изван хоризонта* 1920. у позоришту Мороско, Хејвуд Браун примећује да је О'Нил постигао да драма делује “искрена колико и уметничка”²³⁶, и са реалистичним дијалогом који ипак сасвим искључује “беживотну тупост пуке дословности и фотографичности”²³⁷ захваљујући томе што је он “млади аутор који још не зна све трикове” и чије је дело отуд лишено “бројних безвезних, конвенционалних образаца”²³⁸.

Двојна визија оца у О'Ниловом сећању условила је проблем дистанце према прошлости и мирења са иманентном позицијом смрти у фатуму. У есеју ““Прославитељ смрти” Јуџин О'Нил 1888-1953”, Стивен Блек наводи аналогију мржње и дивљења коју је О'Нил осећао према оцу иако свестан његовог значаја; обновљена веза са оцем почиње од 1912. након О'Ниловог раскида са Кејтлин Џенкинс и покушаја самоубиства. Интимна О'Нилова подређеност фигури оца сезала је дотле да је Јуџинов

²³⁴ “Almost the first words of my father I remember are ‘The theatre is dying’. And those words seem to me as true today as when he said them. (...) It was when he was starring in *The Count of Monte Cristo* that my father decided the theatre was dying.” (“O'Neill Returns after Twelve Years”, О'Нилов интервју са С.Џ. Вулфом (S.J. Woolf) за лист *New York Times Magazine*, објављен 15. септембра 1946. године, у O'Neill 1990: 168-169) (превод аутора дисертације)

²³⁵ “(...) not the super-naturalism which is above and separated from the natural, but rather existing within the natural world, and illuminating and enhancing it.” (F.I. Carpenter, “*Hughie: By Way of Obit*”, in: *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. II, No. 2 (September, 1978), доступно на http://www.eoneill.com/library/newsletter/ii_2/ii-2b.htm, приступљено 16.10.2016.)

²³⁶ “(...) as honest and sincere as it is artistic.” (H. Broun, ““Beyond the Horizon” by Eugene O'Neill a Notable Play”, in: *New York Tribune* (Feb 4, 1920), доступно на http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/bth1_tribune.htm, приступљено 19.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²³⁷ “(...) the deadening dullness of the merely literal and photographic.” (Исто) (превод аутора дисертације)

²³⁸ “(...) many of the conventional, shoddy stratagems, (...)” (Исто) (превод аутора дисертације)

раскид са Кејтлин, према хипотези неких биографа, био идеја Џејмса Старијег који га је одвојио од супруге и упутио у Хондурас, наводно у циљу потраге за златом (в. Bloom 2007: 4). Конзервативизам О’Нилових био је јачи од Јуцинове вере у самосталност и иницијацију. Били су одлучни у настојању да Јуџин не одступи од традиционалне католичке идеологије ни у једном аспекту, због чега ниједан од његових дотадашњих подухвата није био схваћен као “стваран”; други могући узрок развода био је Џејмсов став да његов син не заслужује срећу са Кејтлин јер је “бедни, пијани нитков”²³⁹. Очев конзервативизам је у О’Ниловим драмама сублимиран у мотив кривице као трајно идеолошки уоквирене стварности која унапред инхибира идеју иницијације. Његову идентификацију са системом конструисане стварности симболизованим у Џејмсовој глумачкој каријери Дорис Александер објашњава истичући детаље Џејмсове младости као основ његове касније потребе за конформисањем: напуштеност од стране оца, самоћа, сиромаштво и депресија обликовали су код Џејмса и његове породице симултани механизам потребе за превазилажењем сиромаштва, и кривице уколико у свом плану не успеју. Идеолошке максиме утврђене културном и религиозном подлогом, које су наизглед детерминисале материјализам и конформизам Џејмса Старијег, у О’Ниловом опусу – нарочито у *Дугом путовању у ноћ* – доведене су у везу са њиховим биографским и психолошким темељима у форми Џејмсовог раног осећаја напуштености. Дорис Александер о томе каже:

(...) [У] драми *Дуго путовање у ноћ*, основни проблем тиче се кривице, наивне кривице Џејмса Тајрона кога је његово дечачко сиромаштво подстакло – насупрот његовим рационалним амбицијама – да, посредством јефтиног лекара, изазове код Мери Тајрон наркоманију која је ширила свој деструктивни ефекат на њега и његове синове (Alexander 2005: 97)²⁴⁰.

Џејмсова стрепње и строгаћа нису се заснивали на наводно културно индукованом материјализму, амбициозности и штедљивости, већ на трауматском искуству из његовог детињства које му је усадило иманентни осећај немоћи и кривице

²³⁹ “(...) a no-good drunken bum!” (цит. у С. Bowen, “The First Marriage and Divorce”, in: *The Curse of the Misbegotten* (1959), доступно на <http://www.eoneill.com/library/curse/iii.htm>, приступљено 17.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁴⁰ “(...) [I]n *Long Day’s Journey Into Night*, guilt is a major question, the innocent guilt of James Tyrone whose boyhood poverty has caused him – against all his conscious desires – to bring about, by way of a cheap doctor, Mary Tyrone’s drug addiction with its destructive effect on himself and his sons.” (Alexander 2005: 97) (превод аутора дисертације)

и нагнало га да у свим неуспесима, судбински предодређеним или свесним, види траг своје кривице. Јуџин О’Нил је био објекат аналогне фатумске парадигме саботирања могућности иницијације од стране оца, који је, бесповратно лимитиран сопственим осећањем беспомоћности, индиректно усадио исто осећање у свог сина: низ О’Нилових падова у личном животу – од његових студија на Принстону, преко запослења и брака са Кејтлин, до неуспелих експедицијā у Хондурасу и Аргентини – били су одраз немоћи његовог оца да му пружи доследан модел самосталности који, онемогућен својом траумом, ни сām није усвојио (в. Исто: 97). У немоћи да се избори са грешкама којима су његови родитељи детерминисали судбину, О’Нил мушкарац симболизује имплозију патријархатске историје на основу њене изолације: истовремено иманентни и неоствариви материјалички порив који изједначава припадност “пожељном” мушком роду са економским и статусним успехом узрок је протагонистине фрустрације због немоћи да прописани идентитет икад доследно усвоји (в. McDonough 2006: 22).

Драме у којима је О’Нил вероватно најдоследније анализирао своју индивидуацију у контексту фамилијарних амблема и образаца су: *Дуго путовање у ноћ* (1941), *Месечина за несрећне* (1947), *Песничка жица* (1942) и *О, дивљино* (1935). Са изузетком своје једине комедије у квартету, *О, дивљино*, О’Нил је све наведене драме написао током боравка у Тао кући, у периоду који нису само карактерисала његова размишљања о цикличним бинарностима на која су га упутили разговори са психијатром Целифом и упознавање са таоистичком литературом, већ и продубљено осећање тескобе и смрти подстакнуто болешћу нервног система налик Паркинсоновој као о горчином због догађаја који су почетком 1940-их потресали свет. У комбинацији са деструктивним спољашњим околностима, његов посвећен рад на породичним трагедијама изискивао је максималну животну енергију, наизглед појачавајући ефекат малаксалости; О’Нилова трећа супруга, Карлота Монтереј, била је сведок страшних трансформацијā кроз које је аутор пролазио у свом коначном подухвату суочавања са успоменама.

На махове ми се чинило да је помахнитао. Било је ужасно бити сведок његове патње (цит. у О’Neill 1988: 836)²⁴¹.

²⁴¹ “At times I thought he’d go mad. It was terrifying to watch his suffering.” (цит. у О’Neill 1988: 836) (превод аутора дисертације)

Циклус “катарктичких” породичних трагедија наступио је у периоду О’Ниловог рада на низу драма са тематиком политичких и економских аспеката америчке историје, који је назвао “Циклус”; скицу прве од трагедија, *Дуго путовање*, написао је 1939, а касније јој је додао и *Месечину за несрећне* као и ревидирану драму из *Циклуса*, *Песничка жица*. Проблем иницијације и емоционалног разјекта од менталне фигуре родитеља О’Нил је коначно успео да превазиђе у своје четири породичне драме; његова драмска трансценденција, учава Стивен Блек, сеже како преко оквира традиционалне софокловске трагедије, како и преко симболички утврдивих поларности живота и смрти²⁴².

5.1.1. Дуго путовање у ноћ

Као први наговештај драме *Дуго путовање у ноћ*, Тревис Богард наводи белешку у дневнику О’Нилове супруге Карлоте из 1939. Рад на овом комаду вршио је дотад највећи напор на О’Нилово физичко и душевно здравље; Карлота је приметила да је О’Нил своје стваралаштво преиначио у нарочити мазохистички ритуал истовремено значајан у својству његове животне исповести и грознице кроз коју је свесно пролазио.

Када је почео да пише *Дуго путовање*, било је потпуно необично искуство посматрати како се тај човек сваки дан мучи у сопственом писању. Изашао би из своје радне собе на крају дана испијен а понекад и јецајући. Очи би му биле кроз црвене и деловао је десет година старији него ујутру када је улазио у собу (цит. у Bogard 1988: 427-428)²⁴³.

Напор уложен у писање одражавао је метафизички дискурс истине у коме универзална семантика уступа место иманентној бинарности чији се реализам заснива на непосредној вези идеје и исказа: трагизам постојања упркос одсуству смисла и катарзе уједно демистификује њихову личност и посредује у њеној натуралистичкој реализацији. Иконокластија не само у погледу социјалног кодекса већ и традиционалне

²⁴² в. S. Black, “A Word to the Reader”, in: *Eugene O’Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (1999), доступно на http://www.eoneill.com/references/black/word_to_reader.htm, приступљено 17.10.2016.

²⁴³ “When he started *Long Day’s Journey*, it was a most strange experience to watch that man being tortured every day by his own writing. He would come out of his study at the end of a day gaunt and sometimes weeping. His eyes would be all red and he looked ten years older than when he went in in the morning.” (“A Talk with Mrs. O’Neill”, разговор Карлоте Монтереј са новинаром Симором Пеком (Seymour Peck) за лист *The New York Times*, објављен 4. новембра 1956. године, цит. у Bogard 1988: 427-428) (превод аутора дисертације)

драмске структуре и симболизма раздваја *Дуго путовање* од О'Нилових ранијих комада, у којима је аутор, како указује Тревис Богард, пажљиво формирао услове реализације трагедије и сублимације времена у стање мита. У *Дугом путовању* трагичка структура уступа место натуралистичкој отворености драме за увид публике, док је време пројектовано из митске у позитивистичку димензију: недостатак техничких одредница уступа место свакодневним сигнаlima који означавају како натуралистичке аспекте породице Тајрон и њиховог дома, тако и њихову изолацију наслеђену у сужености простора у ком породица живи. Драма се најзад разликује од остатка О'Ниловог опуса, укључујући и наставак *Дугог путовања, Месечина за несрећне*, по иманентној природи утиска да су Тајронови изоловани од света и да је семантички залог те изолације представљен у самој сценографији и дијалогу. Док се време читава у живописном протицању дана од јутра до вечери, Тајронови нису у додиру са историјским контекстом времена који имплицира утицај спољашњих референци на судбину породице; премда година радње, 1912, потенцијално указује на везу између породичне трагедије и симболичких актуелних догађаја, попут доласка Р.Ф. Скота на Јужни пол или трагедије брода *Титаник*, изолација Тајронових јесте драмска датост која, налик ликовима, постоји у стриктном реалистичком оквиру драме. Бинарност ликова разоткривена је под утицајем самог реализма, без митских или историографских алузија на метафизички дискурс.

Тајронови су лишени могућности сакривања реалности испод социјалне персоне: њихова препрека ка иницијацији је сама реалност, која уступа место потиснутим и саботираним аспектима њихове личности путем сопствене имплозије (в. Khare 1992: 179-180). Трагично неприпадање Тајронових друштву и његовом кодексу утврђује аналогију између њихове површинске и сакривене природе. Тако се шарм, дружељубивост, и достојанство који одликују старог Тајрона постепено све слабије одупиру стихији очаја, упоредо са ефектом вискија који лако, без пијанства, отклања Тајронове оптимистичке и стоичке црте и уместо њих на површину измамљује беспомоћност и фрустрацију. Аналогно, персона трагичног матријарха која одликује Мери Тајрон кроз њено прогресивно спуштање у стање марфијумске наркозе трансформисана је у лик ведре и енергичне девојке. Субјект одговоран за пропаст породице остаје неименован и мистификован, тј. он је сâм живот пројектован у слику надмоћне извесности бола и граница, чији је деструктивни ефекат каналисан једино

фантазмагоричним дискурсом традиционализма, сете и привиђења изазваних морфијумом.

Физичка стварност у изолационистичкој драмској атмосфери нема сврху пошто инерција ликова саботира линеарни развој историје: објекти са којима Тајронови ступе у контакт имају искључиво провизорну сврху арбитрарних амблема прошлости – изван које су бескорисни и бесмислени. Одсуство конкретне радње омогућује наглашену емотивну структуру која путем ликова као симбола упућује на субјективну, ауторову визију живота као идеје о болу; метод којим се драма, уместо у аристотеловски катарктичком контексту “успона”, развија “изван живота” (*behind life*) искључује значај догађаја и остварује дијалог са публиком пробојем испод површине, у архетипски простор бола као не само узрока већ и суштине свих догађаја. Сценска пуноћа живота у *Дугом путовању*, сматра Тревис Богард, заснована је на представи бола као јединог залогом стварности, коју О’Нил формира у симболичкој поларности изведбе и метафизичкој поларности субјективитета у ком је аутор идентификован како са ликовима, тако и са публиком којој се универзална емотивна порука драме чини стварнијом од оне у самој радњи. Уједињени у искуству публике, естетизовани и извандрамски појам бола утичу на спознају осећања емпатије и жала који надилазе опште репрезентацијске оквире бола, оличене у уским димензијама театра, и упућују на његову припадност универзалном дискурсу, који релативизује читаву реалност у односу на патњу, али и у односу на субјектов иницијацијски одговор на њу, у виду разумевања и идентификације.

Умеће театралног подношења бола чини ликове *Дугог путовања* метафизички различитим у односу на контекст обичности који их ограничава; јаз између психолошке и физичке стварности указује на појаву члана породице Тајрон као на маску и елемент културне модификације у циљу надилажења трагедије. Карактеристична је стоичка надмоћ тројице представника патријархалног поретка према депресивној стварности, као и потчињеност јединог женског лика, Мери Тајрон, симболизована у њеној физичкој и душевној имплозији. Ипак, идеја душевне снаге у целини представљена је као фантазмагорична реторика ескапизма, у коју ни мушки ликови не верују; сва моћ сучељавања са депресивношћу коју пружа материјализам иронично се заснива на догматској вери у саму материју, због чега је било каква слика задовољства собом или, уопште, самоспознаје, као залог стабилности свакодневице, осуђена на урушавање. У насталој неверици у поредак америчког сна као једини

фактор извесности именовано је одсуство нематеријалних, трансцендентних аспеката стварности које фрустрирани ликови изједначују са оригиналним алегоријама свог бића, а њихово одсуство са деструкцијом, отуђеношћу и непостојањем њих самих.

Џејмс Тајрон је супруг Мери Кејвен, и отац Џејмса Млађег (Џејмија) и Едмунда; његова спољашња младолост и енергичност парадигматски означавају медиј театралне изолације породице од стварносне декаденције. Његово држање и глас одају традиционалну мужевност, накнадно каналсану претенциозношћу његове некадашње глумачке професије. Испод фасаде конформизма, Тајрон припада руралном контексту “једноставности” и “непатворености”, који доводи у везу са својим латентно не-америчким идентитетом, тј. својим ирским пореклом, и на основу је задржао однос равнодушности и неверице према богатству које је, као одрастао човек, остварио. Његова специфична прошлост развила је у њему антипатију према стереотипу средњекласног америчког грађанина: Тајронов отац је напустио породицу када је он имао десет година, након чега почиње његова мучна борба за преживљавање, почев од запослења у металостругарници. Ослоњен искључиво на Шекспирове драме у домену књижевног образовања, Тајрон није много полагао у непрактичне аспекте свакодневице, који се нису тицали одређених начина зараде и стицања материјалног богатства. Осећај дистанце према трауми сиромаштва иницирао је његову окренутост од уметничког остварења материјалистичком прагматизму, који је подразумевао лак и монотон начин зараде; као млади, перспективни позоришни глумац, Тајрон је закупио права на тумачење улоге грофа од Монте Криста у истоименом комаду, што му је омогућило велику славу и имућност, али и ограничило и изјаловило његове стваралачке амбиције. О’Нил отуд представља Тајрона као деликатну личност свесну онтолошке препреке ка идентификацији са сировошћу материјализма, као и, у оквиру породице, циничког релативизма и деструктивности коју персонификује његов старији син Џејми – беспосличар, алкохоличар и посетилац бордела, коме је, као стереотипном средњекласном америчком плејбоју, стран естетски аспект постојања. Уместо тога, Тајрон се током целе драме зближава са млађим сином, Едмундом, чију склоност ка књижевности, иако је декларативно осуђује, препознаје као одраз своје потиснуте чежње за стваралаштвом. Џејмс Старији и Едмунд повезани су општом сапетомшћу личности која инхибира моћ исказивања проблема и, накнадно, контроле над судбином; као што Едмунд не може да објасни оцу своје виђење иманентности смисла унутар света друкчије него кроз немоћно муцање, Тајрон је означен немоћи

реконструкције свог рањивог бића сходно захтевима грађанске културе. Уједно, Тајрон, својим дихотомичним карактером, симболизује архетипску аморфност која се протеже његовим домом и упућује на разложеност структуре егзистенције на “најпростије основе”, које се појављују на површини, како указује Тревис Богард, посредством бола:

У својој готово смртоносној екстремности [Тајронових], готово да немају шта да сакрију. Њихов бол до те мере испуњава њихова бића да су њихови суштински профили смештени непосредно испод површинског слоја. Отуд шарм старог Тајрона, његова дружељубивост и достојанство копне под нагривајућим утицајем очаја. Његово глумачко држање и глас иманентни су чиниоци његовог делања, али док ноћ траје и док га виски баца у мучнину без пијанства, скривени човек се јасно помаља²⁴⁴.

У “разоткривеном” Тајрону мистички су спојене поларности страшног и слабог, будући да се однос породице према њему заснива на примордијалном страхопоштовању означеном дистанцом према његовој рањивости и духовној имплозији. Са прогресом драме, његова агонија, представљена кроз гнушање ка испразности материје и, с друге стране, самоосуду због његове псеудоиницијације у форми замене сопства материјом, постаје све речитија и детаљније образложена публици: уместо у традиционалну сферу аристотеловског “уздицања”, тј. катарзе, његова личност се растаче у потпуно беспомоћну чињеничност постојања, којој је О’Нил дао назив “изван живота”, и која, с обзиром да у радикалном потискивању простора за иницијацију и слободу означава бол као једину реалност, подстиче чланове породице Тајрон на алтернативни вид располагања агонијом. Џејмс Тајрон, иако затомљен у депресивној празнини материјализма као и у лажним аспектима његовог превазилажења попут алкохолизма, не потпада под утицај дехуманизације и, упркос свеprisутној фрустрацији, не замењује своју иманентну честитост осветољубивошћу, завидљивошћу и мржњом. Његову отпорност према деструктивности грађанске средине Богард дефинише његовом архетипском позицијом у породици: Тајрон, “више

²⁴⁴ “In their [Tyrones’] nearly mortal extremity, they have nothing to hide. Their pain fills their beings so completely that their essential natures lie close to the surface. Thus Tyrone’s charm, his friendliness and grace have worn thin under the erosion of despair. His actor’s carriage and voice are ingrained in his demeanor, but as the night wears on and as the whiskey sickens him without making him drunk, the hidden man comes clearly into view.” (T. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 22.10.2016.) (превод аутора дисертације)

него ико други у породици, поштује везу са домом”²⁴⁵ и, уместо да поклекне пред општим незнањем, наставља да “живи изоловано у оквиру те везе, трудећи се да воли упркос свему”²⁴⁶. Ипак, Тајрон није у целости ограђен од склоности ка анимозитету, и деструктивност коју би, у случају слабије израженог стоицизма и духовне снаге, испољио у пуној форми сублимира у безопасни, донекле полукомични контекст претеране осетљивости и зловоље. Дух непријатељства проистиче из идентификације са фатумом, тј. малограђанском средином која категорички негира могућност иницијације, коју Тајрон схвата као иконокластију долазећих заблуделих генерација, невичних прагматичним кодовима грађанства. Извитоперење фамилијарних односа у низ циничних препирки, жигосања и категоризација симболизује Тајронову немогућност да се адаптира прогресивном изласку из породичне свакодневице који персонификује његов син Едмунд. Док стандардни елемент округлог стола означава, у различитим ступњевима драме, истовремени простор окупљања и разумевања, као и раздора између чланова, недвосмислену слику јаза између Тајроновог фамилијарног контекста и дионизијске трансценденције којој стреме његови синови представљају две полице за књиге, Тајронова и Едмундова. Аутори које у својој збирци чува Тајрон – Шекспир, Александар Дима, Виктор Иго, Чарлс Левер – налазе се у поларности рационалне, конформистичке традиције насупротив реакционарним идејама које Едмунд црпи из литературе попут Волтера, Русоа, Шопенхауера, Ничеа, Ибзена, или Бодлера. Тајроново гађење према Едмундовим узорима је некритичко и коренито: за њега су они “безбожници”, “лакрдияши”, “лудаци”, “подводачи”, и “дегенерици” (в. О’Нил 1964: 101)²⁴⁷, који су, сходно свом иманентно маргиналном контексту, једини подложни аутодеструкцији и пороцима, док су аутори попут Шекспира, како Тајрон објашњава бранећи се од Едмундове опаске на рачун Шекспирове наводне слабости на алкохол, своје недостатке стоички држали у оквиру “слабости доброг човека” (Исто: 101)²⁴⁸, не

²⁴⁵ “(...) [Tyrone], more than any other member of the family, honors the bonds of the home.” (Исто) (превод аутора дисертације)

²⁴⁶ “(...) lives isolated within the frame of the bond, attempting to love in spite of everything.” (Исто) (превод аутора дисертације)

²⁴⁷ “**Tyrone:** (*thickly*). Where you get your taste in authors – That damned library of yours! (He indicates the small book-case at rear) Voltaire, Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen! Atheists, fools, and madmen! And your poets! This Dawson, and this Baudelaire, and Swinburne, and Oscar Wilde, and Whitman and Poe! Whoremongers and degenerates.” (О’Нил 1964: 101) (превео са енглеског Воја Чолановић)

²⁴⁸ “(...) a good man’s failing (...)” (Исто: 101)

допуштајући им да их одвуку на пут “болесних прљавштина” (Исто: 101)²⁴⁹. Максима стоичке егзистенције упркос непријатељској стварности за Тајрона лежи у метафизици наде и непорецивости Божје промисли насупрот хиревима фатума, због чега Тајрон узнемирено одбацује поруку обожавања Сатаниног лика, коју Едмунд преноси рецитујући Бодлеров *Епилог*.

Тајрон: (...) Смрад, очај и песимизам! Још један безбожник, изгледа! Ако поричеш бога, поричеш и наду. У томе је твоја несрећа (Исто: 100)²⁵⁰.

Тајронов антагонистички контекст се, отуд, уместо у пакости или неморалу, одражава у његовом идеолошком изолационизму: његово уздање у аутохтону делотворност фатума чини га ренегатом како у односу на друштво, тако и на остале чланове породице чији трагички дуализам неуспелог конформизма и саботираних порива симболизује. Кривицу индивидуе за њену пропаст Тајрон тумачи као заборав иманентног карактера религиозности, тј. идеолошки устаљених основа бића: свака трагедија проистиче из одсуства културних контура личности која је у насталој анархији препуштена казнено-деструктивном, уместо дидактичком аспекту судбине. Зато што, осим у самом себи, ни у једном другом члану породице не препознаје догматску религиозност која одликује њега, Тајрон категоризује Мери, Џејмија и Едмунда жигом отпадника који су сами допринели урушењу својих живота, и породице као целине; у покушају искупљења породице од круцијалних знакова деструкције, попут Мерине зависности, једнако су безвредни Џејмијева “филозофија бродвејских дангуба” и Едмундов избор иконокластичне и субверзивне литературе, јер су оба дискурса усмерена ка антиидеолошкој стихији безнађа и порицања.

Тајрон: (...) Човек би се тешко одлучио између филозофије којој су те научиле бродвејске дангубе и оне коју је Едмунд поцрпео из књига. Заударају и једна и друга. Обојица сте исмејали веру у којој сте рођени и подигнути – једину праву веру католичке цркве – и тиме што сте се ње одрекли, уништили сте сами себе (Исто: 56)²⁵¹.

²⁴⁹ “(...) morbidity and filth.” (Исто: 101)

²⁵⁰ “**Tyrone:** (...) Filth and despair and pessimism! Another atheist, I suppose. When you deny God, you deny hope. That’s the trouble with you.” (Исто: 100)

²⁵¹ “**Tyrone:** (...) There’s little choice between the philosophy you learned from Broadway loafers, and the one Edmund got from his books. They’re both rotten to the core. You’ve both flouted the faith you were born and brought up in – the one true faith of the Catholic Church – and your denial has brought nothing but self-destruction.” (Исто: 56)

Када Едмунд на Тајроново објашњење да се годинама молио за Мерино здравље одговара цитирајући Ничеов епиграм да је “Бог мртав”, Тајрон пројектује идеју ренегатске самодеструкције и на Мери, која, истина, није “одбацила” обећања религијске догме попут њихових синова, али их је “заборавила” до неизлечиве усахлости духа, на коју више није могао да утиче ни доктор Харди, породични лекар Тајронових, ни Тајронове вишегодишње молитве. Поред свих својих убеђења, Тајрон је, депримиран Мерином болешћу, сâм свестан суштински кобном контексту цикличности фатума, који, зато што делује самостално у односу на идеологију и надања, нужно иницира безнађе и фрустрацију.

Тајрон: (...) Са тим смо живели раније, па ћемо морати и одсад. Из ове коже нема се куд. (*Горко.*) Волео бих само да ми овог пута није потхранила наду. Али, тако ми бога, више нећу да се надам (Исто: 57)²⁵²!

Из Тајроновог дуалистичког односа према Мери стиче се увид да је за њега идеја породице културно отеловљење религиозности као система контроле фатума путем наде: Тајрон изналази начин да верује у превазилажење несреће упркос потпуном одсуству назнака да ће у томе успети – на основу породице као алтернативног модуса стварности. Његова непресушна вера у лично искупљење који би накнадно обухватило и заједницу сеже до радикалног нарцизма који искључује разумевање осталих чланова, као и њихов став да је основни кривац за трагедију породице он сâм. Управо се на примеру Тајрона читава имплозија изазвана забором и самопоништењем, на коју упућује опозиција елегантног, стоичког уметника на површини и фрустриране, сиротињском прошлости заплашене тврдице испод социјалне маске. Са изузетком елемента штедљивости и малограђанштине, О’Нил је у лику Тајрона доследно пројектовао успомену на свог оца, и то, Богард примећује, првенствено у домену страха због могућности недовољне спознаје прошлости, као и жаљења због изневереног стваралачког (глумачког) потенцијала. Зато је Тајрон, налик Мери, обележен трајном немогућношћу лоцирања прилике за срећу коју је одбацио, прихвативши уместо ње антистварност материјалног богатства и репутације, којој је подредио све, укључујући Мерину љубав и жртвовање њене сопствене перспективе, који су, веровао је, имали пуку функцију додатног подстрека његовој амбицији. Иако је

²⁵² “**Tyrone:** (...) We’ve lived with this before and now we must again. There’s no help for it. (*bitterly*) Only I wish she hadn’t led me to hope this time. By God, I never will again!” (Исто: 57)

Тајрон накнадно стекао катарктичку свест о продаји свог идентитета и покајао се, она је служила само да истакне горчину његовог ропства материји и стваралачке истрошености због потпуне идентификације са драмом коју је откупио, јер је дошла прекасно. У очима публике, како се жалио Едмунду, био је доживљаван не више као личност, већ као стерилна персонификација те драме, објекат немоћан да превазиђе своје устаљене оквире.

Тајрон: (...) Важио сам већ као одређени позоришни херој, и за друге ствари нико није хтео да ме ангажује. Уосталом, имали су право. Мој некадашњи, велики таленат расплинуо се неповратно, јер сам годинама, без икаквог напора понављао једно те исто, јер се нисам лађао нових улога, јер нисам запињао (Исто: 113)²⁵³.

Безнадна суоченост материјом као залогом саботаже личности погрешним жељама допушта једино неодређен фрагмент порива за које субјект верује да су можда истинити, премда је, у одсуству потребе за тим фрагментом, недоступан сâм његов симбол. Како Богард тврди:

Као и Мери, Тајрон је проклет животом у бескрајном жалу за нечим изгубљеним у прошлости, ослоњен на наду која нема потпору. (...) Његов неуспех на пољу уметности и улоге мужа нагнали су му кривицу за коју нема опроштаја. Попут покуњене звери, он стоји на позицији мете пребацивања од стране целе породице²⁵⁴.

Пошто је трансценденција трагичне датости немогућа, и традиционални контекст наде сувишан, Тајрон се бори да спречи слом заједнице путем јединог доступног, иако фарсичног метода: потискивањем истине и одбијањем да успостави темељну паралелу прошлости и садашњости. Он категорички укида полемику са саговорником за ког увиђа да га усмерава ка одрицању од илузија: када се Мери присећа како је, по удаји за њега, била избегавана и оговарана од стране њених другарица из католичке школе због удаје за глумца, као и гласине да ју је тај глумац варао са другом женом, Тајрон прекида њену причу уз приговор:

²⁵³ “**Tyrone:** (...) They had identified me with that one part, and didn’t want me in anything else. They were right, too. I’d lost the great talent I once had through years of easy repetition, never learning a new part, never really working hard.” (Исто: 113)

²⁵⁴ “Like Mary, Tyrone is doomed to an endless life of regret for something lost in the past, holding to a hope that has no reality. (...) His failure as an artist and as a husband has made him guilty beyond pardon. Like a lugged bear he stands as the target for all of his family’s recriminations.” (T. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 22.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Тајрон: (...) Забога! Не мисли на оно што је прошло (О'Нил 1964: 64)²⁵⁵!

У истом контексту упућује Едмунда да се не обазире на Мерине конфузне и комичне исповести:

Тајрон: (*са прекором и саосећањем*): - Де, де, момче. Ниси луд да придајеш значаја ... (Исто: 82)²⁵⁶.

Затим ућуткује Мери, заједно са Едмундом, када изражава своју бојазан да би Џејми могао одвести млађег брата на странпутицу, а када му у једној свађи Едмунд пребаци да је “смрдљива окорела тврдица” (Исто: 109)²⁵⁷, Тајрон театрално преувеличава повређеност због суочавања са својом личношћу:

Тајрон: (...) Смири се! Не говори ми тако шта! Пијан си! Ја ти не замерам (Исто: 109)²⁵⁸.

Као патријарх и централни носилац одговорности за историју породице, Тајрон парадигму потискивања пројектује на целу заједницу, која, упоредо с њим, верује у ритуалну потребу за избегавањем непријатних елемената прошлости, због чега сличне случајеве гнушања од деликатних темā, или релативистичког испитивања њихове истинитости, одају и троје осталих укућана. На површини нежан и емпатичан однос између чланова одаје двојност, присутну како у знању о историји Тајронових, тако и у самоспознаји, која се, под утицајем параноје коју у идентитет усађује патријархат, трансформише у представу себе као жртве. Своју иманентну рањивост Тајрон надограђује дискурсом патоса, у ком се кроз драму, према Брајану Тисену, смењују опозиције исте емотивне стихије и окупираности неким од чланова породице. Тајронова фаворизација Џејмија као “његовог прворођеног” за ког је веровао да ће наставити породичну традицију “у части и поносу” сеже до оптерећења које његову љубав и пажњу своди на патолошку императивност, чак и анимозитет; његова брига према Мерином урушеном здрављу осцилира између аутентичне љубави и посесивности због које Мери има утисак да је супруг непрестано шпијунира²⁵⁹. С

²⁵⁵ “**Tyrone:** (*with guilty resentment*) For God’s sake, don’t dig up what’s long forgotten.” (О'Нил 1964: 64)

²⁵⁶ “**Tyrone:** (*reproving and pitying*). Now, now, lad. You know better than to pay attention (...)” (Исто: 82)

²⁵⁷ “**Edmund:** (...) You stinking old miser!” (Исто: 109)

²⁵⁸ “**Tyrone:** (...) Be quiet! Don’t say that to me! You’re drunk! I won’t mind you.” (Исто: 109)

²⁵⁹ “Accompanying a sense of hostility among the men, there is also an overwhelming sense of suspicion surrounding Mary (...) This suspicion, intended to keep Mary from her morphine, only serves to increase her anxiety and her need for a drug-induced escape (...)” (B. Thiessen, “Alone in the Dark: Isolation in O’Neill’s

обзиром на његово умеће ревизионистичког сагледавања сопствене, као и породичне прошлости, могући предмет сумње код Тајрона је чак и његов глумачки таленат, који је Тајрон вероватно такође патетички уздигао на ступањ идеалне митске прошлости, на шта у својој студији указује Мајкл Манхајм²⁶⁰.

У Тајроновој дволичности и склоности ка прикривању проблема Тисен увиђа конструисану и отуд на имплозију осуђену природу патријархата који Тајрон заступа: једини вид примарне одговорности коју он поседује има контекст универзалне кривице за пропаст породице, будући да је главна тескоба у радњи и основ трагедије сваког члана Мерино судбина – њен повратак зависности од морфијума након двомесечне апстиненције. Мери, Џејми и Едмунд сложни су око питања Тајронове кривице како за Мерину трагедију, тако и за беспуће које, због ње, пролазе и синови. У једној свађи, Едмунд му пребацује:

Едмунд: (...) Знам и сâм врло добро да она није крива! А знам и ко је! Ти! И твој проклети тврдичлук! (...) Јер јој ниси пружио ништа што би јој помогло да истраје (О’Нил 1964: 104-105)²⁶¹!

На његову грешку указује и Мери када се жали да јој је урбани живот који је за њу и децу Тајрон реализовао био наметнут, лишен контекста дома и испуњен вулгарном имитацијом господства.

Мери: Моје огњиште ова кућа никад није била. С њом је наопако од самог почетка. Све је ту грађено по најнижој тарифи (Исто: 33)²⁶².

Тајронова индиректна кривица везана је и за губитак који је кроз радњу обавијен велом ћутње а у који је О’Нил пројектовао лик свог преминулог брата Едмунда: смрт Јуцина Тајрона, средњег сина Џејмса и Мери, који је умро од последица

Long Day’s Journey Into Night”, in: *Laconics*, Vol. 0 (1999-2005), доступно на <http://www.eoneill.com/library/essays/thiessen2.htm>, приступљено 21.10.2016.)

²⁶⁰ в. М. Manheim, “The Transcendence of Melodrama in *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *Perspectives on O’Neill: New Essays* (1988), доступно на http://www.eoneill.com/library/on/manheim/ldj_els.htm, приступљено 21.10.2016.

²⁶¹ “**Edmund:** (...) I know damned well she’s not to blame! And I know who is! You are! Your damned stinginess! (...) Because you’ve never given her anything that would help her stay off it.” (О’Нил 1964: 104-105)

²⁶² “**Mary:** I’ve never felt it was my home. It was wrong from the start. Everything was done in the cheapest way.” (Исто: 33)

малих богиња које му је пренео Џејми када их је Мери, на мужевљев позив, оставила саме. Његова патријархатска позиција демистификује идеју патријархата као система заснованог на ситној, личној користи владоца, који, премда чезне за макар усиљеном хармонијом, изолован од своје заједнице везаношћу за своје идеолошко значење, тј. за датост и статичност које оно имплицира. Он персонификује “особине малог диктатора типичног за све О’Нилове очеве” (Carpenter 1964: 160)²⁶³, местимично спреман да своју бригу за синове и супругу наизглед замени небригом и презиром, нпр. када убеђује Едмунда да му не би било жао да га пошаље у трећеразредну болницу ако би уштедео новац за куповину додатног имања. Године идентификације са материјом и статусом учиниле су Тајрона обневиделим за њихову јаловост и деструкцију, и фелер материјалног богатства у домену превазилажења егзистенцијалног проклетства он приписује упорној грешности и отпадништву (остатка) породице, као што Мерин повратак морфијуму, упркос новцу потрошеном на њено излечење, сматра одразом њене иманентне слабости.

Тајрон: (...) Безбројним хиљадама платио сам њено лечење. Улудо бачен новац. Шта је, доиста, од тога имала? Увек би почињала изнова (О’Нил 1964: 105)²⁶⁴.

Док мушки ликови испољавају склоност ка бегу од сопствене одговорности и њеном пројектовању на друге ликове, члан породице са позицијом “трпећег” објекта јесте Мери: она је обавезана, према фамилијарном кодексу, на стандардне пасивне особине хранитељства, праштања и жртвовања својих амбицијā за добробит заједнице, и, пошто у је у њима оманула, уједно је кривац за општу несрећу. Ипак, и у својству кривца, матријарх задржава круцијално место у заједници: ако патријархат, према Ен Хол, има извесни архетипски примат над материнским системом, ограничења наметнута његовим иманентно јаловим жељама доказ су потребе за материнском фигуром као дежурном апологизацијом трагедије. Тако је и њен повратак зависности дефинисан не као одраз пропасти младалачких планова и стања у заједници, већ као неуспех њене воље, због чега је њена матријархатска симболика урушена и сведена на највулгарније аспекте жене. Мери је под притиском породичног живота који није волела изгубила материнске квалитете и лишила нежности своје синове, првенствено

²⁶³ “(...) the qualities of petty dictator characteristic of all O’Neill’s fathers.” (Carpenter 1964: 160) (превод аутора дисертације)

²⁶⁴ “**Tyrone:** (...) I’ve spent thousands upon thousands in cures! A waste. What good have they done her? She always started again.” (О’Нил 1964: 105)

Џејмија, ког је трајно сматрала кривим за смрт њеног другог сина Јудина. Гневан и препуштен анархији изванпородичне стварности, Џејми заузврат доживљава Мери као проститутку: у декаденцији патријархалног друштва, две поларности жене које је могао да сретне су пожртвована и сервилна мајка и, с друге стране, проститутка. Одсуство здраве, некорумпиране замене за мајку указује на њену аналогију са проституткама у којима Џејми тражи Мерин симболизам. Како каже Тисен:

Џејми се бори да се растерети од материнске фигуре, међутим једине жене које му преостају на располагању јесу блуднице (...) Мерина зависност ју је срозала у очима њеног сина до те мере да он поистовећује Мери са проституткама²⁶⁵.

И сâм О'Нил, према анализи Џудит Барлоу (Judith Barlow), верује у неупитну природу Мерине одговорности за њено недостатно извршавање мајчинских дужности: у драми је наглашено њено тврдоглаво ограђивање од тројице мушкараца које као да је презрела због њихових фелера – Тајроновог тврдичлука и похлепе, Џејмијевог алкохолизма и Едмундове туберкулозе. У њеној појави, усахлој од наркотика, депресије и анимозитета према себи и породици, не постоји примордијална материнска женственост, која одликује већину О'Нилових материнских ликова; деградирана у фигуру анти-мајке, она одбија да остави иза себе прошлост, коју у целости декларише као низ срачунатих или индиректних сагрешења мужа и синова према њој (в. Törnqvist 2004: 186). Позитивну поларност прошлости Мери, као и остатак породице, везује за себе, у својим успоменама на живот пре упознавања и удаје за Тајрона, када је проводила девојачке године у католичкој школи и маштала о “музичкој каријери”, премда је њена замисао, како Тајрон тумачи, обичан одраз њене поласканости под утицајем часних сестара, и премда када седне за клавир и почне да свира увод у Шопенов валцер, једва успе да произведе други утисак осим непријатних тонова, “измамљених укрућеним прстима” (О'Нил 1964: 130)²⁶⁶. Њен други младалачки сан, да постане часна сестра, видно мање је подлегао животной деструкцији што О'Нил износи већ у уводном опису ликова:

²⁶⁵ “Jamie seeks to unburden himself on a maternal figure, but the only women available to him are whores (...) Mary’s addiction has so degraded her in her son’s perception that he identifies Mary with prostitutes.” (B. Thiessen, “Alone in the Dark: Isolation in O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *Laconics*, Vol. 0 (1999-2005), доступно на <http://www.eoneill.com/library/essays/thiessen2.htm>, приступљено 21.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁶⁶ “(...) done with a (...) stiff-fingered groping (...)” (О'Нил 1964: 130)

Њена најпривлачнија особина јесте једноставна, неизвеишачена и скоро стално присутна драж стидљивог девојчета, васпитаног у самостану – у ствари, нека природена анђеоска безазленост (Исто: 9)²⁶⁷.

Њено урушавање пропраћено озлојеђеношћу реализацијом идеје породичног живота могу се довести у везу са губитком религиозне чедности која ју је, као у току радње магла или морфијумски транс, својевремено штитила од деструкције реалности; с друге стране, веза између ње и тројице мушкараца и поред све тескобе пропраћена је дубинским разумевањем, жртвом и љубављу чији интензитет релативизује сваку фатумску мистерију и коб, као када Мери у једној расправи каже мужу:

Мери: (...) Ми смо се волели! И увек ћемо се волети! Негујмо само ту успомену, и не трудимо се да проникнемо у оно што се не да разумети, или да исправљамо оно што се не да исправити. (...) (Исто: 62)²⁶⁸.

Њена контрадикторна појава према тројици мушкараца, коју примећује и Џудит Барлоу, чини њену позицију недефинисаном између поларности мајке и девице. Барлоуова наводи:

Мери Тајрон најзад није ни мајка ни девица, и на томе је заснован већи део трагичког карактера породице Тајрон. Мушкарци захтевају од ње да буде мајка у сваком контексту речи, али она не може нити жели да ту улогу оствари. Међутим, она ни у њеном дрогом подстакнутом трансу не може да се врати девичанској невиности за којом тако очајнички чезне (Barlow, у Manheim 1998: 173)²⁶⁹.

Породица јој истовремено помаже да увиди двозначност појма самоће који, осим сакралне нетакнутости, упућује на страшну егзистенцијалну изолацију личности у стварности лишеној било каквог друштвено установљеног система; уз сву њену дистанцу од мушкараца, Мери одаје сталан страх да не остане ограђена од њих истим факторима наркозе и магле које сматра средствима за бег из садашњости. Њена

²⁶⁷ “*Her most appealing quality is the simple, unaffected charm of a shy convent-girl youthfulness she has never lost – an innate unworldly innocence.*” (Исто: 9)

²⁶⁸ “**Mary:** (...) We’ve loved each other! We always will! Let’s remember only that, and not try to understand what we cannot understand, or help things that cannot be helped. (...)” (Исто: 62)

²⁶⁹ “Mary Tyrone is finally neither mother nor virgin, and in this lies much of the tragedy of the Tyrone family. The men demand that she be a mother in all senses of the word, but she cannot and will not fulfill that role. Yet even in her drugged stupor she cannot regain the virginal innocence for which she so desperately yearns.” (Barlow, у Manheim 1998: 173) (превод аутора дисертације)

фасцинација маглом као видом аналгетика који омогућује да се “сакријеш од света и свет од тебе” уступа место симболици стрепње када се исповеди мужу:

Мери: (...) Веома је суморно и тужно кад човек сâм у магли сачекује ноћ (О’Нил 1964: 83)²⁷⁰.

Њена архетипска позиција “трпећег” женског елемента сеже до прихватања проклетства на себе и кршења сопственог матријархатског кодекса у циљу задовољавања потребâ мушког система. Да би реализовала патријархатске захтеве и одржала породицу за коју се определила уместо девичанске самоће, Мери, као мајка, мора да поступа радикално послушно, често и против сопствених (матријархатских) етичких начела. Рођење свог трећег сина Едмунда због ког је по њеном тумачењу постала зависник она сматра грехом на који ју је нагонио Тајрон, упркос Мерином веровању да није заслужила да поново постане мајка након што је допустила Јуцинову прерану смрт.

Мерина карактеристична онтолошка пасивност и потчињеност патријархату у вези је са њеном потребом да, у немоћи да било којим осећајем искупи уништenu садашњост, идеализује себе кроз глорификацију своје прошлости и аналогију између себе и пројекције моћног, независног матријарха. Понижена објективизацијом кроз коју пролази у породици, Мери налази излаз у сталној интроверсији и затомљавању у домен успоменâ који је нужно митске природе, издигнут над бедом материје и пропадања. У уводним одредницама, О’Нил указује да се Мери повукла у сферу обрнутих перцепцијâ садашњости и прошлости, у којој је садашњост пука кошмарна фантазмагорија непомирљиво сукобљена са сакралном суштином:

(...) Она [**Мери**] се повукла дубоко у се, нашавши прибежиште и разрешење у сну, где је садашња стварност само обичан привид који се прима и одбацује без осећања, (...) (Исто: 71)²⁷¹.

Прогресивно самопоништење које одликује Мери, са кулминацијом у њеном скоро потпуном одсуству у трећем чину, поред идеје материнске жртве и оданости упућује на троп који Џејмс Робинсон именује “одсутна жена” (absent woman). Модел женског лика који утврђује своје деловање на мушке ликове кроз своје одсуство карактерише све О’Нилове касне аутобиографске драме – попут *Долази ледација*,

²⁷⁰ “**Mary:** (...) It’s very dreary and sad to be here alone in the fog with night falling.” (О’Нил 1964: 83)

²⁷¹ “(...) [**Mary**] has hidden deeper within herself and found refuge and release in a dream where present reality is but an appearance to be accepted and dismissed unfeelingly (...)” (Исто: 71)

Чежња под брестовима или *Црнина приличи Електри* – у којима физички неприсутни матријарх манипулише мушким протагонистом као симболичким “сином”²⁷². У њеном физичком и симболичком већењу, Мерино присуство је надокнађено ритуалним евокацијама мужа и синова који са догматским оптимизмом гледају на њену судбину, верујући да, ако и јесте дотакла границу пропасти, није изгубила иманентни потенцијал за избављење. Заправо, нежност коју она добија од мушкараца део је О’Нилове парадигматске “легије мртвих жена и мајки” (Шифер 2002: 500)²⁷³ чије су карактеристике колико матријархатски сакралне, толико и неосновано, прекомерно идеализоване, скоро пародиране. О’Нил конструише Мерин тј. мајчин апстрактни лик посредством саме Мери; сви други ликови, укључујући слушкињу Кејтлин, имају функцију демистификатора њених илузија и свођења њене личности на “неславну” стварност коју дели са њима. У једној од својих фарсичних, подсвесно преуређених реминисценција, Мери убеђује себе:

Мери: (...) Била си много срећнија док ниси ни знала да он [Тажрон] постоји, (...) (О’Нил 1964: 79)²⁷⁴.

У другој ситуацији, исповеда се о успомени на идиличан живот у кући њеног оца:

Мери: (...) У правој кући човека никад не спадају таква осећања. (...) Један такав дом, очински, напустила сам да бих се удала за тебе (Исто: 53)²⁷⁵.

Растућа дистанца између њене свести и стварности доводи у питање доследност њених изјава и потребе за зближавањем која је, под утицајем блазираности и депресије иницираних Мерином зависношћу, сведена на апстрактне констатације. Помирљиви контекст њених одговора на Тајронове драматичне позиве на изравнање старих раздора указује на Мерину идентификацију са фатумом и потиснутост њене личности у сферу конструисане прошлости. Раскид са прошлошћу, као и катарктичко изналажење хармоније са болним догађајима, представљају фарсу коју, налик Тајрону, Мери

²⁷² в. J. Robinson, “Ghost Stories: *Iceman’s* Absent Women and Mary Tyrone”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. XII, No. 3 (Winter, 1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-3/xii-3d.htm>, приступљено 21.10.2016.

²⁷³ “(...) a legion of dead wives and mothers (...)” (Sheaffer 2002: 500) (превод аутора дисертације)

²⁷⁴ “**Mary:** (...) You were much happier before you knew he [Tyrone] existed, (...)” (О’Нил 1964: 79)

²⁷⁵ “**Mary:** (...) In a real home one is never lonely (...) I gave one up to marry you – my father’s home.” (Исто: 53)

покушава да пројектује у стварност, иако на први поглед она делује спремнија у односу на њеног супруга да прихвати истину о декаденцији породице. Током њене исповести о својој фрустрацији због ранијих Тајронових пијанки, Тајрон, опхрван стидом и лишен уобичајеног надмоћног стоицизма, нервозно моли Мери да заборави његово недолично понашање, на шта Мери одговара:

Мери: (...) Не могу, драги. Али праштам. Ја ти увек праштам (Исто: 85)²⁷⁶.

Као и њене успомене, њен стоицизам је привид у функцији паравана за небиће њене личности: Мери не указује на свој раскид са прошлошћу ни у домену меморије нити у емоцијама, што Робинсон објашњава њеним особено “осветољубивим” односом према мушкарцима које сматра одговорнима за своје зависничко урушавање. Робинсон о томе каже:

Њено [Мерино] одсутно понашање, под утицајем дроге, усађује кривицу у сваког јер су сви одговорни за његово изазивање: Едмунд својом болешћу, Џејми својим сумњивим понашањем у садашњости и “убиством” Јуцина у прошлости, Тајрон ангажовањем надрилекара који јој је преписао морфијум након Едмундовога рођења – и Едмунд самим својим рођењем, у прошлости²⁷⁷.

Одвојена од својих девичанских снова кривицом патријархата, Мери замишља визију прошлости која се, премда фабрикована, протеже од почетка њеног разочарења у свој зрели живот до садашњости у драми, и чија је улога заштита од нагризајућег ефекта стварности. У околностима митологизације, тј. сублимирано у трајну, метафизичку прошлост, Мерино давнашње разочарење добија реторички контекст путем ког је бол, налик зависничком трансу, релативизован и немоћан да саботира фантазију о искупљењу. Отуд, док се присећа “кривице” патријархата за то што је, по рођењу Едмунда, била приморана на зависност од морфијума, Мери одбија Тајронове наговоре да се одрекне прошлости, уз инсистирање:

²⁷⁶ “**Mary:** (...) No, dear. But I forgive. I always forgive you.” (Исто: 85)

²⁷⁷ “Her [Mary’s] detached, drugged behavior breeds guilt in all since all are complicit in causing it: Edmund by being sick, Jamie by being suspicious in the present and by “killing” Eugene in the past, Tyrone for hiring a quack doctor who prescribed morphine after Edmund’s birth – and Edmund for being born, in the past.” (J. Robinson, “Ghost Stories: *Iceman’s* Absent Women and Mary Tyrone”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. XII, No. 3 (Winter, 1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-3/xii-3d.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Мери: (*са чудним безличним спокојством*) – Зашто? Кад не могу да не мислим. Прошлост је у садашњости, зар не? Она је и у будућности. Сви ми покушавамо да се из тога лажима извучемо, али нам живот не да (О’Нил 1964: 64)²⁷⁸.

Иако дубиозне, фантазмагоричне природе, њен девичански дискурс траје без обзира на патријархатску нужду свог потискивања, као религиозна потреба не само за реконструкцијом прошлости као категорички идеалног времена, већ и реторичком аналогичном између прошлости и садашњости као временских сегмената изједначених у непромењеном интимном дискурсу субјекта, на који ће, како Мери верује, сâм фатум, с обзиром на његово метафизичко устројство, морати да одговори афирмативно, што евентуалне субјектове покушаје да било којим чином свесно одговори на хиреве фатума чини излишним, као и непожељним. Како сматра Тисен:

Мери упућује свој поглед ка највишој од свих мајки, Девици Марији, у покушају да врати изгубљену веру. Мери Тајрон, нарочито њено млађе, девичанско отеловљење, стоји у вези са невиношћу и чистотом Пресвете Девице (...) Ипак, иако чезне да обнови своју веру, Мери одбија да помогне самој себи, и очекује божанску интервенцију²⁷⁹.

Од тројице мушкараца, лик на ком се, према Богарду, најјасније огледа симболика патње за мајком је Џејми, чији цинизам, горчина и осама надилазе дате драмске елементе и сеже до метафизичког проблема имплозије породице у модерном друштву; његова едипална фаза старија је и од Мериног проблема са зависношћу. Своју одвајкадашњу празнину која га је пратила као дете сузбијао је, уместо социјално прихватљивим кодовима, на алтернативни, деструктивни начин: потискивао је трауму сублимирајући је у контекст бродвејског боема и распикуће, који перпетуира стереотипну “уличарску мудрост” са декаденцијом, алкохолом, ласцивношћу и општом иконокластијом као троповима. За Џејмијеву онтолошку патњу “не постоји анодин

²⁷⁸ “**Mary:** (*with strange objective calm*) How can I? The past is the present, isn’t it? It’s the future, too. We all try to lie out of that but life won’t let us.” (О’Нил 1964: 64)

²⁷⁹ “Mary looks to the ultimate mother, the Virgin Mary, in an attempt to regain her lost faith. Mary Tyrone, especially her younger, virginal incarnation, is linked to the innocence and purity of the Holy Virgin (...) However, although she longs for a restoration of faith, Mary will not help herself, and waits for divine intervention.” (B. Thiessen, “Alone in the Dark: Isolation in O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *Laconics*, Vol. 0 (1999-2005), доступно на <http://www.eoneill.com/library/essays/thiessen2.htm>, приступљено 21.10.2016.) (превод аутора дисертације)

[лек против болова]”²⁸⁰; његово одрастање било је пропраћено у агоничној самосталности, без “тетошења” којим су његови родитељи обасипали Едмунда; он, за разлику од Едмунда који поседује ту могућност можда између осталог и нарочитом нивоу рањивости на коју је навикао, не може да побегне у сферу магле и природе у којој би се сусрео са својом “визијом блаженства” (О’Нил 1964: 117)²⁸¹; једини Џејмијев објекат испуњења, његова мајка, ограђена је од њега непремостивом дистанцом формираном на нарушеној слици мајке, тј. идеалне жене. Његова патња је сложенија и тескобнија него у случају Едмунда, пошто није решива кроз модус реторике и медитације, већ се заснива на физичко-биографској врсти иницијације, која, једном пропуштена, више дефинитивно не може бити надокнађена нити потиснута, чак ни упорним импровизацијама матријархата у форми проститутки као “наличја” материнске фигуре. “Визија лепоте”, у својству “тајне на изворишту живота”²⁸², остварива је и добро позната свим другим члановима породице осим њему: првенствено Едмунду, као Џејмијевом директном антиподу, који се, у својој медитацији, идентификује са елементима у природи, Тајрону, који се, потхрањујући свој нарцистички карактер, присећа похвалā које му је 1874. на рачун његове глуме упутио чувени шекспиријански глумац, Едвин Бут, и Мери која редовно ублажава своју депресију успоменом на своје девојачке дане и религиозност за коју верује да је може повратити. Немогућност катарзе иницира контрапродуктивно, аутодеструктивно деловање; уместо љубави и фамилијарности, Џејми гаји цинизам који, у својој незаузданости, местимично оставља утисак мржње, или макар гађења. Његова осуда Мерине зависности је најгласнија, као и најзаједљивија: он назива своју мајку “лудом” (О’Нил 1964: 123)²⁸³, њено последње ступање на сцену у трећем чину дочекује иронијним ускликом:

Џејми: (...) – Сцена лудила. Улази Офелија! (Исто: 131)²⁸⁴,

²⁸⁰ “(...) pain can have no anodyne.” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁸¹ “**Edmund:** (...) vision of beatitude.” (О’Нил 1964: 117)

²⁸² “(...) a secret at the source of life (...)” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁸³ “**Jamie:** (...) Where’s *the hophead* [нагласио Н. Ђуран]?” (О’Нил 1964: 123)

²⁸⁴ “**Jamie:** (...) The Mad scene. Enter Ophelia!” (Исто: 131)

чиме индиректно сврстава Мери у проститутке на основу њене кобне навике, вајкајући се како је био убеђен да, од свих женā, “само курве уживају у дрогама” (Исто: 124)²⁸⁵! Аналогија између мајчиног лика и стереотипа курви, премда није означила сām почетак Џејмијевог разочарања, појачала га је до бесповратно песимистичког нивоа који он одражава у драми. Његова зависност од ње огледа се у паралелном “угледању” на Мери у њеним падовима и успонима, тј. отвореним подражавањима њених стања. На почетку своје гротескне псеудоиницијације, постао је, по свом признању, “мудар” када је први пут угледао мајку како се дрогира; касније, њено привремено одвикавање од дроге деловало је на њега као модел подршке, јер се, подучен њеним чином, понадао да ће “и сām, ако она истраје, смоћи снаге да се одупре свом пороку” (Исто: 124)²⁸⁶. Период оптимизма био је кратког века, јер је његова нада згаснула са Мериним повратком зависности, и његова фрустрација, сада у свеобухватном облику, утврдила је његов статус вагабунде који материнску фигуру тражи једино у курвама. Ипак, Богард подсећа, ни у климаксу личне пропасти, Џејми не потискује нежну и фамилијарну идеју мајке: од свих проститутки, најпотпуније се задовољава са извесном Дебелом Виолетом, која, премда гојазна, зависна од пића и омражена од стране власнице бордела, заузима средиште Џејмијеве пажње, будући да је “најматеринскија међу курвама”²⁸⁷. Епизода са Виолетом, коју ће О’Нил пројектовати у драми *Месечина за несрећне* као Џејмијев матријархатски дијалог са Џоузи Хоган, у мешавини циничног пародирања и романтичне мистификације лика жене, истиче Џејмијев недефинисан однос према курвама: као што никад у потпуности не тежи да понизи и одбаци лик мајке, у свом приступу проституткама, као културно стигматизованој групацији женā, увек оставља простор за контекст искупљења и ревизије односа “мајка-син”. Низ ритуалних самопонижавања и амблематизација његовог презира према самом себи као небићу окончавају се полукомичним, скоро детињим општењем са Виолетом и, нарочито, Џоузи у *Месечини*.

Алтернативни приступ контексту ласцивности и профанизације указује на Џејмијеву креативну употребу свог познавања дионизијске стварности, и која је уједно

²⁸⁵ “**Jamie:** (...) Christ, I’d never dreamed before that any women but whores took dope!” (Исто: 124)

²⁸⁶ “**Jamie:** (...) (If she’d beaten the game, I could, too.” (Исто: 124)

²⁸⁷ “(...) the most maternal of the whores (...)” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

залог његовог искупљења пред деструкцијом од стране примордијалних аспеката матријархата. Врхунац његовог умећа ресублимације – преиначења деградиране слике мајке натраг у њену догматску, фамилијарно-заштитничку, или макар мистичко вишесмислену форму – одвиће се у контакту са Џоузи, али је он постепено припреман и практикован у његовом искуству које, у *Дугом путовању*, саопштава Едмунду. Контекст зрелости који је достигао траумом везаном за мајку делио је од најранијих годинā са млађим братом, кога је управо он заинтересовао за поезију и усадио му амбицију да постане писац. С друге стране, како је целокупну уметност доживљавао као дионизијску, и утолико ренегатску дисциплину, упоредо са књижевним стваралаштвом упознао је Едмунда и са практичним манифестацијама иконокластије попут алкохола и курви. Поларности наклоности ка поезији и наклоности ка вулгарним уживањима, истина, припадају јасним етичко-метафоричким одредницама, чега је и Џејми свестан. “Светли” део његовог дионизијског карактера каналисао је Едмундова интересовања у правцу бунтовне књижевности, али га је део њега, који Џејми назива значајним, али и “одавно умрлим” (О’Нил 1964: 126)²⁸⁸, подучио стваралаштву везаном за алтернативно виђење пијанства и проститутки, које, насупрот љубављу пропраћеном плану развитка Едмундових талената, имплицира завист, па и вид мржње према брату за ког је сматрао да је, с обзиром на основу добијену од родитеља, био предодређен за успешнији и срећнији живот него он.

Џејми: (...) Чинио сам то намерно, не бих ли од тебе направио пропалицу. Или је то чинио један део мене. Претежни део. Онај што је већ одавно умро. И што мрзи живот. (...) Никад нисам желео да успеш, јер бих тада у поређењу с тобом изгледао још гори. Желео сам да промашиш. Био сам одувек на тебе љубоморан. На мамино детешце, татиног мезимца! (Са све већим непријатељством гледа Едмунда.) А мама је почела да узима дрогу тек пошто си се ти родио. Знам да то није твоја кривица, али упркос томе, проклет да си! Не могу да те не мрзим из дна душе! ... (Исто: 126-127)²⁸⁹!

²⁸⁸ “**Jamie:** (...) That part that’s been *dead for so long* [нагласио Н. Ђуран].” (О’Нил 1964: 126)

²⁸⁹ “**Jamie:** (...) Did it on purpose to make a bum of you. Or part of me did. A big part. That part that’s been dead so long. That hates life. (...) Never wanted you to succeed and make me look even worse by comparison. Wanted you to fail. Always jealous of you. Mama’s baby, Papa’s pet! [*He stares at Edmund with increasing enmity.*] And it was your being born that started Mama on dope. I know that’s not your fault, but all the same, God damn you, I can’t help hating your guts! –” (Исто: 126-127)

И поред деструктивне конотације, Џејми не персонификује мржњу, већ рањивост “беспомоћног детета”²⁹⁰ чији цинизам, дефетизам и горчина са реторичким примесима мржње имају улогу паравана према антагонистичкој стварности. Испод вулгарне фасаде, сакривена је тенденција ка сублимацији деструктивног у креативни контекст, што показује Џејмијева не само братска већ и, са његовог дионизијски пародичног становишта, педагошка блискост са Едмундом, у ког је пројектовао сопствени лик песника и ренегата. “Алтернативни” контекст аутодеструкције који карактерише Едмунда Богард приписује Џејмијевом утицају, који утврђује његову интегралну позицију у склопу Едмундовога живота и личности: у трансценденцији братског односа и накнадној реализацији својих амбиција и подухвата, као и самог животног пута, кроз лик млађег брата, Џејми је дефинисан као више од брата Едмунду – он је његова истовремено дионизијска и саботерска поларност, негативни двојник (*doppelgänger*). Аналогију између Џејмија и Едмунда О’Нил је засновао на круцијалном утицају који је на његову психолошку и стваралачку перспективу извршио његов старији брат, Џејмс О’Нил Млађи, такође са надимком “Џејми”. Значај модела који је Џејми утврдио у Јуциновој свести сеже дотле да, упоредо са тим да Едмунд може бити сматран Џејмијевим “Франкенштајном” – као што га и сâм у једном разговору назива (в. О’Нил 1964: 125)²⁹¹ – О’Нил, сходно аутобиографском контексту драме, представља “Франкенштајна” ког је индиректно оформио и каналисао његов старији брат. Веза између браће у *Дугом путовању* је, Богард закључује, можда основна контратеза ставу о Џејмију као стереотипној накарадној поларности друштвено пожељних аспеката који карактеришу Едмунда, будући да, ако се Џејмијев утицај на Едмунда не може назвати позитивним или моралним, он свакако није ни негативан. Џејми је мистички присвојио и релативизовао Едмундову личност и ставове на сличан начин на који је Џејми О’Нил учинио Јуцинову поетику неодвојивом од њега самог, тиме је мистификујући до потенцијалне аналогије, па и једнакости Џејмијеве и Јуцинове свести. Богард истиче:

Није било тешко разумети Џејмија (О’Нила), као што *Дуго путовање у ноћ* сведочи, али разумети оно што је Џејми учинио Јуцину је практично немогуће. Да ли је Џејми украо Јуцинов

²⁹⁰ “Jamie’s cynical mask is dropped as the whiskey begins to talk, permitting *the defenseless child* [нагласио Н. Ђуран] in him to be seen.” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁹¹ “**Jamie:** (...) Hell, you’re more than my brother. I made you! You’re my Frankenstein!” (О’Нил 1964: 125)

живот? Или је Џејми персонификовао Јудинову Љубав? Ако је Јудин био Џејмијев Франкенштајн, каква је била Јудинова истина²⁹²?

Неодредивост Џејмијеве само наизглед антагонистичке и гротескно циничне личности обухвата неодредивост његове симбиотске везе са Едмундом, која је, према истовремено испуњена непријатељством и љубављу, од животног значаја за Џејмија јер представља залог могућности остварења свега оног што је Џејми, у својој пренаглашеној и незаустављивој аутодеструкцији, пропустио или потиснуо.

Лик Едмунда, на површини рафинираног и деликатног интелектуалца који својим конструктивним и прагматичним стремљењима одудара од Џејмија, дубински је прожет не само истим дионизијским особинама као и Џејми већ истом имплозијом личности која саботира његове покушаје да кохерентно комуницира са породицом. Он је свестан трагичког јединства са родитељима и братом са којима је повезан немогућношћу сазнања или исказивања истине, иако је сâм дискурс те немогућности означен као верна представа хаотичне, метафизичком складу неподатне стварности. На крају говора о својим медитацијама и постајању песником, Едмунд признаје оцу:

Едмунд: (...) Нисам био кадар да ти дочарам чак ни најмагловитију представу о ономе што сам хтео да ти кажем. Само сам муцао. А то је највише што ћу и убудуће моћи. (...) У сваком случају, биће то бар веродостојан реализам. Муцање је урођено нама, људима магле (О'Нил 1964: 117)²⁹³.

Едмундова припадност инертном симболичком простору породице основ је његове жигосаности “казненим” одредницама које, као остали Тајрони, мора да носи у својству терета због свог егзистенцијалног опонирања идеолошким идејама честитости и пожељности. Он је проказан од стране обеју родитеља: Тајрона који беспоговорно осуђује Едмундово интересовање за “ренегатске” и “безбожне” књижевнике и

²⁹² “To understand Jamie [O'Neill] was not difficult, as *Long Day's Journey into Night* attests, but to understand what Jamie had done to Eugene may have been nearly impossible. Was it that Jamie had stolen Eugene's life? Or was it that Jamie was Eugene's Loving? If Eugene was Jamie's Frankenstein, what was Eugene's truth?” (Т. Богард, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁹³ “**Edmund:** (...) I couldn't touch what I tried to tell you just now. I just stammered. That's the best I'll ever do (...) Well, it will be faithful realism, at least. Stammering is the native eloquence of us fog-people.” (О'Нил 1964: 117)

мислиоце, и Мери која његовом рођењу приписује кривицу за почетак њене зависности. С друге стране, наклоност коју Едмунд добија од Тајрона и Мери у најбољем случају је реализована као реторика тепања и извештачене фамилијаризације, којом се родитељи труде да прикрију његов трајни жиг одбачености, несхваћености и осуде. Премда Тајрон осећа према Едмунду “нешто мало блискости”²⁹⁴, и премда Мери својим хистеричним оптужбама указује како је њен муж послао Едмунда у санаторијум јер је хтео да га одвоји од мајке и јер је “био љубоморан на сву њену дечицу” (О’Нил 1964: 89)²⁹⁵, ниједна њихова изјава нити чин не поништавају његову самоћу, која проистиче из интуитивне свести о одбачености. Богард наводи:

Он оставља утисак жртве породице, непожељан, издат, наведен на странпутицу под братовљевим утицајем, а сад, док болује од туберкулозе, трпи због очевог тврдишлука²⁹⁶.

Окренут боемству и аутодеструкцији по узору на Џејмија, провео је извесно време у сумњивим четвртима Њујорка и Буенос Аиреса и покушао самоубиство; његова афирмација нихилизма и одсуства наде сеже до слагања са Ничеом да је “Бог мртав” када се Тајрон жали због Мерине неизлечиве зависности. Као цинизам и презир у Џејмијевом случају, Едмундова депресија, као психолошки пандан његовој туберкулози, има двојну улогу реакције на стрес и борбе против њега. Значајан део његове мрзовоље заснован је на мајчиној зависности, али и представља наслеђе Џејмијевог утицаја помоћу ког се супротставио агорафобичној и малограђанској идеологији породице. За разлику од остатка породице, оданих мелодрами и категоричком доношењу суда, Едмунд је означен као неутрални посматрач, који пажљиво анализира и пореди њихове олаке исповести. У својој бесповратној удаљености од родитеља и брата, он је у могућности да дубински сагледа њихове чињеничне профиле и да послужи као филтер њихових расположења и мисли. Без драматичних и сентименталних чинова који карактеришу остале укућане, Едмунду је

²⁹⁴ “(...) little close feeling.” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

²⁹⁵ “**Mary:** (...) He’s been jealous of every one of my babies!” (О’Нил 1964: 89)

²⁹⁶ “He seems to be the victim of the family, unwanted, betrayed, led astray by his brother, and now, with tuberculosis, suffering under his father’s penuriousness.” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

дата улога мартира који својом декаденцијом проистеклом из припадања уклетој породици отеловљује рационализацију њене патње; његов идентитет је изван као амалгам дискурса Тајрона, Мери и Џејмија чији је однос према Едмунду, колико год био испуњен осудом и хладноћом, био, према Курту Изену, од кључног значаја за његову иницијацију и развој самосвести.

О’Нил отуд ствара у Едмундовом лику драмски алтер его који посматра, слуша, можда и бележи све то, и покушава да разуме. Видети самог себе нужно подразумева видето очима оних који су обликовали живот субјекта, замишљати сопствени идентитет унутар њих и преко њих; заузврат, бити значајни члан породице подразумева то да се тај идентитет некако понуди натраг. У својству сазревајућег писца Едмунд је у породици Тајрон донекле имао улогу Ишмаела, који је сâм побегао из уништења породице како би сведочио о њему, али у коме је сваки од Тајрона преживео (Eisen, у Bloom 2014: 101)²⁹⁷.

Његова иницијација обухвата одлучну, иако ненаметљиву и индиректну амбицију да раскине са тајроновском традицијом лицемерног ограђивања од прошлости и пројектовања кривике на било ког другог осим на себе; својим трансцендентним, екоцентричним и себеништећим медитацијама, он истовремено пролази кроз заборав сопствене егзистенције и достиже метафизичку пуноћу бића, која искључује идеју личности утемељену на троповима дроге, новца и зависти. Он је једини у породици способан да осети ужитак света са филозофског, и отуд онтолошки релевантног аспекта: управо он, насупрот свом оцу, испуњава максиму религиозног превазилажења судбине досежући, у својој идентификацији са елементима природе, “екстатичку слободу” и “светитељску визију блаженства”.

Ипак, управо Едмундова спремност на радикално самопоништење, макар и сакрално-медитативне природе, указује на деструкцију као суштину његове визије среће и уједно његове иницијације. Његов интелектуални и поетични карактер путем ког он једини прониче у испразност духовног живота породице почивају не само на наведеном одсуству сопства, већ и на накнадној пројекцији сопства у идеје анархије и смрти, које својим иконокластичним контекстом надилазе и Џејмијево трагање за

²⁹⁷ “O’Neill thus creates in Edmund a dramatic alter ego who watches, listens, perhaps records it all, and tries to understand. To see oneself means necessarily to see through the eyes of those who have shaped one’s life, to imagine one’s own identity in and through them; reciprocally, to be a vital part of a family means somehow to offer that identity back. As a fledging writer Edmund may turn out to be the Tyrone’s Ishmael, who alone escapes to tell the story of his family’s demise but in whom each Tyrone survives.” (Eisen, у Bloom 2014: 101) (превод аутора дисертације)

задовољством у новцу, сексу и макијавелизму. Едмундов жал због “грдне грешке што се родио као човек”, уместо као “галеб или риба” (О’Нил 1964: 117)²⁹⁸ указују на његово стремљење ка алтернативном, екоцентричном животу али утолико и ескапистичком азилу који, како тврди Магдален Винг-чи Ки (Magdalen Wing-chi Ki), представља пуку реторички маскирану форму “антистварности у најбољем и антиживота у најгорем случају” (Wing-chi Ki, у Bloom 2014: 218-219)²⁹⁹. Едмунд не само да се не бори за алтернативни контекст живота, већ дефетистички пристаје на идентификацију са својом болешћу, налазећи естетички смисао у ескапизму и умирању. Дискурс који би у неутралном контексту представљао алегорију трансценденције и слободе преиначен је у случају Едмунда – који, упркос његовој рафинираној, интелектуалној позицији, перпетуира аутодеструктивни образац Тајронових – у кобни *jouissance* трансформација усмерених ка постепеном, све бизарнијем удаљавању од својих људских контура. Све немоћнији у односу на осцилацију између смисла и бесмисла, истине и патворености, Едмунд својим “муцањем” одражава припадност сфери магле која, као у случају Мери која се повлачи у псеудостварност морфијума у циљу беге од тескобе, има улогу душевног бедема против болова и места у ком су горке границе између површине и скривених значења релативизоване и поништене. Премда огорчен на сопствену самоћу, као и на тенденцију својих родитеља, пре свега мајке, и брата да се одају њој, Едмунд на крају увиђа да је осама простор коначног ништења свих метафизичких максимā, у ком истина јалове, антропоцентричне свакодневице имплодира пред апсолутном самосталношћу егзистенције. Након рецитована стихова из песме Ернеста Даусона свом оцу, Едмунд у заносу открива своје искуство током крстарења Буенос Аиресом:

Едмунд: (...) Читав видљиви или звучни свет деловао је некако нестварно. Прерушено. За тим сам заправо и жудео: да останем насамо са собом у једном свету где је истина сасвим трошна, и куд би се, у бекству пред собо, могао да склони и сām живот. (...) Магла и море као да су били једно. Чинило ми се да корачам морским дном. Као неко ко се бог те пита кад удавио. Као утвара коју је излучила сама магла, која је, са своје стране, утвара мора (О’Нил 1964: 97)³⁰⁰.

²⁹⁸ “**Edmund:** (...) It was a great mistake, *my being born a man* [нагласио Н. Ђуран], I would have been much more successful as *a sea-gull or a fish* [нагласио Н. Ђуран].” (О’Нил 1964: 117)

²⁹⁹ “(...) at best, anti-reality, and at worst, anti-life.” (Wing-chi Ki, у Bloom 2014: 218-219) (превод аутора дисертације)

³⁰⁰ “**Edmund:** (...) Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That’s what I wanted – to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. (...) The fog and the sea

Симболичка аналогија између Мериног морфијумског трансa и Едмундове медитације указује, најзад, на дефанзивни, чак и антагонистички карактер његовог бега од света у односу на његову породицу: повлачећи се у идентификацију са антихуманим елементима, Едмунд утврђује своју латентну и посредну, али неискорењиву антипатију према својој породици. Као што се Мери повлачи од своје породице у свој азил од вакуума и магле “смишљено”, како би “заборавила на њих као жива створења” (Исто: 104)³⁰¹, Едмунд жалом због своје људскости одаје накнадну, мистичку поларност своје емотивне везе са породицом – мржњу, *srleep* и непраштање, насупрот формалној иманентности љубави.

Породица Тајрон, иако колективно суочена са истином о свом битисању и урушености пред фатумом, немоћна је да икако утиче на промену свог аморфног стања, затомљеног у прошлости која је свемогућа јер субсумира садашњост и будућност. У својој посвети, О’Нил износи захвалност супрузи Карлоти, чији су га “љубав и нежност” (Исто: 3)³⁰² подстакли да напише драму *Дуго путовање* у знаку “дубоког саосећања, праштања и разумевања за све четворо злосрећних Тајрона” (Исто: 3)³⁰³. Његови сентименти саосећања, како утврђује Магдален Винг-чи Ки, заснивају се на одсуству катарзе, као и бесмислу наде да ће она доћи у оквиру дате, фамилијарне идеологије.

Никаква оптужба не може да пробуди г-дина Тајрона из његовог очајничког тврдичлука, никакво акустично огледало охрабрујућих речи не може да подстакне Мери да се врати у реални свет. У међувремену, никаква отворена исповест коју Џејми изрекне не може да утиче на његову саморазорну игру зависти, и никакав песнички дискурс не може да нагна Едмунда да поврати веру у живот. (...) “Доследни реализам” у *Дугом путовању* нема везе са “муцањем” као “природним језиком” “људи из магле”, већ са сувише људским избором – одлуком да се ужива у ноћи и располаже порицањима и симптомима уместо да се крене у сусрет метанојичном буђењу (Wing-chi Ki, у Bloom 2014: 219)³⁰⁴.

seemed part of each other. It was like walking at the bottom of the sea. As if I had drowned long ago. As if I was the ghost belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea.” (О’Нил 1964: 97)

³⁰¹ “**Edmund:** (...) You know something in her does it *deliberately* [нагласио Н. Ђуран] (...) *to forget we’re alive* [нагласио Н. Ђуран]!” (Исто: 104)

³⁰² “(...) love and tenderness (...)” (Исто: 3)

³⁰³ “(...) deep pity and understanding and forgiveness for all the four haunted Tyrones.” (Исто: 3)

³⁰⁴ “No accusation can wake Mr. Tyrone up from his desperate miserliness; no acoustic mirror of reassuring words can rouse Mary to return to reality. Meanwhile, no honest confession from Jamie can ever change his

Статичност ликова проистиче из немогућности слободe од фатума, чији је некрозни симболизам структуриран од елемената једноставности и ограничења: ентеријер који само подсећа на стандардно средњекласно домаћинство управо служи као основ развоја девијантних судбина. Богард изједначава проклетство Тајронових, тј. њихову категоричку идентификацију са декандентним фатумом, са једноставношћу, која постепено искључује потребу за замаскираним, двојним животом. Фарса оптимистичног, фамилијарног дискурса, под истовремено субверзивним и алтернативно катарктичким утицајем антагонистичких стихија алкохолизма, морфијума, депресије или гнева, уступа место суштини која одаје беспомоћност и фрустрацију. Насупрот потиснутом дискурсу заједништва, јављају се монолози и исповести којима ликови утврђују непостојање саговорника, тј. сродне душе, и утолико идеје породице. Једини изван вид метафизике је онај који сâм лик формира у својој “иницијацији”; с друге стране, аналогија између сваке од различитих исповести чланова породице заснива се на елементу бола, иманентно приписиваног прошлости. Сви Тајрони су неизлечиво фрустрирани садашњошћу, и њихова духовна спона са сфером пропуштених или неостваривих шанси означена је метафизичким контекстом бола који их измешта из физичких и временских категорија. У непостојању прошлости, не постоје ни они сами: жал за реторичком стварношћу која надилази њихову урушену и учмалу средину

испуњава њихова бића до нивоа да су њихови суштински карактери практично на самој површини³⁰⁵.

Као последица апсолутног дефетизма, Тајронове одликује константна немоћ иницијације и спознаје сопствене одговорности за свој живот: кривица се пројектује ка неком другом, а уместо рада на садашњости, непрекидно се евоцира прошлост као поларност, која је, истина, недостижна, али у својој догматској позитивности једнако метафизички важећа као и догматски одбојна садашњост.

self-corrupting game of envy, and no poetic discourse can push Edmund to restore his faith in life. (...) The “faithful realism” of *Long Day* is not about “stammering” being the “native eloquence” of “fog people”, but about the all too human choice – the decision of enjoying the night and coping with denials and symptoms instead of braving the dawn of metanoia.” (Wing-chi Ki, у Bloom 2014: 219) (превод аутора дисертације)

³⁰⁵ “(...) fills their being so completely that their essential natures lie close to the surface.” (Т. Bogard, “The Door and the Mirror”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Драма *Дуго путовање у ноћ* не одликује традиционалном аристотеловском катарзом у форми самоспознаје трагичког јунака. О’Нилова визија иницијације се не своди на трансцендентну слободу од фатума, већ на његову деидеологизацију и реалистички осврт, у оквиру којих ликови негирају слику заједнице као арбитрарну слику датости. По узору на Стриндбергове експресионистичке драме, О’Нил је усресређен на интроспективну анализу Тајронових усмерену ка могућој симболичкој сржи живота до које ликови долазе одбацујући фарсичне амблеме “пожељног живота” који су им били нуђени. Својим изискивањем воље за животом и делањем, њихова педантна филозофска елаборација сопствене биографије, увек у знаку прошлости (као њихове чежње да не припадају простору у ком су затомљени), искључује могућност промене, због чега је радња скоро сасвим статична, покренута једино Мериним повратком у зависност. Отуд се катарза коју *Дуго путовање* еманира, уместо на (идеолошком) превазилажењу бола – које је неоствариво – заснива на афирмацији идеје “универзалности бола”, које публика постане свесна када у естетском контексту бола прилагођеном изведби драме препозна његов општи и емпиријски значај: патња Тајронових завређује “сажаљење, разумевање и опроштај” утолико што су исте идеолошке околности које саботирају њих присутне у свакодневици публике.

5.1.2. Месечина за несрећне

У контексту наставка драме *Дуго путовање у ноћ*, *Месечина за несрећне* драматизује О’Нилову поетику катарзе и искупљења Џејмија Тајрона путем дијалога са Џоузи, ћерком закупца имања на ком Џејми живи, Фила Хогана, и персонификацијом потиснуте чежње за матријархатом која, премда заснована на стандардном ласцивном контексту, достиже сублимацију и своју оригиналну форму. За разлику од незаинтересоване, себичне и антагонистичке Мери, Џоузи током драме развија традиционалне матријархатске особине које фарси маскулине фамилијарности коју одржавају Фил и Џоузин млађи брат, Мајк, сугестивно супротстављају сферу женског разумевања, сажаљења и, што је од нарочитог значаја за мушкарце у драми, жртве која искључује централизовану симболику женског лика. Док је, као у случају Мери, О’Нил наменио Џоузи појавне особине архетипског матријарха – гломазан изглед, негативну репутацију и мизантропски дискурс – емотивна спона између ње и породице, као и, касније, Џејмија, означава њену супротност у односу на њену туробну претходницу у *Дугом путовању*.

Иницијално, Џоузина целокупна персона је устројена сходно захтевима патријархата, и служи да омогући њено конформисање са захтевима очевог домаћинства, у ком је перпетуирана максима потчињености жене мушкарцу у контексту телесног задовољства. У својој идеолошкој позицији жене као сексуалног објекта, Џоузин лик комбинује идеје женственог и спектакуларног у сличном бизарном контексту у ком је Џејми – који у *Месечини за несрећне* носи нови надимак, “Џим” – маштао о својој идеалној партнерки у *Дугом путовању*. Стереотип огромног, у одређеној мери чудовишног матријарха заокупља еротску и стваралачку енергију мушкарца у одсудном тренутку очаја, када једино његова парадоксално груба имитација женствености може да одагна очај због мушкарчевог губитка вере у женственост по себи, оличену у лику мајке. Џоузи, наиме, може бити сматрана за сублимацију Дебеле Виолете, проститутке за чијим је друштвом Џим чезнуо у претходној драми, депресиван због Мериног повратка морфијумској зависности. Виолета је њен прототип не само по изгледу, већ и цинично-импровизаторској аури која карактерише њену сексуалност: Џим од свих проститутки тражи управо њу као “најматеринскију од свих курви”, и заједно њих двоје остварују спектакл еротике, чији универзални контекст сеже од комичног до религиозног, као што је објаснио Едмунду у свом сећању.

Џејми: (...) Постаћу љубавник дебеле жене у циркусу “Барнам и Бејли” (...) Имаш право (...) Дебела Виолета је честито дете. Волим што сам с њом остао. Хришћански поступак. Залечило сам јој тугу (O’Neill 1964: 122-123)³⁰⁶.

Џоузи је паралелни носилац симболике неженственог матријарха чија је сексуална улога идеолошка маска у функцији циничног раскривања жене као устаљеног тропа сексуалности. Иако је од брата и, касније, оца, сматрана за жену лаког морала, и иако се сама усклађује са наметнутом сликом у циљу придобијања Џимове пажње, Џоузи је девица која сензибилитетом и пожртвованошћу према брату и Џиму одудара од своје вулгарне појаве и утврђује своју оригиналну материнску улогу. Своју аутентичну брижност, у својству алтернативног материнства, изражавала је од детињства, тако што се старала о Мајку и осталој двојници браће након што је њихова мајка преминула по Мајковом рођењу. Њен медијаторски значај у породици огледа се и у њеној педагошкој улози, коју испољава тако што “кроти” свог оца повременим

³⁰⁶ “**Jamie:** (...) I’ll be the lover of the fat woman in Barnum and Bailey’s circus (...) But you’re right (...) Fat Violet is a good kid. Glad I stayed with her. Christian act. Cured her of blues.” (O’Neill 1964: 122-123)

изливима гнева и цинизма, премда прећутно сажаљева његов накарадни материјализам и моралну бедастоћу, по којим је Фил Хоган пандан старом Тајрону.

Џоузина унутрашња чистота и матерински дух омогућују јој да искрено, без сексуалних или калкулантских мотива, заволи власника њиховог имања, Цима. С друге стране, особине које јој дају предност у домену катарктичког искупљења лика мајке и жене, подривају сваки потенцијални сексуални контекст њених односа са мушкарцима: фарса о њеној промискуитетној прошлости коју саопштава Циму прикрива не само њену физичку одбојност већ и чињеницу да је мушкарце који наводно имају сексуално искуство са њом она заправо физичким насртајима отерала од себе. Тек контакт са Цимом открива сублимацију еротике испод Џоузине пародично-одбојне појаве: пошто њихов однос искључује фетиш тела и физичке привлачности (Цим се у једном тренутку поново окреће својој мизогиној прошлости када пореди Џоузи са извесном проститутком, “плавом свињом”, чију је услугу користио у возу), Џоузи у заједници са Цимом, који пред њом износи својеврсни ритуални архетип “сина”, достиже улогу врхунске “посреднице” (*mediatrix*) која спашава заблуделог мушкарца да се не уруши под притиском својих грешака.

Са Цимом Тајроном она постаје (...) недостижна Девица, посредница у спасењу човечанства, и такође његова мајка и у овим улогама исказује речи опроста Циму тако да га кривица више не притиска³⁰⁷.

Док је њена материнска улога у односу са Цимом дошла до елементарног, метафизичког изражаја, Џоузи је за њу била “припремана” у ранијим периодима одрастања. У својој махом патријархатској породици, служила је, по сопственој избору, као члан чија је жртва била неопходна како би њен отац и браћа, као на крају Цим, избегли трагични циклус који би им ригидни фамилијарни циклус неизоставно наметнуо: своју браћу оспособљава, осамостаљује и мотивише да остваре своју будућност далеко од фарме, пристајући да им то омогући по цену свог останка, а свој однос са Филом балансира између “васпитних” подвика, критика па чак и јурњаве

³⁰⁷ “With Jim Tyrone she is (...) the unattainable Virgin, the mediatrix in mankind’s salvation, and also his mother and in these roles speaks words of absolution to Jim so that he no longer feel guilt.” (M. L. Randal, “Character Analysis”, in: *The Eugene O’Neill Companion* (1984), доступно на <http://www.eoneill.com/companion/misbegotten/characters.htm>, приступљено 20.10.2016.) (превод аутора дисертације)

метлом по фарми када се он напије, и на другој страни удовољавања његовом егу и имицу власника кроз разговоре и смех на његове шале.

Конформизам у односу на патријархат одаје Џоузин рањив карактер који је изложен стигми и дистанци од стране мушкараца првенствено на основу сексуално непожељне појаве: Џоузи је свесна своје немоћи да задовољи дате захтеве за уздизање на сакралну позицију љубавнице и мајке, због чега је окренута дидактичкој и педагошкој улози не само у својству манифестације унутрашње чистоте, већ и у циљу сублимације свог незадовољства. Премда на почетку спонтано категоризује Џоузи као још једну од својих могућих партнерки, Џим увиђа потиснуту фрустрацију испод њеног одбрамбеног, псеудомаскулиног механизма и, уместо за њеним еротским услугама, чезне за њеном љубављу која својим интензитетом надмашује стереотипну идеју жене у његовом искуству. У тренутку њиховог зближавања, долази до међусобне идентификације трагичких неуклопљености: Џим је свестан Џоузиног одсуства самопоуздања и самопрезира због њеног физичког изгледа, као што Џоузи препознаје емотивну празнину у Џимовој фарси маскулинитета и мизогиније. Истовремено, обоје ликови налазе се под псеудофатумским утицајем патријархатског система паралелном оном који је Џимов отац, Тајрон, одржавао у *Дугом путовању*; иако на почетку згађена Џимовим декадентним и вулгарним навикама, првенствено његовом склоношћу ка проституткама, Џоузи, упркос декларативном отпору, развија осећај нежности према Џиму који код ње подстичу прво Мајк, а затим Фил. Идеја њеног оца, вођена његовом материјалистичком и ускогрудо патријархалном амбицијом која се темељила на убеђењу да ниједно од њих двоје није боље од оног другог, постепено је сублимирана у Џоузино интересовање за Џима у духовном контексту. Тако Филова лукава и заједљива сугестија да Џоузи буде нарочито обазрива када разговара са “јадним Џимом” подстиче код његове ћерке не само пријатељство и емпатију према Џиму, већ и спознају њиховог заједничког презира према реторици привида коју патријархат форсира. Премда мушкарац, Џим делује као иронијски носилац катарзе у односу на Џоузи која је, како јој он открива у разговору у трећем чину, готово сама била убеђена у патријархатски дискурс сексуалности који је била принуђена да присвоји.

Тајрон: (...) Сувише се претвараш. Као и мушкарци. (...) Сви стално завараваш један другог. Нико не жели да призна да је све што је успео да измами [од девојке] био шамар док му се чини да је већина других мушкараца била успешна (O'Neill 2006: 114)³⁰⁸.

Уз помоћ Цимовог ренегатског антипатријархатског утицаја, Џоузи постаје свесна не само фарсичне већ и деструктивне природе обрасца који јој је наметао њен отац: од Цима сазнаје да су се он и Фил у крчми већ договорили да Цим неће продати имање, као и да је утврдио са Мајком да ће продати имање Филу. Згранута открићем да је била једина несвесна махинација тројице мушкараца, првенствено очевим аранжманом да она у датом подухвату изгуби невиност, Џоузи се окреће слободи од фамилијарног система коју стиче у асексуалној, метафизичкој заједници са Цимом, коме, уместо презира, исповеда љубав и жељу да разуме његову трагичну прошлост.

Манипулација Џоузином женственошћу иницирала је њену потребу за идентификацијом са патријархатом, драматизованом у виду њеног непривлачног изгледа; основа приклањања патријархатским максимама одражава се у одсуству традиционално женских аспеката нежности, етеричности и материнства – идеолошки објективизирана (потчињена) жена нужно се одликује епитетима профаности, одвратности, стигме, и, у најбољем случају, објекта сексуалног задовољства. Њена физичка структура, пандан њеној инфериорној идеолошкој позицији, чини је “готово наказом” (O'Neill 2006: 5)³⁰⁹. С друге стране, упоредо са непривлачношћу, Џоузи са патријархатом дели и одређене атрибуте који јој омогућују позицију доминације над мушкарцима: она је довољно снажна да обавља “посао за два просечна мушкарца” и својим понашањем и дискурсом одаје равноправни, готово супарнички однос не само према “слабићким” ликовима, попут Мајка и Хардера, већ и самоувереним и доминантним, попут Хогана и Тајрона. Њено пркошење идеолошкој датости, као противтежа инхибираности у домену рода, доказује рањивост свих мушких ликова која их ставља у једнаку раван са њом; иако фатумски онемогућена, Џоузи иронично демистификује и “преваспитава” мушкарце истом реториком грубости којом би они требало да господаре над њом. Даљи развој радње, ипак, указује на површну природу Џоузиног отпора који је не ограђује од приклањања хиревима патријархатског система;

³⁰⁸ “**Tyrone:** (...) You pretend too much. And so do the guys. (...) They all lie to each other. No one wants to admit all he got was the slap in the puss when he thinks a lot of other guys made it.” (O'Neill 2006: 114) (превод аутора дисертације)

³⁰⁹ “(...) *almost a freak.*” (O'Neill 2006: 5) (превод аутора дисертације)

Џоузино опонашање мушкарца идеолошки је супротстављено њеној иманентној родној позицији, па у циљу одржања материјалистичког поретка, који је једини извештај, принуђена је да се окрене стереотипу нежног и сексуализованог женског лика. Додатну субверзију њене маскулине персоне врши њена емотивна везаност за Тајрона кога види као средство избављења од циклуса сервилног удовољавања систему на имању Хоганових. Утолико њена борбена посвећеност имању управо имплицира улогу жене као слушкиње, тачније, чуварке и старатељке: Хоган, као и у једном тренутку Тајрон, изискују њену оданост на основу архетипске беспомоћности мушкарца и његове зависности од жене. Како би спасила од имплозије апатичне, хистеричне или једноставно неспособне мушкарце, Џоузи прибегава сталном жртвовању својих жеља. Због потребе да саслуша Тајронову мучну исповест, одриче се своје романтичне амбиције и подређује јој улогу сапатника, а обавеза да служи свог оца и помаже му ограничава њену потребу да упада у конфликте са њим (в. Bloom 2007: 185)³¹⁰.

Премда идеолошки онемогућена у жељи да доминира, Џоузи се са прописаним архетипским улогама идентификује не тешка срца и невесело, већ самоуверено; њена жеља да радикално подреди своје прохтеве нужди помагања мушкарцима практично поништава трагички контекст њене потчињености. Стивен Блум наводи њену материнску обузетост Тајроновом интимном тескобом, због које је спремна да у четвртој чини драме пошаље оца натраг у кућу како би била сама са Тајроном док се он не пробуди. Када пробуђени Тајрон изрази своју забринутост око могућих срамотних речи које је поменуо у синоћном дијалогу са Џоузи, она га разуверава и убеђује да ништа из његове исповести није вредно стида. Ефекат њеног труда да поштеди Тајрона терета кривице читава се у његовој несвакидашњој релаксираности и духовној чистоти коју осећа тог јутра; Тајронова катарза реализована је упоредо са дубоком, асексуалном љубавном везом између ње и Џоузи, што он, на Џоузино инсистирање, и потврђује.

³¹⁰ “(...) (F)or all the strength of character that Josie demonstrates, she also behaves in some stereotypical female ways, and in the end, she submits to the patriarchal hierarchy. She initially agrees to her father’s scheme to have her seduce Tyrone to trap him into marrying her, and although she falters from time to time, she moves ahead with this scheme, placing her in the stereotypical role of the evil temptress. Then she sacrifices her own longing for romantic fulfillment with Jim Tyrone when she agrees to hear his confession and grant him forgiveness, (...) At the very end, having lost her only hope for a romantic relationship with a man, she watches sadly as Tyrone leaves her, and although she stands up fearlessly to her father, she still resumes a stereotypical place as her father’s keeper.” (Bloom 2007: 185)

Тајрон: (...) Опрости ми, Џоузи. Ипак се сећам! Срећан сам што се сећам! Никада нећу заборавити твоју љубав! (...) Увек ћу те волети, Џоузи (O'Neill 2006: 146)³¹¹!

У свом испуњењу архетипски задате улоге, Џоузи је од стране Тајрона оцењена као коначна инкарнација спаситељке, која пружа и разуме све што ниједна друга, чак ни његова мајка, није била у стању; за Тајрона, она је једина жена која искрено разуме ирационални циклус вулгарног и насилног понашања и осећаја кривице, типичан за мушкарце. Брига за Тајрона и чежња за њиховим заједничким подухватом раскида са темпоралним оквирима егзистенције омогућују јој чудо сублимације осећања страсти из еротског у матерински контекст – у ком жена више није персонификација сервилности и трпљења већ боголике материнске силе, која превазилази категоричке баријере идеологије. Када јој се Тајрон пожали како не верује да ће од Џоузи добити афирмативан одговор на његово трагање за љубављу и опроштајем, Џоузи манифестује врхунски вид љубави чији бестрасни карактер аболира читаву њихову дотадашњу визију еротског задовољства као једине ритуализације мушко-женског заједништва. Уместо оптерећујуће и патничке, страст доноси катарктичку перспективу, јер у пољупцу који емпатична Џоузи спушта на Тајрона “има страсти”,

али то је нежна, заштитничка материнска страст, на коју он [Тајрон] одговара моменталним захвалним самопредавањем (в. Исто: 119)³¹².

Осетивши се кривом због саучешћа у девијантној реструктурирању патријархата коју јој је наметнуо њен отац, Џоузи са гнушањем одбацује своју персону подмукле заводнице и постаје свесна варијетета часнијих, лепших и нежнијих модуса ероса које Тајрон у њој, као жени, побуђује. Највиши и најскупоценији модус љубави јесте матерински: његов ефекат је аболиција субјектове везе са самом димензијом времена, и његова пројекција у метафизичку димензију прочишћавања и новог рођења. Џоузи уверава клонулог Тајрона:

Џоузи: (...) За тебе имам сваки могући вид љубави – а можда је ова највећа од свих – јер изискује тако пуно (Исто: 120)³¹³.

³¹¹ “**Tyrone:** (...) Forgive me, Josie. I do remember! I’m glad I remember! I’ll never forget your love! (...) I’ll always love you, Josie!” (O’Neill 2006: 146) (превод аутора дисертације)

³¹² “*There is passion in her kiss, but it is a tender, protective maternal passion, which he responds to with an instant grateful yielding.*” (Исто: 119) (превод аутора дисертације)

Најзад, искупљење ком она доприноси је утолико значајније и ближе архетипској особености жене пошто је Тајрон, по свом признању, био редовно лишен осећаја за границу у својим социопатским, мизогиним испадима.

Тајрон: (...) (Т)и си једина жена коју сам икад упознао која разуме бедне одвратне ствари на које је човек спреман када је мртав пијан, а подвуче црту – нарочито када га, за почетак, изједа осећај кривице. (...) Али ја нисам подвукао црту. Покушао сам (Исто: 123)³¹⁴.

Тајрон пролази кроз катарзу која, иако метафизичког карактера и са несумњиво спаситељским учинком, није заслужена, с обзиром на његову сувише трајну и дубоку идентификацију са доменом декаденције, греха и телесности. У *Дугом путовању*, сâм Тајрон је негирао извесност аполонијске структуре егзистенције на коју се позива његов отац, призивајући смрт као своју предодређену перспективу и сматрајући Едмунда као природну реинкарнацију свог на пропаст осуђеног бића. Идеологија материјалног добитка манифестовала је на Тајрону свој неизбежни аспект отуђења и затирања личности особе које је Тајрон оценио не просто као алтернативни, већ једини реално достижни контекст задовољства на које материја, будући сама пропадљива, може да упути. Због непромењиве и свеprisутне деструкције коју амерички сан утврђује, могућност евентуалних реминисценција духовности, нарочито у контексту катарзе и слободе од материје, делује сувишна и иронична. Чак и када сакралност однесе превагу над декаденцијом, што се у заједници Тајрона и Џоузи остварује посредством исповести и опроштаја, тај пораз материјализма се такође одражава у цинично-пародичним оквирима које иста материјалистичка идеологија наглашава. Зато су њихов дијалог и Тајроново спасење, како Блум подсећа, иако непатворени и уверљиви, ипак супротстављени идеолошком обрасцу самоостварења који прописује амерички сан, са свим културним доменима који га одржавају, и стога иронијски у својој драмској бити.

Након што се Тајрон исповедио и покајао за своје грехе, Џоузи га благосиља миром. (...) Потом она озваничава тај догађај као чудо. (...) док утврђује *иронијски* [Н. Ђуран] симболизам мотива жалосне Богородице са Христом у наручју у оквиру датог контекста. Најзад, драма се завршава

³¹³ “**Josie:** (...) I have all kinds of love for you – and maybe this is the greatest of all – because it costs so much.” (Исто: 120) (превод аутора дисертације)

³¹⁴ “**Tyrone:** (...) (Y)ou’re the only woman I’ve ever met who understands the lousy rotten things a man can do when he’s crazy drunk, and draws a blank – especially when he’s nutty with grief to start with. (...) But I didn’t draw a blank. I tried to.” (Исто: 123) (превод аутора дисертације)

молитвом (...) На овај начин, Џоузи је, заправо, обавила завршни ритуал за Џима Тајрона, чија је смрт неизбежна и призната, чиме поручује да су спокој и спасење достижни чак и за најбезнадежније душе, не нужно путем ритуала присутних у католицизму или другим организованим религијама, већ путем разумевања и опроштаја од стране вољених особа (Bloom 2007: 180)³¹⁵.

Премда је, дакле, сцена Тајроновог искупљења неконвенционалног и ренегатског карактера, врхунац катарктичке моћи ритуала – чињеница да је могуће спасити и случајеве попут Тајрона које догма означава као безнадежне и практично већ уништене – управо је омогућен иронијском негацијом, ако не и пародирањем, баријере коју задаје религија, тј. идеологија по себи. Систем, како је Тајрон знао у *Дугом путовању*, не може да пружи индивидуацију и задовољство собом: то могу једино иконокластија и превредновање метафизичких појмова, колико год радикална била њихова цена у односу на живот протагониста – декадентног и емотивно урушеног Тајрона и сексуално онемогућене Џоузи.

Сам пут којим Џоузи упознаје Тајрона, ступа у дијалог са њим и достиже катарктичко ослобођење од своје профане социјалне персоне заснован је на иконокластији: систем америчког сна коме се Хоган и Џоузи прилагођавају стреми реализацији не само путем беспоговорне владавине стереотипа, већ и злоупотребе тих стереотипа у циљу индиректног материјалног добитка. Свођење родних модела на средства друштвеног успона прећуткује се и сублимира у прагматични метод успеха у ком је проблем морала релативизиран све док је сврсисходан; иако систем који држи Хоганове и Тајрона под контролом претендује на метафизичку позицију, он је одржаван макијавелистичким, често кримогеним методама. Пред своје напуштање фарме, Мајк назива Џоузи курвом, чиме нехотице наговештава и усмерава њено и Филово касније преузимање тог стереотипа ради искоришћавања Тајрона за преузимање имања. Чином напуштања имања, Мајк напушта и Филов етичко-симболички кодекс, чиме, према Блумовој примедби, нужно жртвује своју харизму и полисемију у очима публике: дистанцирао се од оца и сестре на моралној основи, али

³¹⁵ “After Tyrone confesses and repents for his sins, Josie blesses him with peace. (...) She then proclaims the scene a miracle (...) reinforcing the *ironic* [Н. Ђуран] significance of the Pieta in this context. Finally, the play ends with a prayer (...) With this, Josie has, in effect, performed the last rites for Jim Tyrone, whose death is inevitable and assured, thus suggesting that peace and salvation are attainable for even the most lost souls, not necessarily through the rituals of Catholicism or other organized religions, but through the understanding and forgiveness of loved ones.” (Bloom 2007: 180) (превод аутора дисертације)

је утврдио да не поседује квалитете интелекта и амбициозности које тај систем изискује за своје функционисање и очување заједнице Фила и Џоузи. Својом компромисном структуром – хијерархијском аналогijом материје/ имања и породице као јединствених идеолошких потпора личности – систем делује свеприсутан и непремостив, будући да су сви ликови из различитих мотива принуђени да му се подреде. Фил се одлучује на свој план са ћеркиним завођењем Тајрона из материјалистичке побуде, док Џоузи схвата свој задатак као можда једину прилику да изрази своју љубав према Тајрону. Поред тога што симболизује архетипску неизбежност система, Џоузина одлука да остане на имању уједно је почетак њеног превредновања моноцентричне природе система: једино је у оквиру околности које спајају ликове на имању – дакле, у метафизичкој константи заједнице и дијалога са Другим – могуће реконструисати идеју искупљења за своју идеолошки установљену недостојност и декаденцију, али утолико и утицати на формирање новог контекста система, прилагођеног иницираном протагонисти. О’Нил је образац жртвене идентификације са системом у циљу покушаја његове реструктурирације већ применио у драми *Чезња под брестовима*: било да протагониста реализује побуну против система посредством мржње, као Ибн Кабот, или љубави, као Џоузи Хоган, простор његове иницијације неиздвојив је од система-фатума ком припада. Како Блум пише:

Као што је то постигао у драми *Чезња под брестовима* у којој један од браће напушта имање и породицу, О’Нил истиче везу између оног детета које је остало на имању и оца. У *Чезњи*, Ибна покреће љубомором прожета мржња, док у *Месечини* Џоузи покреће љубав, према њеном оцу и Циму Тајрону. У обема драмама, овај подстрек указује на снажну потребу за личним искупљењем (Исто: 174)³¹⁶.

Отуд је, уместо на трансценденцији стварности путем пуког напуштања или деструкције, Џоузино и Тајроново искупљење засновано на разумевању и дијалошком измирењу опозицијa духовног и материјалног које сачињавају стварност.

У немоћи да балансира између слика блуднице и девице, Џоузи је трајно инхибирана оригиналном патријархатском баријером асексуалности и духовности; њен

³¹⁶ “As he did in *Desire Under the Elms* by having the other sibling abandon the farm and family, O’Neill intensifies the connection between the one sibling who remains and the father. In *Desire*, Eben is motivated by jealous hatred, while in *Moon*, Josie is motivated by love, for both her father and Jim Tyrone. In both plays, this motivation is symptomatic of a powerful need for personal redemption.” (Исто: 174) (превод аутора дисертације)

покушај еротског предавања Тајрону исфорсиран је и без ефекта, будући да је њен зачетник Фил а не она сама, и да се њене емоције према Тајрону своде на везаност вишу од обичне сексуалности. Пошто се њен пут ка иницијацији састоји од истовременог опредељења да остане у оквиру система, тј. на фарми, и чежње да свој однос са системом преиначи у простор свог унутрашњег узрастања, Џоузи у свом деловању неизбежно комбинује потребу за сигурношћу, изражену у њеној блискости са оцем и имањем, и потребу за љубављу, коју симболизују Тајрон и месец. На основу те двојности, патријархални систем је, с једне стране, под паролом прагматичне борбе за просперитет учинио да Џоузи прихвати персону промискуитетне жене, али је убрзо демистификован сопственим стварносним елементима када Џоузи, у Тајроновом присуству, увиђа да је еротски контекст ком жели да се прилагоди фарса. Све док је Џоузи под теретом персоне коју је за њу конструисао њен отац – саздане од материјалистичких идеја еротике, лукавости и неповерљиве дистанце према Тајрону – њено зближавање са Тајроном је отежано њеним губитком самопоуздања и осећајем потчињености његовом мушком ауторитету. Као што својим боравком унутар система прихвата његову бинарну природу, Џоузи Тајрону једино може да понуди себе у нераскидивом заједништву телесног/ системског и духовног/ метафизичког. Њено убеђење у иманентну импликацију духовности унутар материје, Блум наводи, у вези је са њеним девичанством, као и аналогном осетљивошћу на спонтани утицај који Тајронова близина има на њену слику о себи;

Џоузи је девица, те ако њено тело стоји на располагању Тајроновој пожуди, она ће му га предати заједно са њеним великим срцем. (...) Она је љубоморна на његове “бродвејске дроље”, и свесна је сопственог физичког изгледа једино у његовој близини (Исто: 178)³¹⁷.

У оквиру опозиција које одређују њен однос са Тајроном, Џоузи доживљава сублимацију идеја које је преузела од оца у контекст система са којим може да се идентификује. Њен флерт током састанка на месечини прераста из схеме договорене са Филом у њен интимни порив; исти сложени симболизам односи се на њен план да пије заједно са Тајроном како би га омамила и учинила сугестибилним на њене захтеве, иако би евентуални сексуални однос са њим значао и испуњење њене личне жеље. Са оба аспекта, идеолошког и интимно-духовног, Џоузи сматра значајним Тајроново

³¹⁷ “Josie is a virgin, and if her body is Tyrone’s for asking, it comes along with her big heart. (...) She is jealous of his “Broadway tarts”, and she becomes self-conscious about her appearance only when he is around.” (Исто: 178) (превод аутора дисертације)

признање оданости њој, њеном оцу и имању, због чега, када Тајрон то афирмише пред њом, она екстатично збацује терет очеве намере и предаје се тоталитету своје заједнице са Тајроном у којој су, срећним хиром судбине, изједначене идеолошка и субјектова амбиција. Од гнушања према Тајрону које је у њу усадила идеологија лицемерја и глумљених емоција, и подругљиве опаске да би пољубац дат Тајрону у њој пробудио осећај “као да љуби леш” (O’Neill 2006: 45)³¹⁸, Џоузи досеже свест да је “била глупа и није видела” потребу за њеном заједницом са Тајроном, и пољубац који му нуди у својој катарктичкој, трансцендентној свести напоскон утврђује еманципацију од подмуклости идеологије тиме што у сакралном, а не прагматичком контексту, повезује Џоузину оданост имању и оданост самој себи. Први принцип одражава се у “заштитничкој” и “материнској” природи њеног пољупца, док је залог другог чињеница да та материнска стихија свеједно означава “страст” са којом се жена, у архетипској идеји њихове заједнице, предаје мушкарцу (в. O’Neill 2006: 119).

Исти контекст девичанске нетакнутости контекстима сексуалности и материјалистичке похлепе показује се као иронијска препрека ка остварењу Џоузине жеље за романтичним и сексуалним односом са Тајроном. На Џоузин еротски занос њиме Тајрон није у стању да одговори: инхибиран је самомржњом и кривицом због неразрешеног проблема односа са својом покојном мајком. Његово сећање на опроштај од мајке, док је посматрао њено тело у ковчегу, одаје радикалну психолошку баријеру према њеној фигури: у његовој свести, одавала је утисак неутралне, архетипске жене која је у својој етеричној младолности – што је био макар један основ Тајроновог растерећења – заувек напустила тескобни домен бриге и везаности за породицу. Тајронова метафизичка спона са мајком надилазила је његову саму визију ње, због чега је од тренутка спознаје да ће је ускоро изгубити осећај кривице унапред онемогућио његово катарктичко мирење са мајчином смрћу. Мерин пад у кому и, нарочито, лекарово саопштење да се из коме вероватно неће пробудити иницирали су дуге епизоде опијања којима се Тајрон трудио да потисне помисао на то да се није достојно старао око своје мајке, којој је у њеним последњим годинама био једини преостали ослонац. Спој алкохола и унутрашње тескобе саботирао је, на крају, Тајроново само сећање на мајку, као и на могућност њихове везе, или чак познанства: у извитопереној исповести о бдењу пред мајчиним ковчегом, Тајрон истиче да се, чак иако је терао себе

³¹⁸ “**Josie:** (...) like kissing a corpse.” (O’Neill 2006: 45) (превод аутора дисертације)

да осети некакав жал за њом, у њему није могла оцртати спознаја њеног дефинитивног одсуства:

Тајрон: (...) Знао сам да је требало да се осећам сломљен изнутра али ништа нисам могао да осетим. Деловао сам мртав, такође. Знао сам да је требало да плачем. (...) Али нисам могао да плачем. Псовао сам самог себе: “Ђубре покварено, то је Мама. Волео си је, а сада је мртва. Заувек је отишла од тебе. Никад, никад више – ” Али није било ефекта. Целим бићем сам покушавао да објасним самом себи: “Мртва је. Зашто би њу сада било брига да ли плачем или не, или шта радим? Њу за то ни најмање није брига. Срећна је што се сад налази тамо где је ја више никад нећу повредити. Напокон ме се отарасила. За Бога милога, зар ни сад не можеш да је се оканеш? За Бога милога, зар не можеш да је пустиш да у миру почива” (Исто: 125)³¹⁹?

Пошто је преовладала његова емотивна дистанца према мајци и став да, будући обичан терет због његових неподношљивих, декадентних навика а не члан њене породице, и не треба да исказује везаност за њу, Тајрон претвара читаву церемонију у фарсични сплет одглумљене жалости и имплицитне ироније, тј. комедије у којој се огласио са неколико лажних јецаја, испод којих је потискивао свој самопрекор и стрепњу да би цела жалопојка убрзо лако могла да се претвори у шараду.

Тајронова немоћ везивања за жену, огледана било кроз призму апстрактне странкиње која, ако га је и познавала, више нема ништа заједничко са њим, било у деградативном својству сексуалном објекта или чак животиње, саботира простор еротске реализације на исти начин на који је Џоузино самонаметнуто девичанско виђење еротике у вези са њеним физичким изгледом. Ни у једном од наведеним случајева, појам жене више не представља Друго са којим он може да се идентификује и оствари иницијацију, чиме наизглед саботира не само своју већ и Џоузину катарзу. Међутим, управо је свест о одсуству вере у традиционални вид мушко-женске љубави усмерила Џоузи ка могућности “свих врста љубави” (Исто: 120)³²⁰ за Тајрона, које се, у слободи од чулних одредница, сабирају у јединствену архетипску љубав, једину кадру

³¹⁹ **Tyrone:** (...) I knew I ought to be heartbroken but I couldn't feel anything. I seemed dead, too. I knew I ought to cry. (...) But I couldn't cry. I cursed to myself: “You dirty bastard, it's Mama. You loved her, and now she's dead. She's gone away from you forever. Never, never again –” But it had no effect. All I did was try to explain to myself: “She's dead. What does she care now if I cry or not, or what I do? It doesn't matter a damn to her. She's happy to be where I can't hurt her ever again. She's rid of me at last. For God's sake, can't you leave her alone even now? For God's sake, can't you let her rest in peace?” (Исто: 125) (превод аутора дисертације)

³²⁰ **Josie:** (...) all kinds of love (...)” (Исто: 120) (превод аутора дисертације)

да пружи катарзу и обнову заједнице сина и мајке. Џоузина “нада у истинско испуњење ишчезла је са одласком Џима Тајрона” (Bloom 2007: 178)³²¹, али је њену еротску потребу за Тајроном субсумирала елементарна љубав мајке као метафизичке жене: та љубав као вечито отворени симбол диференцира се и односи на “све врсте љубави”, као што Џоузино остајање у оквирима патријархалне идеологије подразумева испуњење културне и субјективно-емотивне поларности њене личности. Након превазилажења моралне баријере према Тајроновој исповести, Џоузи постаје идентификована са његовом мајком Мери, а преко ње уједно и са архетипом жене, будући да је једино метафизички контекст љубави у стању да надиђе разочарање које је двама протагонистима оставила идеја свеприсутности и идеологичности еротског задовољства; материнска форма љубави, како Џоузи убеђује Тајрона, ипак и даље постоји, и, премда предодређена да буде потиснута, јача је од патријархатских залага декаденције и имплозије феминитета.

Џоузи: (...) Сада разумем, Џим, драги, и поносим се што си дошао мени као јединој особи на свету за коју знаш да те воли у довољној мери да ти даћу разумевање и опроштај – а ја ти заиста опраштам!... – Као што ти *она* опрашта, чујеш ли ме! Као што *она* воли и разуме и опрашта (O’Neill 2006: 129)³²²!

У Џоузиној катарзи, “она” не представља само превредновану идеју Тајронове мајке, већ сâм матријархат, који се, у њеном свесном жртвовању сексуалности, уздиже изнад материје која доноси само варљива задовољства, тескобу, кривицу и себемржњу. Џоузина жртва, ипак, пропраћена је макар прећутном заједљивошћу од стране јунакиње која, док се с једне стране осећа растерећеном по завршетку страха који је у њој изазивала умешаност у Филов тајни план, неизбежно оцењује чин победе духовности над материјом као иронију, тим пре јер и након катарзе наставља да види Тајрона као “мртваца”, као да монопол материје коју треба трансцендирати сеже до идеје живота као таквог (в. Bloom 2007: 172). Пред своју исповест, Тајрон имплодира у својој немоћи да оствари контакт са било чим материјалним, чак и са самим собом. Отуд катарза, премда спаситељска у односу на материју, делује само као алтернативна

³²¹ “(...) hope for true wholeness has died with the departure of Jim Tyrone.” (Bloom 2007: 178) (превод аутора дисертације)

³²² “**Josie:** (...) I understand now, Jim, darling, and I’m proud you came to me as the one in the world you know loves you enough to understand and forgive – and I do forgive!... – As *she* forgives, do you hear me! As *she* loves and understands and forgives!” (O’Neill 2006: 129) (превод аутора дисертације)

поларност јединственог система деперсонализације који је немогуће напустити, и на основу чијег иронијски иманентног симболизма Џоузи непрестано доживљава призоре Тајрона и месеца као туробне и беживотне, бар једнако колико и сакралне.

Израз лица му постаде празан. Глас му постаде безличан и објективизиран, као да се оно што је говорио тицало неког човека ког је познавао, али није имало никакве везе са њим. Ово је једини начин на који он може да започне своју причу (O'Neill 2006: 124)³²³.

Кроз целу драму, О'Нил провлачи импликацију да је елемент традиционалне трагедије саботиран иронијом и непотпуношћу, зато што контекст театарне усиљености делује примењен не само на део драме у ком доминира Филев патријархатски дискурс, већ – истина, мање отворено и са значењем дијаметрално супротстављеним патријархатској идеологији – и на сцену катарктичког дијалога Тајрона и Џоузи. Иронија које је Џоузи свесна док тетоши уснулог Тајрона односи се на неизбежност њихове смрти, тј. деперсонализације, коју изискује ослобађање од домена материје, чија је смртоносна алузија и иницирала њихов очај и бег. Ако чин катарзе у *Месечини* делује излишан, то се огледа у неповратном одсуству амблема за којима Тајрон и Џоузи трагају, као и у саботираности препрекама у виду пијанства, осаме, физичке непожељности и, уопште, социјалне неадаптираности која инхибира њихову чежњу за ослобођењем. Театрална фарса катарзе кроз коју двоје изопштеника пролазе заснована је на цикличној и иманентној природи Тајронове и Џоузине трагичке осујећености: Тајрон се бoемском животу, који је привремено напустио након што се његова мајка одрекла конзумације наркотика, вратио чим му је мајка умрла, а Џоузи је генерално немоћна да превазиђе стадијум мушкобањасте надзорнице имања Хоганових и преузме улогу сличну материнској у односу на Тајрона. Ипак, управо атмосфера незнања и смрти коју иницира њихова ситуација, првенствено Тајронов статус “ходајућег мртваца”, омогућавају, како Норманд Берлин истиче, сублимацију њихових опустелих личности у учеснике сасвим новог, сакралног модуса постојања, који, аналогно Џоузином материнском држању Тајрона у свом наручју, одговара хришћанској визији Богородице која држи Христа, *Pietà*. Управо на основу гротескног и безнадног реализма који их окружује, али и због привида да је испуњење стандардне трагичке инцијације немогуће остварити – јер Тајрон је трајно ограђен од сваке даље

³²³ “He makes his face expressionless. His voice becomes impersonal and objective, as though what he told concerned some man he had known, but had nothing to do with him. This is the only way he can start telling the story.” (O'Neill 2006: 124) (превод аутора дисертације)

могућности контакта са женом било у својству љубавника или сина, а Џоузи му не може заменити ниједну од тих улога – иницијација у *Месечини* јесте тако етеричног и оностраног карактера и, према Берлиновом мишљењу, утолико реална и непорецива. Изналажењу катарзе суштински доприноси Џоузи, која је, премда припадница комичног, за О’Нилов опус неуобичајеног модуса битисања у “нормалној” свакодневици са својим оцем, у стању да, на путу до искупљења Тајрона и ње саме, преузме читав низ “спаситељских” женских улога: блуднице, љубавнице, мајке, хировите ирске домаћице и, на крају, Богородице. Она је, у свом ефектном противречењу свеprisутности “антидрагичког” реализма, “зацело, О’Нилов најмоћнији и најсаосећајнији приказ жене” (Berlin, у Manheim 1998: 93)³²⁴.

С друге стране, апстрактну форму нема само појам катарзе већ и време као такво, будући да су у апсурдној димензији која једва да оставља простор трансформацијама средине или личности појмови садашњости и будућности сведени на идеолошке конструкције и варке ума намењене афирмацији извесности прогреса. Једино стварно време је прошлост која прати Тајрона кроз године његовог туговања и повлачења у себе, толико иманентна његовом бићу да је једино избављење од ње у макар привременом ритуалу “умирања”. Стварност у наизглед непремостивом симболизму прошлости која на ликове утискује жиг онтолошке смрти побеђена је духовном трансценденцијом која није ништа друго до алтернативни контекст смрти, због чега Џоузи на крају дијалога оцењује цео ритуал, ма колико сама била искрено унесена у његово испуњење, као иронију и полуциничну пошалицу стварности на рачун двоје ликова. Неизбежност стварности-система имплицира аналогну “смртоносну” природу судбинске и катарктичке персоне: Џоузин чин опроштаја, који у традиционално драгичком тумачењу оставља утисак (религиозног) “чуда”, заправо је стереотипно позоришно “играње улоге”, чији је основ у Џоузиној свести и намери, уместо у провиђењу, и која суштински не мења колотечину стварности у којој сваки од ликова носи своју карактеристичну персону. У очима Џоузи и Хогана, Тајрон је у четвртој чини и даље “мртавац” (в. O’Neill 2006: 132), који, закључује Барбара Вољино (Barbara Voglino), више нема потребе да обедује заједно са Хогановима, пошто “мртвима не треба храна” (Voglino 1999: 123)³²⁵, због чега Џоузи може, уз могућу

³²⁴ “(...) (S)urely, she is O’Neill’s most powerful and sympathetic creation of a woman.” (Berlin, у Manheim 1998: 93) (превод аутора дисертације)

³²⁵ “The dead do not require nourishment.” (Voglino 1999: 123) (превод аутора дисертације)

примесу црног хумора, да му “пожели да што пре стигне до краја свог путоштва смрти” (Исто: 123)³²⁶. Трагедија, било да је пропраћена туробним ритуалима аутодеструкције или заједљиво-комичним стоицизмом, ипак представља универзални вид стварности, ком су ликови заувек подређени, и у оквиру ког су, према Вољиновој, проклињање и цинизам умеснији од надања. Наиме, након што, по Тајроновом одласку, Фил у гневној псовци призове “најмрачније проклетство из паклене јаме”, убрзо се правда пред Џоузи, која је помислила да је упутио псовку Тајрону:

Хоган: (...) Живот сам ја псовао – *(са трачком његовог природног држања)* А, тако ми Бога, то је једно улудо трошење ваздуха, ако га је и вредно (...) (O’Neill 2006: 148)³²⁷.

Општи карактер контекста трагедије као иманентне смртности субсумира и изједначаје сваку од крајности у драми: патријархални материјализам и малограђанштину персонификоване у Филу и етеричну метафизику матријархата коју остварују Цим Тајрон и Џоузи. Упркос поларности између Цимовог катарктичког и Филовог системско-репресивног контекста, сукоб њихових ставова и интереса прикрива њихову заједничку припадност општем систему материјалистичких махинација, који и Тајрона, као газду, и Хоганове, као закупце, третира у својству деперсонализованих објеката. У својству одговора на неизбежност смрти, ликови одбијају да умру у дефинитивном значењу тог појма: уместо тога, О’Нил им намењује мотив искупљења који се циклично надовезује на тренутак деструкције изазване материјализмом и грехом. У О’Ниловој терминологији, искупљење би означавало, уместо традиционалне неповратне трансценденције проистекле из катарзе, пуку релативизацију појмова смрти и живота. Као могући разлог његове навике, Вољинова наводи О’Нилову личну дистанцу према размишљању о смрти и смртности целокупне стварности; након дугогодишње борбе са болестима зависности, покушајем самоубиства барбитуратима 1912. и, изнад свега, смрћу његових родитеља и брата у размаку од три године, О’Нил је одлучно одбијао од себе помисао о надмоћи и неопозивости умирања – у најмању руку, смрт је једнако извесна као живот и придружује се животу у вечитом кружењу, уместо да га просто трајно поништи. О томе Вољино каже:

³²⁶ “(...) (S)he wishes him Godspeed in his journey to death.” (Исто: 123) (превод аутора дисертације)

³²⁷ “**Hogan:** (...) It was life I was cursing – *(with a trace of his natural manner)* And, be God, that’s a waste of breath, if it does deserve it (...)” (O’Neill 2006: 148) (превод аутора дисертације)

Најтачније објашњење О'Нилове амбиције да улепшава своје редовно аутобиографске ликове било би да је то био његов покушај самоодбране. (...) Епизоди у *Дугом путовању у ноћ* и *Месечини за несрећне* били су дубоко урезани у О'Нилово сећање пре него што се и латио пера. Писао је о члановима своје тада покојне породице чијих је “одлазака” био свестан. Чини се да је развој радње унатрашке у односу на дати одлазак ослобађао О'Нила од “опасне” одговорности да “призива одлазак” својих ликова. Све што је он требало да уради било је да их сазда и остави их да сами тумаче сопствене животе (Vogliino 1999: 130-131)³²⁸.

Ако принцип смрти указује на трагични аспект драме *Месечина за несрећне*, шаљиви, иронични или бахати пркос ликова залог је извесности комедије и, утолико, живота у односу на смрт. У трагедији која указује на аналогију између Цима и Хоганових, О'Нил супротставља културне стереотипе, са ирским наслеђем као поларношћу притиснутом прагматичним захтевима капиталистичког друштва и отуд примораним на превазилажење етичких норми како би задовољили те захтеве и задржали актуелне друштвене позиције. У читавој трагичкој затомљености у систему, Цим и Хоганови су, примећује Норманд Берлин, представљени као комбинација туробних и оптимистичних, па и комичних аспеката. Сâм О'Нил је *Месечину за несрећне* назвао “лепом, необичном трагичном комедијом” (O'Neill 1994: 538)³²⁹; Артур и Барбара Гелб су истакли да је драма “пуна ирског хумора и изузетно упечатљива у њеном бруталном трагизму” (Gelb 1973: 57)³³⁰, док је Фредерик Карпентер за њене симболичке осцилације коментарисао да чине драму неодредивом “између свињарске комедије и озбиљне трагедије” (Carpenter 1964: 148)³³¹. Иманентно живахну емотивну подлогу драме одржавају: Цим, са својим

³²⁸ “O'Neill's purpose in ameliorating his frequently autobiographical characters seems best explained as an attempt to safeguard himself (...) The endings of *Long Day's Journey Into the Night* (1941) and *A Moon for the Misbegotten* (1943) were deeply engraved in O'Neill's memory before he ever picked up a pencil. He was writing about members of his then-deceased family whose “ends” he knew. Working backward from a given end appears to have relieved O'Neill from the “dangerous” responsibility of “calling ends” for his characters. All he had to do was develop them and let them play out their lives.” (Vogliino 1999: 130-131) (превод аутора дисертације)

³²⁹ “(...) a fine unusual tragic comedy.” (из О'Ниловог писма Дадлију Николсу (Dudley Nichols), 16. децембра 1942. године, у O'Neill 1994: 538) (превод аутора дисертације)

³³⁰ “(...) rich in Irish humour and enormously moving in its brutal tragedy (...)” (Gelb 1973: 57) (превод аутора дисертације)

³³¹ “(...) alternat(ing) between pigsty comedy and serious tragedy.” (Carpenter 1964: 148) (превод аутора дисертације)

присенком некадашњег младалачког, неодговорног ирског шарма – оног којим се одликују весељаци, никоговићи, болећивци и романтици (O’Neill 2006: 33)³³²;

Фил, незајажљиви љубитељ вискија, који говори “са наглашеним бругом [ирским нагласком]” (Исто: 12)³³³; и Џоузи, која је “у целости жена” (Исто: 5)³³⁴ упркос физичкој снази којом надилази већину мушкараца, и којој је “мапа Ирске утиснута на лицу” (Исто: 5)³³⁵. Двојна природа троје ликова ирског порекла алудира на двојност Тајронових у *Дугом путовању*, који, премда опхрвани егзистенцијалном зловољом и међусобним анимозитетом, не губе из вида љубав и осећај нужности за очувањем породице као јединог емпиријски замисливог вида заједнице и начина победе над осамом и беспомоћношћу. Свој дискурс пркосног весеља они супротстављају сопственом осећају очаја, али и другим ликовима у драми који персонификују поларност културне доминације и оригинални модел патријархата. У *Месечини*, тај симболизам је дат у лику Стедмана Хардера, бизнисмена који заступа компанију *Standard Oil*, и са којим Џим преговара о продаји свог имања.

Као представник англоамеричке колонијалиста и велепоседника, Хардер гаји са Џимом, иначе његовим суседом, стереотипну форму напетог односа између рафиниране културе поседника и профане културе објеката: његово имање је изложено честом упаду свиња из домаћинства Хоганових, које се, у карактеристичној алегирији претње вулгаризације са стране “инфериорне” културе, купају у језерцету на Хардеровом имању након што пробију кроз његову ограду. Иако привилегован, утицајан и образован, Хардер одаје утисак летаргичног, не нарочито виспреног човека, који је с обзиром са своју појаву, као и на урођени цинизам својих ирских суседа, више предмет лаке поруге него стрепње или презира. Фил и Џим беспштедно исмевају елементе Хардерове снобовске културе: Фил отворено пореди Хардерове “амбициозне америчке свиње” (O’Neill 2006: 45)³³⁶ које “не пропуштају ниједну шансу” (Исто: 45)³³⁷ са својим оцем, док Џим у суптилнијем стилу пародира Хардерову чврсту везаност за

³³² “(...) *the ghost of a former youthful, irresponsible Irish charm – that of the beguiling, ne’er-do-well, sentimental and romantic.*” (O’Neill 2006: 33) (превод аутора дисертације)

³³³ “(...) *with a pronounced brogue.*” (O’Neill 2006: 12) (превод аутора дисертације)

³³⁴ “(...) *all woman.*” (Исто: 5) (превод аутора дисертације)

³³⁵ “*The map of Ireland is stamped on her face (...)*” (Исто: 5) (превод аутора дисертације)

³³⁶ “**Hogan:** (...) *ambitious, American-born pigs (...)*” (O’Neill 2006: 45) (превод аутора дисертације)

³³⁷ “**Hogan:** (...) *(T)hey don’t miss any opportunities.*” (Исто: 45) (превод аутора дисертације)

језерце на његовом имању (в. Исто: 44)³³⁸ за које “не жели да одаје свињски мирис следећег лета” (Исто: 45)³³⁹. Насупрот њиховом речитом познавању свог суседа, Хардер, који и иначе отежано комуницира са слојевима друштва испод свог, наилази на потпуну дискурзивну баријеру у сусрету са Хогановима. Његова блазирана богаташка личност, ограђена од звучних дионизијских уживања и усуђивања на декаденцију и ласцивност, наилази на несавладиву препреку пред бритким, оштроумним и необазривим Филом, који уз то у разговору са мрским суседом додатно наглашава свој “брог”. Низ провокација, увредā и претњи којима је отерао Хардера са свог имања пружа Филу осећај задовољства и поноса, и он глорификује сирову али праведну победу “потчињене” културе над “господском”.

Хоган: (...) О Исусе, какав велики дан за јадне и потлачене (Исто: 56)³⁴⁰!

Уверен у своју надмоћ, као и у жељи да утврди фамилијарну идеју нужности надметања са “господском” културом, Фил се позива на претњу коју представља Хардер у плану који у другом чину износи пред Џоузи: саопштава јој лажну информацију да Џим планира да прода имање Хардеру и да Хардер планира да се састане са агентима покојне Мери Тајрон, Џимове мајке, због чега се Фил позива на Мајков план да Џоузи искористи Џимову наводну заљубљеност у њу и наведе га да ступи у брак са њом и одустане од продаје имања.

Џоузи се противи очевој сугестивној реторици, коју прозире као махинацију, али, погођена чињеницом да је Џим прекршио обећање у вези са имањем, пристаје на састанак са њим. У осцилацији између антипатије према Џимовим декадентним навикама и заједљивости и постепене романтичне симпатије, она је привучена идејом мартира коју, још пре Џимове исповести, увиђа у његовој појави.

Џоузи: (...) Гледај га док мисли да га нико не гледа, спуштеног погледа. Као мртвац који лагано корача за сопственим ковчегом (Исто: 32)³⁴¹.

³³⁸ “**Tyrone:** (...) He clings to his ice pond.” (Исто: 44) (превод аутора дисертације)

³³⁹ “**Tyrone:** (...) doesn’t look forward to the taste of pig in next summer’s ice water.” (Исто: 45) (превод аутора дисертације)

³⁴⁰ “**Hogan:** (...) О Jaysus, this is a great day for the poor and oppressed.” (Исто: 56) (превод аутора дисертације)

³⁴¹ “**Josie:** (...) Look at him when he thinks no one is watching, with his eyes on the ground. Like a dead man walking slow behind his own coffin.” (Исто: 32) (превод аутора дисертације)

Интриге и подмуклост иманентни ирском наслеђу Хоганових у контакту између Џоузи и Џима уступају место осећају кривице који надилази материјалистичку свакодневицу и профане грубости патријархата: далеко од дискурса опозиције културā, Џим одаје аутентични део своје личности, утонуо у бол кривицу и страх. Изолација га спречава да се идентификује чак и са културно истородним елементима забаве и интриге који одликују Фила, и дуел између Хоганових и Хардера једва да му одвлачи пажњу изузев симболичног смеха на рачун Филових опаски. Утолико су у Џимовој интимној агонији изједначени Хардеров елитизам и Филова борба за имање, као две стране јединствене реторике фарсе засноване на материјализму и себичности. Посредством Џима као весника метафизике насупрот материји, Џоузи такође оставља за собом приземни карактер фамилијарних сукоба и амбицијā и потом комплекса и страхова које јој намеће њено незадовољство собом. Оригинални вид људске блискости који еманира из дијалога Џима и Џоузи остварује се далеко од усиљених услова културе, чији је забавни и борбени карактер, премда може да послужи у циљу декларативне иницијације у одређени културно-идеолошки миље, немоћан да потисне субверзивни ефекат страха. Недуго након сопствене катарзе, Џоузи утиче на Џимову трансценденцију, и њихов дијалог их радикално изолује не само од разапетости између материјалистичких трвења Фила и Хардера, већ и од персонā које су им њихови паралелни биографски дискурси наметнули, као симултани фактор прихватљивости и тескобе. Како Манхајм каже:

(...) (У)з Џимову помоћ, Џоузи превазилази њене страхове. У стању је да уђе у тип везе са њим сходно ком она више не може да се сакрива од саме себе. (...) Али чим је Џоузи стекла контролу над њеном несагледивом слабошћу, она може да помогне Џиму путем њене далеко енергичније борбе. (...) Управо из дугог, поноћног дијалога између Џоузи Хоган и Џима Тајрона израња О'Нилова врхунска слика људске блискости³⁴².

У *Месечини*, катарза не постоји у форми спознаје сопствене боголике моћи у односу на судбину; уместо метафизичког, она је заоденута у социјални контекст, који

³⁴² “(...) (W)ith Jim’s help, Josie transcends her fears. She is able to enter into the kind of relationship with him which dictates that she can no longer hide from herself. (...) But once Josie has mastered her gargantuan weakness, she is able to help Jim through her much fiercer struggle. (...) It is in the long midnight interchange between Josie Hogan and Jim Tyrone that O’Neill’s culminating image of human kinship emerges.” (M. Manheim, “A Moon for the Misbegotten”, in: *Eugene O’Neill’s New Language of Kinship* (1982), доступно на http://eoneill.com/library/on/manheim/mfm_kinship.htm, приступљено 23.10.2016.) (превод аутора дисертације)

утврђује заједницу реконструисану на принципима емпатије, разумевања и милости, уместо културног притиска, као и аспеката цинизма и лицемерја које он иницира. Док разматрају проблематику аутентичних емоција у материјалистичкој средини, Тајрон и Џоузи су свесни истовремено непремостиве и свеприсутне дихотомије индивидуалности и друштва; апстрактни захтеви патријархалне културе чији су они заточници у супротности су са самим принципима живота, заједништва и истине. Рационализам патријархатског поретка, у драми изједначен са световним, антидрагичким контекстом дана и свакодневице, у тренутку катарзе уступа место традиционално “туробном” и “неживотном”, али, према Р.Р. Керу, утолико трансформишућем контексту ведре, месечином испуњене ноћи, која ревидира и изнова рађа потиснуте визије живота, откривајући њихову истовремено трагичку и божанску форму (в. Khare 1992: 193)³⁴³. Катарктички дијалог Тајрона и Џоузи толико одудара од празнине која га окружује на имању Хоганових да представља потенцијално једини залог стварности. Када Џоузи, подстакнута Тајроновом исповешћу и порукама, збаци са себе карикатуралну, гротескну фасаду, трансформација коју искуси поништава читаву њену материјалну персону, и замењује је дискурсом открочења и душе призване из потиснуе девичанске природе – лепота духовног и дискурзивног искупљује онтолошку оманулоост и имплозију материје. У чланку о изведби *Месечине* у позоришту Корт у Њујорку, Френк Рич (Frank Rich) истиче сензационалну трансформацију глумице Кејт Нелиган (Kate Nelligan) под костимом и шминком грубе и непривлачне Џоузи, али и њену радикални, још фасцинантнији прелазак из вулгарног оквира у светачки, који делује као “несавладива, примордијална снага О’Ниловог ремек-дела”³⁴⁴. Тренутак трансценденције, Рич наглашава, траје кратко, али самом манифестацијом указује на победу невидљиве чињеничности егзистенције над материјом и идеологијом које су је затомиле у љуштуру физичности, имплицативно

³⁴³ “Under the shadow of death and actuated by the transforming effect of the moon, the love of the grotesque woman breathes a new life into Tyrone if only for one night. It has the air of a miracle and O’Neill renders it in religious imagery which is unusually powerful. (...) There are unmistakable hints of a new birth and it has a symbolic association with the Nativity of Christ if we remember that Tyrone is not dead but reborn.” (Khare 1992: 193)

³⁴⁴ “(...) the crushing, primal force of O’Neill’s masterpiece.” (F. Rich, “Theater: Kate Nelligan in ‘Moon for Misbegotten’”, in: *The New York Times* (May 2, 1984), доступно на <http://www.nytimes.com/1984/05/02/theater/theater-kate-nelligan-in-moon-for-misbegotten.html?pagewanted=all>, приступљено 23.10.2016.) (превод аутора дисертације)

поистовећене са ружноћом и смрћу. Стварности у њеном дотадашњем идеолошком облику више нема: псеудометафизика “Бога” уступа место људској способности самоспознаје и реконструкције не само сопствене личности већ и света као њеног мистичког одраза.

“Смрт Бога” истовремено означава афирмацију живота, макар он у *Месечини* постојао само у контексту Тајронове и Џоузине мимике Христа и Богородице. Упоредо са појмом божанског, превреднована је, на основу истог сплета трагичног и комичног, сама метафизика: религиозни ефекат *Месечине*, Манхајм закључује, укоревен је у симболизму исте свакодневне стварности која у првом делу драме оставља антагонистички утисак. Категоричност сакрализације Џоузиног лика аналогна је управо њеној наглашеној блискости обичној особи, на основу које она надилази и божанске тропове “архетипске жене” и “Мајке Земље”; налик двојном симболизму Тајронове појаве “живог мртваца” која му по завршетку трећег чина омогућује катарктички раскид са прошлошћу, иста физичка форма која је узрок Џоузине несигурности, патње и одсуства еротског остварења на крају дијалога са Тајроном означава њену “гаргантуанску” емпатију и љубав са којом разговара са Тајроном. Исте фатумске константе које на идеолошко-традиционалном нивоу указују на песимизам и смрт посредством довољно смелог дискурса – чији иронијски контекст, како показује *Месечина за несрећне*, не имплицира нужно његову површност и недоследност – представљају стварносни залог катарзе и хармоније.

5.1.3. Песничка жица

Уз *Свечаније виле*, *Песничка жица* (*A Touch of a Poet*) представља једину завршену драму у О’Ниловом историјско-породичном циклусу *Прича о поседницима без самих себе* (*A Tale of Possessors Self-Dispossessed*) који је требало да садржи једанаест драмā. Обе драме обрађују проблем идеолошке извитоперености демократских идеала америчког друштва под утицајем стихије материјализма и економског детерминизма који је инхибирао могућност прогреса за популацију на нижим друштвеним лествицама. Надахнут архетипским мотивима сопственог ирско-католичког наслеђа, О’Нил истражује модусе путем којих се амерички грађанин прилагођава материјалистичкој доктрини у свом амбициозном бегу од немаштине и друштвене обележености. Уместо да, по узору на Хенрија Адамса и остале критичаре америчког система пребаци кривицу на моћну и недодирљиву улогу естаблишмента и

универзалне политичке хијерархије, О'Нил кључног кривца за трагичне друштвене околности проналази у самом човеку-протагонисти: тачније, у његовом породичном наслеђу егоцентризма и материјализма које чини ткиво његовог идентитета. Лична воља, руковођена првенствено похлепом и охолошћу, основ је човекових радњи и, кроз њих, његове личне судбине и епилога. У том контексту, О'Нилови ликови су на свом путу ка катарзи осујећени својим сопственим привидно слободним избором, будући да је њихова “вољна” наклоност ка материјализму генерацијски установљена од стране њихових предака. Отуд евентуални фактор личног избора, како Винтер упућује, редовно одлаже тренутак протагонистине катарзе уместо да допринесе његовом извеснијем и бржем доласку:

Онима који се и даље придржавају филозофије дуализма и инсистирају на идеји слободне воље чини се да О'Нил води своје ликове ка епилогу који није неизбежан. Са становишта слободне воље увек је могуће питати се: зашто овај лик није учинио нешто друго? Са детерминистичког становишта одговор је једноставан: Није могао да учини ништа друго. (...) Он [О'Нил] не може да одговорност за понашање својих ликова припише хировитим боговима. Њему је нужно да убеди публику да иза њиховог делања постоји извесни, људски мотив. То постиже позивањем на породичну прошлост (...) ³⁴⁵.

Охолост, као девијантни контекст визије о себи и начина остваривања иницијације, пројектована је у систем из позиције породице, чији је патријархални систем, О'Нил закључује, урушен заборавом себе: зато је његово разочарање у Америку, уместо на историјским или културолошким, засновано на индивидуалним, психолошким и искуственим мотивима. У писму које је 12. августа 1936. године упутио продуценту Лоренсу Ленгнеру, О'Нил образлаже идеју циклуса *Прича о поседницима без самих себе*, према којој је апстрактна посесивност система само одраз “личне предодређености” (self-determinism) особе у њеној потрази за привидом иницијације и превазилажења саме себе.

³⁴⁵ “To those who still cling to a dualistic philosophy and insist upon a free will, O'Neill must seem to force his characters to an end that is not inevitable. From the free-will point of view it is always possible to say: Why did this character not do something else? From a deterministic point of view the answer is simple: He could do nothing else. (...) He [O'Neill] cannot pass responsibility for the behavior of his characters into the custody of capricious gods. He must make his audience realize that there is a sufficient and a human reason for their behavior. This he has done by accounting for the family's past history, (...)” (S.K. Winther, “Determinism, Fatalism and Free Will”, in: *Eugene O'Neill: A Critical Study* (1961), доступно на <http://www.eoneill.com/library/winther/VI.htm>, приступљено 22.10.2016.) (превод аутора дисертације)

Ја се не интересујем много за економски детерминизам – већ једино за лични детерминизам чија је једна од варијанти економска и никако најексплицитнија – макар не за мене (цит. у Murphy; Monteiro 2016: 157)³⁴⁶.

Строго усресређена на проблем културног аспекта личности и иницијације, *Песничка жица* одудара од већине О’Нилових трагедија утолико што се раскринкавање идеолошких визија одвија у контексту пародије и циничне проказаности протагонисте, Кона Мелодија, пред породицом и друштвом. У критичком осврту за *New York Times* из 1958, Брукс Еткинсон наводи да је у *Песничкој жици* аутор реконструисао хумористички дискурс сензационалних илузија, нереалних амбиција и наивних романтичних представљања који је одликовао његово рано стваралаштво; опозиција трагичног и наивног од тада постаје стални тематски оквир његових “озбиљних” комада. Њен особено комични амблем јесте одсуство отворене симболике смрти; током радње нико од ликова не умире, пошто је трагедија, уместо на традиционалном појму смрти пред беспштедном свемоћи судбине, “сведена на уништење хвалисавчевог поноса”³⁴⁷. Уз трагедију којој га води његов понос, протагониста неизбежно подноси терет друштвене перцепције о својој личности, стреми да се, без обзира на висину цене, прилагоди апстрактним оквирима еминенције и пожељности. Завистан од суда јенкијевске околине која га упорно одбацује, Мелоди фабрикује слику свог идентитета на темељу горких самоубеђења која га, ако и не успевају да премосте јаз између њега и жељене класе староседелачких породица, свакако ограђују од његових ирских корена и сународника. Његова визија себе, према опису Монике Гупте (Monika Gupta), јесте пука пројекција неприпадајуће и отуд непостојеће фигуре прилагођеног грађанина чији илузорни обриси осцилују између одбачене слике ирскости и никада досегнуте слике американства:

Господствени јенкији не прихватају га као свог, док у очима ирских имиграната у Америци он постаје туђин, изопштеник. Отуд је у немогућности да било где припада. Његова лажност ограђује га од обеју друштава. Свестан је да не испуњава критеријуме добростојећих бостонских

³⁴⁶ “I am not much interested in economic determinism – but only in the self-determinism of which the economic is one phase and by no means the most revealing – at least, not for me.” (цит. у Murphy; Monteiro 2016: 157) (превод аутора дисертације)

³⁴⁷ “(...) confined to the destruction of a braggart’s pride.” (B. Atkinson, “Theatre: Eugene O’Neill’s *A Touch of a Poet*” (1958), доступно на http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/top1_times.htm, приступљено 22.10.2016.) (превод аутора дисертације)

породица, али му његова лажна убеђења о себи не допуштају да се идентификује са ирским имигрантима и остављају га у стању фарсе (Gupta 2001: 132)³⁴⁸.

Мелоди је означен као носилац мисаоне борбе за комплиментима средине, коју ипак истовремено оцењује као иманентно страну својој личности, и даље “аристократској” упркос општем духу профаности и простоте у америчком друштву. Радња се одвија у јулу 1828, години када Ендру Џексон побеђује Џона К. Адамса на председничким изборима, и када политички систем потпада под мрежу псеудодемократских начела која подразумевају макијавелистичко убирање користи на основу слагања са режимом; цена реализације америчког сна јесте потискивање сопственог идентитета у корист праћења идеолошког диктата у практично свим доменима, од стила одевања, понашања и говора до самог виђења стварности. За Мелодија, успон по цену конформистичког подилажења вредан је презира и он се у првом чину ограђује од обичаја прилагођавања маси док стоји пред огледалом у свом старом официрском фроку и, са племићким држањем, рецитује строфу из поеме *Путовање Чајлда Харолда* Џ.Г. Бајрона. У метафизичкој узвишености индивидуализма коју увиђа у поеми, Мелоди утврђује непомирљив јаз између њега и стереотипно “вулгарне” и “недостојне” гомиле, испуњен не само класним, психолошким и искуственим разликама, већ утолико и неразумевањем и анимозитетом.

Мелоди: (...) (М)еђу гомилом/ Не могадохе ме као једнаког спознати – Ја стајох/ Међу њима но не њихов (O’Neill 1973: 26)³⁴⁹.

Друштвеном уређењу, као људској ревизији и одразу стварности, иманентан је метафизички, догматски елитизам, на који није могуће утицати никаквим културним начинима: принцип реализације друштвених циљева путем посла и напора Мелоди схвата као унижавање слике ратног хероја и племића, који је, колико год да се одликује декадентним епитетима, попут склоности ка кафанама и блуду, као личност вреднији у односу на профане, материјалном добити опседнуте Јенкије. Мелодијево битисање у

³⁴⁸ “The aristocratic Yankees do not accept him as one of their own, while to the Irish immigrants in America he becomes an alien, an outsider. Thus, he is unable to belong to anywhere. His falsity keeps him apart from both the societies. He knows that he is beyond the pail of the established Boston families, but his self-pretensions do not allow him to identify himself with the Irish immigrants and leave him in a state of illusion.” (Gupta 2001: 132) (превод аутора дисертације)

³⁴⁹ “**Melody:** (...) (I)n the crowd/ They could not deem me one of such – I stood/ Among them, but not of them.” (O’Neill 1973: 26) (превод аутора дисертације)

нарцистичкој статичности проистиче из незреле зависности од суда дела друштва ком чезне да припада и који га упорно одбацује, док фрустрација која отуд резултује утврђује фантазмагоричност, али утолико и стабилност Мелодијеве слике о себи. У раду “Нарцистичке фантазије у *Песничкој жици*: студија из поља личне психологије” (“Narcissistic Fantasies in “A Touch of the Poet”: A Self-Psychological Study”), Марија Милиора (Maria Miliora) указује на везу између Мелодијеве парадоксално конципиране визије супериорности и њеног утемељења у Мелодијевом фарсичном веровању да припада класи бостонске господе, те да су они заузврат дужни да га уважавају и признају као свог члана. Зато што је “жељан огледања” (“mirror-hungry”) у очима друштва и зато што, првенствено, на зависности од суда околине базира своје имагинарне статусне квалитете, Мелоди трајно обитава у псеудостварности свог ега, која је за њега испуњена задовољством док он, помогнут артефактима униформе, алкохола и присећања, замишља своју равноправност са јенкијевским богаташима, али и неподношљивом тескобом када Мелоди, суочен са истинским ставовима богаташа према њему, постаје свестан света изван своје псеудостварности³⁵⁰.

Затомљен у свом илузорном дискурсу, он је у вечитој опозицији са околином, која на његово хвалисање одговара дијаметрално другачијим биографским одредницама. Његов познаник из кафане, Криган, у разговору са својим другом Малојем открива Мелодијеву “праву” прошлост: Мелодијев отац није био никакав ирски племић из Галвеја, већ

разбојнички механџија који се обогатио лихварењем и поткрадањем муштерија и свакаким врстама преваре. А кад је сакупио довољно, оженио се и купио имање са неколико ловачких паса и почео да опонаша неко племство. Једва да се био скрасио када је његова жена умрла доносећи Кона на свет (O’Neill 1973: 8)³⁵¹.

³⁵⁰ в. М. Miliora, “Narcissistic Fantasies in “A Touch of the Poet”: A Self-Psychological Study”, in: *The Eugene O’Neill Review*, Vol. 18, No. ½ (Spring/ Fall 1994), стр. 95-107, доступно на https://www.jstor.org/stable/29784527?loggedin=true&seq=7#page_scan_tab_contents, приступљено 10.02.2017.

³⁵¹ “**Maloy:** (...) a thievin’ sheeben keeper who got rich by moneylendin’ and squeezin’ tenants and every manner of trick. And when he’d enough he married, and bought an estate with a pack of hounds and set up as one of the gentry. He’d hardly got settled when his wife died givin’ birth to Con.” (O’Neill 1973: 8) (превод аутора дисертације)

Мелоди се, с друге стране, држи своје аутобиографске конструкције, према којој се борио заједно са војводом Велингтоном против Наполеонове армије у Шпанији. У знак признања његовом учешћу у биткама, унапређен је у мајора, али је убрзо, одмах након Битке код Саламанке, био уплетен у скандал када га је извесни шпански племић ухватио у прељуби са његовом супругом, након чега га је изазвао на двобој. Притиснут другим скандалом, убиством шпанског племича у двобоју, Мелоди напушта војску и враћа се у Ирску, у замак који је наводно наследио од свог оца, и састаје се са супругом Нором, која га је чекала заједно са њиховом ћерком. Заједно са породицом, Мелоди одлази у Америку, међу “јенкијевско племство” (Yankee gentry), које га никада није прихватило као свог. У циљу одржања фарсе поштовања, Криган и Малој су сагласни око тога да не открију пред Мелодијем никакву компромитујућу чињеницу из његове биографије; стрепели су да би и даље снажни и једри Мелоди у супротном могао да их претуче, чиме указују на карактеристични деспотски контекст ауторитета који је Мелоди, у својој визији племства установио. Догматско достојанство имагинарног друштвеног уређења и позиције односи превагу над принципима вредноће и честитости не само на основу априорне супериорности, већ, у случају угрожености, и пуке силе. Мелодијеву халапљивост ка слави и моћи Норманд Берлин доводи у везу са нејасноћом његовог статуса, као и биографије: охолост и, потом, борба за престиж потичу од јаз између протагонисте и околине, а сâм јаз је пројекција протагонистине личне нерашчишћене истине о његовој иницијацији у оквиру датих околности. У датом одсуству свести о конкретној сопственој личности, Мелодију је његова пројекција служила као сурогат личности, и када га суочавање са реалношћу лиши илузије са којом се у целости идентификовао, у метафоричком смислу нестаје, пред очима људи који су га познавали, и он сâм (в. Berlin, у Manheim 1998: 83).

Егил Торнквист оцењује Мелодијево бежање од своје недостојне прошлости као накнадни основ извитоперења његове аристократске персоне и раскош којом је украсио свој дом више “пара очи” (O’Neill 1973: 5)³⁵² него што указује на углађен стил. Замена прошлости конструисаном, реторичком садашњошћу истовремено поништава субјектов додир са стварношћу и иманентно саботира све његове, нужно ирационалне и солипсистичке подухвате. Наводна припадност аристократском сталежу демистификована је Мелодијевом небригом за своју фантазију; тек читањем новина сазнаје да се Ендру Џексон кандидовао за председника и да је тог дана прослава

³⁵² “(...) *an eyesore.*” (O’Neill 1973: 5) (превод аутора дисертације)

годишњице Битке код Талавере. Виртуелна природа стварности пројектоване преко новина, паралелна оној коју Мелоди оживљава у огледалу, служи му да потисне осећај ниже вредности. Привидно поштеђен потребе да се суочи са својим стањем, Мелоди се сâм служи истим процесом фабрикације своје личности који препознаје и презире код својих америчких суграђана; у његовом личном свету судбински утврђених права и позицијâ, други су скоројевићи ниског рода и подмукли борци за материјалну добит, а не он. У Џексоновом лику препознаје све негативне особине које сâм поседује: огорчено предвиђа да ће Џексон, буде ли постао председник, омогућити “олошу да се уздигне до врха”, и да ће перпетуирати идеју “уклете судбине” која фаворизује псеудохероје (в. Исто: 22)³⁵³.

Чињеницу да се увредљиви епитети које је упутио на рачун председника односе управо на њега самог Мелоди скрива и накарадно маскира псеудоплемићким понашањем не би ли у својим очима подигао сопствену вредност, али и не би ли истовремено постао допадљив јенкијевској околини, будући да је у случају таштине, насупрот поносу који је независтан од мишљења средине, високо мишљење субјекта о себи нераскидиво од његове претпоставке допадљивости за друге. У општој презрености, разоткривен и понижен чак и од стране сопствене ћерке, Мелоди завређује фасцинацију и разумевању од стране двеју особâ у драми: Норе која верује у његову реторику племићке генеалогije и прошлости, и свог рођака Кригана, који, премда једини обавештен о истини у вези са Мелодијевом биографијом – преко његовог разговора са Малојем читаоци и сазнају за двојност Мелодијеве приче о себи и његовог идентитета – свеједно осећа “поштовање и чак дивљење за Мелодија каквог познаје” и да, у жељи да одржи рационалан, компромисан став према његовој несумњиво патничкој прошлости, гаји

подршку према оном делу Мелодијевих носталгичних сећања који се заснива на истини (Törnqvist 2004: 204)³⁵⁴.

Поред тога што износи на видело информацију о Мелодијевој биографији, Криган, према Торнквисту, на свом примеру изражава нужду уважавања Мелодијеве

³⁵³ “**Melody:** (...) The paper is full of the latest swindling lies of that idol of the riffraff, Andrew Jackson. Contemptible, drunken scoundrel! (...) There is a cursed destiny in these decadent times. Everywhere the scum rises to the top.” (O’Neill 1973: 22) (превод аутора дисертације)

³⁵⁴ “(...) a support for what is based on reality in Melody’s nostalgic reminiscences.” (Törnqvist 2004: 204) (превод аутора дисертације)

подвојене личности која је, премда достојна осуде, извор његове непрекидне унутрашње тескобе али и трагички амблем његове особености и поетског квалитета. У сваком од неколико аспеката које О’Нил набраја, Мелодијева подвојеност делује привлачна и вредна страхопоштовања у својој трагичкој алузији на чињеницу да Мелоди, као ни његова аристократска псеудобиографија, није кохерентан нити изванредан чинилац стварности. У свом уводном опису, О’Нил га, уместо поругом, оловљава епитетом “узвишеног, огорченог бајроновског хероја” (O’Neill 1973: 33)³⁵⁵ пишући похвално о свакој од културно-појавних поларности које Мелоди сабира у свом лику: његово тело је сачувало “тврду сељачку виталност” (Исто: 20)³⁵⁶, док његови манири и одевање упућују да је реч о “углађеном господину” (Исто: 20)³⁵⁷. Његове двојне слике о себи – мешавине охолости и кривице – свесна је и Нора, која, налик лику Евелин у драми *Долази ледација*, служи као објекат Мелодијевих фрустрираних “истресања”, и, зато што је прећутно свесна да је мужевљева себемржња узрок његовог непријатељства према њој, пристаје да му укаже неограничено разумевање и љубав. Мелодијева црвена официрска униформа, у зависности од усмерености ка његовом дискурсу или општој представи његове судбине, симболизује царску боју, “крваво црвену попут Енглеске” (Исто: 58)³⁵⁸, или, својом похабанашћу, прљавштином и расцепанашћу након што га је претукла послуга Хартфордових, уништење његове личности (в. Törnqvist 2004: 205)³⁵⁹.

Торнквист даље указује да је управо идеја очувања личности у неизвесној позицији у оквиру материјалистичке идеологије америчког сна, која својим изолационизмом прети да сведе персону на генеричку слику оствареног грађанина, лишена слободе полисемије. Иако је њихова подвојеност трагичке природе, Мелодијеви својим неприпадањем ниједној од двају културних сфера успевају да очувају органски аспект своје личности, и упорно су усидрени у стварности од које очајнички покушавају да се еманципују. За разлику од њих, добростојећа јенкијевска породица Хартфордових налази се у поларности аполонијске статичности која

³⁵⁵ “(...) a Byronic hero – noble, embittered (...)” (O’Neill 1973: 33) (превод аутора дисертације)

³⁵⁶ “(...) a tough peasant vitality.” (Исто: 20) (превод аутора дисертације)

³⁵⁷ “(...) a polished gentleman.” (Исто: 20) (превод аутора дисертације)

³⁵⁸ “**Roche:** (...) the bloody red av England (...)” (Исто: 58) (превод аутора дисертације)

³⁵⁹ “Melody’s uniform receives much attention and it is easy to see its symbolic significance, whether we think of its red color as an imperial color or “the bloody red av England” or of its being dirtied or torn to pieces as a sign that Melody’s persona has been destroyed.” (Törnqvist 2004: 205)

Мелодијевима у непосредном контакту једва делује разумљива. Двојна структура личности указује на опстанак трагичког елемента личности упркос апсолутној надмоћи фатума манифестованој у позитивистичким премисама грађанског друштва: трагички протагониста опире се свођењу на културно установљени симбол, и постоји само у неутралном својству, подједнако подложном опречним ознакама. Својом семантичком неодредиивошћу, личност утврђује своју аутономију, способност управљања својом судбином насупрот тоталитарној схеми егзистенције у којој, уместо индивидуа, друштво делује као јединствени субјект. О’Нил је у Мелодијевој трагичкој неуклопљености у материјалистичку, потрошачку идеологију видео последње назнаке оригиналне америчке максиме индивидуализма и самоуверености, промовисане у време романтизма. Жеља за поседовањем преиначује личност у објект и симбол, на штету њеног иманентног отпора судбини, тј. матрици постојања коју судбина, ко год да манипулише друштвом у њено име, предодређује. Објективизиран, протагониста бива лишен личних веза са стварношћу и другим људима, првенствено умећа осећања. Деперсонализација, како Р.Р. Кер (R.R. Khare) истиче, јесте општа цена присвајања материјалних задовољстава у свету у ком је друштво дефинисано амблемима поседа, статуса и конформизма; Мелодијева неуклопљеност, осим на његовој зависности од “сањарења” (“pipe-dreams”), темељи се и на “проклетству Харфордских” (“The Harford Curse”) које прожима индустријализацијом захваћено америчко друштво и које осигурава материјалну добит, као и извесност сталне чежње за њом, по цену духовне регресије:

Срећа за којом се трага искључиво путем сањарења можда је једини вид задовољства који наизглед преостаје човеку у отуђеном и бескомпромисном свету. Та срећа се махом своди на испуњење жеље – имагинарне замене за истински успех и задовољство. Али О’Нилова порука је јасна. Задовољство је немогуће у свету материјализма – свету обухваћеном “проклетством Харфордских”, у ком човек задобија читав свет увек по цену губитка своје душе (Khare 1992: 127-128)³⁶⁰.

Потиснути залог независне личности делује кроз персону протагонисте као подсетник на очајничку потребу очувања себе. Торнквист наводи пример Сајмонове

³⁶⁰ “The happiness which is sought through these pipe-dreams is perhaps the only joy that seems to be left to man in an alien and uncompromising world. This happiness is mostly wish-fulfillment – an imaginary substitute for real success and joy. But O’Neill’s implication is clear. There is no joy possible in the world of materialism – a world damned by “The Harford Curse”, where a man gains the whole world only by losing his soul” (Khare 1992: 127-128) (превод аутора дисертације)

мајке, Деборе, која је посетила Мелодијеву крчму тражећи сина, као и у циљу разговора са Саром, одаје раскошну и етеричну, али утолико и отуђену лепоту. Дебора се круцијално разликује од Норе као жена која је очувала стабилност и младоликост своје појаве агорафобичном изолацијом и животом у складу са материјалистичком иделогиијом која је, према О’Ниловом опису, заправо денатурализовала и извитоперила њен лик: Деборин изглед није само вештачки, већ и чудноват и карикатуралан. Дебора, ипак, делује свесна њене одвојености од “свакодневне” стварности Мелодијевих: њено држање и понашање не одају типичну буржујску блазираност, већ “свесну дистанцираност, заумну уздигнутост иронијски узбуђеног посматрача” (O’Neill 1973: 39)³⁶¹. Премда солипсистички затворена у свој домен стварности као друштвене класе, Дебора је и даље у могућности да прозре илузорне персоне Мелодијевих, пре свега Сарину жудњу да се уда за Сајмона и наследи имање Хартфордових. Деборин покушај да одговори Сару од удаје за Сајмона нема јасно назначен мотив: уместо основа њеног незадовољства Саром као снахом, Дебора износи алегоричну исповест о историји породице Хартфорд, о мушкарцима чија се борба за слободу и независност своје отаџбине убрзо претворила у ригидну, патријархатску борбу за поседовање и статус, која одликује цело америчко друштво. Као и у Норином случају, изгледа као да Дебора нема намеру да отворено представи мушке чланове своје породице као стожер проклетства и тескобе који оптерећују жене, и, уместо осуде, апологизира негостољубиву патријархатску идеологију реминисценцијом о подухватима Сајмонових предака (в. Törnqvist 2004: 209)³⁶².

Проклетство материјализма се наставило на Сајмону, ком Дебора категорички одриче могућност катарзе: никакве пословне или приватне претензије на скретање од генерацијски утемељеног пута америчког сна не могу утицати на Сајмонову иницијацију: чак је и његов пројекат писања тезе о потреби за ослобођењем од материјалних пожуда обична фарса. Дебора коментарише:

³⁶¹ “(...) *deliberate detachment, the studied aloofness of an ironically amused spectator.*” (O’Neill 1973: 39) (превод аутора дисертације)

³⁶² “Does she [Deborah] really want to be fair? Does she genuinely wish to protect Sara from her own experience living with a Hartford? Or does she rather wish to influence her into abstaining from any thought of marrying Simon? Deborah may not know herself what motivates her “discourse”. Easier than to establish the character’s psychological motivation, it is to see the dramaturg’s need to, somehow, include the information about the Hartford family to match that about the Melody one, a need that is only rudimentarily disguised by the psychological motivations.” (Törnqvist 2004: 209)

Дебора: (...) На пример, та књига коју Сајмон планира да напише и да у њој прокаже злоћу похлепе и нагона за поседовањем, те да уздигне као врлину ослобађање себе од жеље за моћи и спасење наших душа тиме што ћемо се задовољити са малим. Незамисливо ми је да то схваташ озбиљно. (...) Видим да ни не схваташ. Не схватам ни ја. Чак не верујем ни у то да ће Сајмон икада написати ту књигу (O'Neill 1973: 49)³⁶³.

Без обзира на ступањ конформизма са идеологијом, ликови задржавају самосвест као модус поређења слике стварности са самом стварношћу: ни Нора ни Дебора не осуђују патријархатски систем којем припадају, али њихов преостали контакт са сопственом личношћу обавезује их на препознавање датог система као проклетства, ком “иницијанти” приступају на сопствену одговорност.

Вољно или не, прагматички систем стварности прихваћен је од стране Мелодија, Саре и Деборе као универзалан, због чега стварност може бити сагледана једино у форми дихотомије идеолошко-патријархатског и субјективног, коју установљује и централизује – сâм патријархат. Он је, као што показује пример Мелодијеве животне приче и Деборине исповести о Хартфордима, коначни и неизбежни стадијум иницијације ликова; аналогна матрица персоне која у себи комбинује зазор и дивљење према систему ком припада повезује сво троје ликова. Мелоди је сличан Дебори на основу своје чежње за материјалним богатством, у чије име охрабрује Сару да се уда за Сајмона, али, у каснијем делу драме, фрустриран Сариним сталним ниподаштавањем, он се, као и Дебора, такође залаже за “спас” Сајмона од негативног утицаја који би Сара могла имати на њега. Реторичка забринутост Мелодија и Деборе, пригодно артикулисана идеолошким дискурсом “дужности”, прикрива исту себичну бригу за сопствене аспекте репутације и породичне части, као и за вечити, догматски пројекат неометаног стицања, или макар очувања богатства (в. Törnqvist 2004: 210)³⁶⁴.

³⁶³ **Deborah:** (...) For example, this book Simon plans to write to denounce the evil of greed and possessive ambition, and uphold the virtue of freeing oneself from the lust of power and saving our souls by being content with little. I cannot imagine you taking that seriously. (...) I see you do not. Neither do I. I do not even believe Simon will ever write this book on paper.” (O'Neill 1973: 49) (превод аутора дисертације)

³⁶⁴ “Deborah and Melody, both highly narcissistic, are actually concerned not so much with the young couple’s future as with the consequences this future may have for themselves. The talk of duty and warnings is merely a way of disguising their selfish interests in the matter.” (Törnqvist 2004: 210)

Матрица прагматичког деловања преноси се генерацијским путем: Мелодијев начин достизања просперитета, као и други извесни аспекти његове биографије, пројектовани су у лик Саре, која има сличан приступ како проблему социјалног статуса, тако и оснивања породице. Док Мелоди тврди да Сара “сваким даном све више личи на своју мајку” (O’Neill 1973: 26)³⁶⁵, Торнквист налази значајно већу паралелу између ње и Мелодија: Сара је, као вероватно и Мелоди Нору, завела Сајмона и наговорила га да је ожени, и дели његов бескрупулозни каријеризам, зарад чије реализације је дозвољено превазићи све социјалне и моралне границе.

Једини члан породице ког је О’Нил представио као ограђеног од коруптивне и материјалистичке стихије друштва јесте Нора, једноставна жена са села која према супругу гаји искрену и безинтересну љубав. Мелоди је у својој надмености одбијао да призна суштину своје везе са супругом. Криган истиче да је Мелоди лагао када је једном приликом признао друговима из кафане да га је свештеник преваром навео да је ожени. Према “истинитој” верзији, узео је Нору из љубави, али касније, по стицању извесног богатства и друштвене позиције, развио је презир према њеном сиромаштву и статусу њених родитеља који су били запослени на његовом имању. Аналогно раније навођеној О’Ниловој парадигми матријарха који је, премда духовно супериоран у односу на материјалистичко окружење, сабластан у својој осами и проказаности, Нора је истовремено модел (једине) честите протагонисткиње и реминисценција некорумпираних прошлости, коју прво Мелоди, и касније Сара, одлучно потискују. Уместо за њом, Мелоди осећа потребу за друштвом проститутки, као стереотипно “универзалног” контекста жене у друштву под контролом прагматичног и аутократског патријархата. Као у случају Џејмија Тајрона, једине “постојеће” жене у агресивно мужевном свету борбе за моћ јесу блуднице, док је матријарх Нора осуђен на имплозију заборав.

Криган: (...) Нора је била лепотица на какву би наишао само једанпут за годину дана путовања, и он би се осетио горко усамљеним, без икаквог женског друштва изузев курви које су му помагале у расипању његовог имања (O’Neill 1973: 9)³⁶⁶.

³⁶⁵ “**Melody:** Every day you resemble your mother “more (...)” (O’Neill 1973: 26) (превод аутора дисертације)

³⁶⁶ “**Cregan:** (...) Nora was as a pretty girl as you’d find in a year’s travel, and he’d come to be bitter lonely, with no woman’s company but the whores was helpin’ him ruin his estate.” (O’Neill 1973: 9) (превод аутора дисертације)

С друге стране, Мелоди и Сара представљају генерацијску традицију калкулантских модуса стицања моћи, који, према О'Нилу, дефинишу историју просперитета Сједињених држава, као низ епизода бескрупулозности и лукавих заобилажења моралних начела. Свестан да му статично размишљање о себи неће помоћи у новом остварењу његових амбицијā, а у убеђењу да је борба за моћ и статус његово статусно право, Мелоди се одлучује на потирање тих начела посредством своје ћерке. Сара не доживљава свог оца у својству модела од самог почетка драме: са презиром коментарише грубост и хладноћу у његовом односу према Нори и, нарочито, његово нарцисоидно сањарење и одсуство амбиције и пословног ангажовања. Његова злоћа и гордост су, према њеном тумачењу које одаје у свом разговору са мајком у првом чину, аутодеструктивни утолико што су антиамерички, тј. јер се косе са специфичном културном максимумом америчког друштвеног система која омогућује реализацију свих планова, чак и Мелодијевих ексцентричних фантазијā, уколико би се појединац доследно жртвовао за њу.

Сара: (...) О, он је најнаивнији глупан који је икада крочио у Америку! Оно на чему му замерам више него на било чему другом је то што је по свом доласку овде имао прилику да створи од себе све оно на шта је у својим лажима претендовао. Био је образованији од већине јенкија, и имао је довољно новца да може да се снађе, а ово је земља у којој је могуће уздићи се колико ти драго, и нико осим будала које ти завиде не интересује се за то одакле си се уздигао, од тренутка кад поседујеш новац и моћ која са њиме долази (Исто: 16)³⁶⁷.

Сара уздиже очеву визију иконокластије на нови, ангажованији аспект тиме што се посвећује остварењу америчког сна путем романтичне везе са сином богатих комшијā Мелодијевих, Сајмоном Хартфордом. Иако критички настројена према оцу, Сара од самог почетка делује сличнија њему него Нори на основу своје прорачунатости и прагматизма: док Нора воли Мелодија непатвореном љубављу, за коју не тражи материјалну нити статусну надокнаду, Сара своју “љубав” сагледава кроз могућност личне еманципације и задовољење свог ега, који сматра иманентним обележјем јенкијевске личности и културе. Она одбија да се прилагоди Нориној визији жене као убоге фамилијарне протагонисткиње, онтолошки неразлучиве од улога

³⁶⁷ **Sara:** (...) Oh, he's the easiest fool ever came to America! It's that I hold against him as much as anything, that when he came here the chance was before him to make himself all his lies pretended to be. He had education above most Yanks, and he had money enough to start him, and this is a country where you can rise as high as you like, and no one but the fools who envy you care what you rose from, once you've the money and the power goes with it." (Исто: 16) (превод аутора дисертације)

супруге и мајке које добија под покровитељством патријархата; за дугачак период трпљења мужевљевих малтретирања, нарочито његовог истицања како је његов професионални крах последица брака са њом, Сара првенствено окривљује Нору, уместо Мелодија, будући да јој нова средина у којој њих троје живе омогућује да разреши себе застареле и тескобне породичне традиције. Без обзира на јаз између Мелодијевог солипсистичког дискурса и стварности, коју подржавају Сара и њихови јенкијевски познаници, Нора упорно верује у његову господску персону, као и целокупни наратив о племићкој прошлости, достигнућима и иманентним обавезама према сопственој титули. Да је њено панегирично мишљење о Мелодију искрено и, како она сматра, аналогно стварности, доказује њена љубав према њему, која је, налик том мишљењу, субјективног и симболички неодредивог карактера, макар за идеологију која јој је супротстављена: љубав је појам у оригиналној симболичкој спрези са личношћу, а не идеологијом, и опире се условљавањима и каналисањима, а субјект који воли категорички потискује појам “себе”, необазриво хрлећи у сусрет и благодетној и деструктивној поларности живота. Нора објашњава Сари:

Нора: (...) То је када не размишљаш ни о каквим ситуацијама попут “ако” и “хтела бих” на целом свету! То је када си, и да се све ватре пакла испрече на твом путу, спремна да са задовољством прођеш кроз њих како би била са њим, и да, иако гориш, певаш од среће док су његове усне на твојим! То је љубав, и поносим се што сам искусила њену узвишену тугу и радост (Исто: 15)³⁶⁸!

На Норину визију слике свог супруга као и њену ирационалну зависност од њега која искључује потребу за “практичним” благодетима, Сара одговара примедбом да је њена оданост тој слици пуко ирационално робовање на штету постојања њене саме личности, која у култури нужде за материјом и моћи реализацијом сопствених практичних хирева достиже не само задовољење, већ и иницијацију, друштвено уважену спознају да је постала део културе “јенкијевског племства”. Манипулацијом идеолошким троповима љубави и брака, Сара верује да је у стању да значајно ревидира дати контекст жене као безрезервног роба породичне традиције, осуђеног на изолацију од својих жеља и права на моћ. Она се, истина, помирено диви мајчиној мартирској

³⁶⁸ “**Nora:** (...) It’s when you don’t give a thought for all the if’s and want-to’s in the world! It’s when, if all the fires of hell was between you, you’d walk in them gladly to be with him, and sing with joy at your own burnin’, if only his kiss was on your mouth! That’s love, and I’m proud I’ve known the great sorrow and joy of it.” (Исто: 15) (превод аутора дисертације)

спремности да живи своју самопоништавајућу идеју заједнице, али контекст љубави у који она верује јесте револуционаран и виталистички – љубав је, како Сара покушава да убеди мајку, у служби конкретних материјалистичких идеја, њена искључива функција је да подупре его и потчини му целу стварност и њене морално-вредносне диктате:

Сара: (...) Волећу – али тако да ми та љубав пружи слободу уместо да ме учини робом за цео живот (Исто: 16)³⁶⁹.

Зато што претпоставља традиционално амерички кредо воље за моћ и солипсистичког прагматизма својим осећањима, Сара, заједно са Мелодијем, за О’Нила представља “америчку” поларност неадаптираној, дотрајалој идеји “ирскости”, која, декларисана у Норином дискурсу, разоткрива Мелодијеву персону наводно утемељену на предачким, ирским мотивима као иронијску фарсу: управо Мелоди, а не Нора, симболизује раскид породице од њене прошлости и прихватање ауторитарних погодности материјализма. Вољу за моћ од Мелодија наслеђује Сара, која обазриво успоставља компромисни дијалог са осталим ликовима у драми бранећи своју чежњу за заједницом са Сајмоном. Филозофски, непрактични и симболички сувишни аспект љубави потискиван је као онтолошки фелер појединаца који одбијају да се прилагоде америчком контексту иницијације, у ком се, уместо статичне аристократско-метафизичке персоне, вреднују енергичност и амбициозност. Потиснут и омаловажен, аристократски аспект опстаје у улози пригодног средства комуникације између Мелодијевих и Хартфордских: реторика романтизоване стварности маскира механичко-интересну суштину људских односа, која, у свеприсутној жудњи за статусом и моћи као јединим сакралним амблемима у америчкој култури, мотивише сваки чин Мелодија и Саре и ограђује их од мартирско-пасивног прихватања дате судбине које карактерише Нору. Сам субјект на свом путу до самоостварења дужан је да се држи креда амбициозности, док се идеја романтичарске наивности приписује друштву, на рачун ког субјект долази до успеха, природно ослобођен идеје о подмуклости свог чина. Док саветује Сару да се уда за Сајмона, Мелоди истиче његову “песничку” нежност и слабост на њен женски шарм, путем којих ће она манипулисати њиме и допринети патријархатском достојанству Мелодијевих. Стога Мелоди саветује ћерку:

³⁶⁹ “**Sara:** (...) I’ll love – but I’ll love where it’ll gain me freedom and not put me in slavery for life.” (Исто: 16) (превод аутора дисертације)

Мелоди: (...) (Т)реба да учиниш да млади јенкијевски господин спава са тобом, и да након тог чина, горко плаче и позива се на своју част у намери да те ожени и спасе твоју част. Тако ми Бога, никако се неће одупрети томе, колико га ја познајем, јер он је млада наивчина, пун поштења и снова, и помало луцкаст, са неком песничком жицом у себи (Исто: 99)³⁷⁰.

С друге стране, Сара у себи сукобљава принципе амбициозности и “песничке” рањивости и етеричности, подједнако извесне и искрене, као и подједнако везане за њену иницијацију. Она представља типичну О’Нилову патријархално васпитану “Амазонку”, чији је модел препознат у лику Џоузи Хоган у *Месечини за несрећне*, на основу њене наизглед беспоговорне оданости жељама њеног оца, тим пре што се оне развијају упоредо са њеним осећањима према Сајмону. У о’ниловском контексту судбине девичанских јунакиња, чије је мучеништво често иронично у својој коренитости, као одговор на њену верност патријархатском систему, Сара трпи презир и гађење због свог физичког изгледа и навика. Испуњава је гнев према чињеници да Мелоди поклања већу наклоност и нежност њиховој кобили него њој и Нори, тим пре што у лику кобиле доживљава своју супарницу и амблем недостајућег матријарха који би својим аристократским родом био вредан заједнице са Мелодијем. Насупрот Нори која се жена са села, кобила својим расним пореклом заузима симболичку позицију племкиње коју Мелоди није оженио, и, иако животиња, побуђује у њему дубљи вид емотивне везаности – Торнквист верује, чак и прећутно сексуалне (в. Törnqvist 2004: 213)³⁷¹ – него његова супруга. Свеprisутни карактер социјално конструисане стварности читава се и на поређењу физичких изгледа Саре и кобиле: њихова женственост и привлачност иманентно и неопозиво су детерминисани њиховим

³⁷⁰ **Melody:** (...) (Y)ou must make the young Yankee gentleman have you in his bed, and afther he’s had you, weep great tears and appeal to his honor to marry you and save yours. Be God, he’ll nivr resist that, if I know him, for he’s a young fool, full av dacency and dreams, and looney, too, wid a touch av the poet in him.” (Исто: 99) (превод аутора дисертације)

³⁷¹ “On one level the horse has sexual connotations. Melody on the back of his mare suggests a man riding a woman. On another level it is the anthithesis and rival of Melody’s wife and daughter. Nora is a simple peasant woman, the mare a thoroughbred, a substitute for the gentlewoman Melody did not marry. Sara accuses her father of preferring the horse to his wife, or being more inclined to have Nora and herself starve than leave the mare without food. Sara’s hostility toward the mare is not motivated merely by her alliance with the mother against the father. It has also to do with her own appearance. Unlike Sara, who has “large feet and broad ugly hands with stubby fingers,” the mare has “slender ankles and dainty feet,” and Melody openly accuses his daughter of being jealous of the animal on these grounds, a charge which is not altogether unjustified.” (Törnqvist 2004: 213)

социјалним статусима и педигреима. Сара, потомкиња сељака, “има крупна стопала и широке, ружне руке дебелих прстију” (O’Neill 1973: 10)³⁷², и често говори неприродно и кроз муцање јер “сузбија тенденцију да проговори брог” (Исто: 10)³⁷³. Саме реминисценције Сариног ирског порекла у датој социјалној стварности узрокују њену недопадљивост. С друге стране, кобила својим пореклом иницира пожељност, будући да је “софистицираност” њеног статуса основ не само њене женствености већ утолико и еквиваленције са осталим имућним америчким грађанима. Мелоди се не устручава да, гневан због Сариних провокација, уздигне физички изглед кобиле изнад ћеркиног, уз то грубо вређајући Сару:

Мелоди: (...) Зашто си тако љубоморна на кобилу, питам се? Да ли је то због тих њених тако нежних чланака и малих стопала? (*Удаљава своје руке и баца поглед на њене руке, са гађењем, заповеднички.*) Држи своје дебеле зглобове и ружне, сељачке шапе подаље од стола док сам ја присутан, ако ти није проблем! Од њих ми је мука у желуцу! Саветујем ти да никад не допустиш Сајмону да се добро загледа у њих – (Исто: 62)³⁷⁴.

Најзад, кобила, у свом универзалном матријархатском феминитету, представља за Мелодија све оно што Сара нема: у њој су спојени сублимирани ликови Деборе и Норе – генеалогску еминенцију дели са Дебором, а способност безрезервне емпатије и жртвовања за свог газду са Мелодијевом супругом (в. Törnqvist 2004: 213-214). Тако унижена и скрајнута, Сара заузврат категорички сагледава свог оца као персонификацију света који јој је заправо одувек био мрзак, иако је морала да му се конформише. Из “некорумпиране”, емотивне поларности њене личности проговара револт према читавој очевој шаради:

Сара: Да си икад био храбар да погледаш истини у очи, мрзео би и презирао самог себе! (*Унесено*). Све за шта се молим Богу је да те једног дана док се будеш дивео свом одразу у огледалу нешто коначно натера да видиш себе онаквог какав заправо јеси (O’Neill 1973: 61)³⁷⁵!

³⁷² “(...) (*S*)he has large feet and broad, ugly hands with stubby fingers.” (O’Neill 1973: 10) (превод аутора дисертације)

³⁷³ “(...) her restraining a tendency to lapse into brogue.” (Исто: 10) (превод аутора дисертације)

³⁷⁴ “**Melody:** (...) Why are you so jealous of the mare, I wonder? Is it because she has such slender ankles and dainty feet? (*He takes his hands away and stares at her hands – with disgust, commandingly.*) Keep your thick wrists and ugly, peasant paws off the table in my presence, if you please! They turn my stomach! I advise you never to let Simon get a good look at them –” (Исто: 62) (превод аутора дисертације)

³⁷⁵ “**Sara:** If you ever dared face the truth, you’d hate and despise yourself! (*Passionately*). All I pray to God is that someday when you’re admiring yourself in the mirror something will make you see at last what you really

Када Мелоди оплакује одлазак своје кобиле, коју је убио револтиран “издајом” Деборе, хуманог аспекта аристократске симболике животиње, он жали и за “Мајором”, племићким и фантазмагоричним делом себе који је трајно ишчезао изнурен тескобном борбом за част и пажњу слоја људи који га никада није прихватио. Од целовите личности остала му је, тешио се, поларност сељака који је жив и растерећен и преко ког ће Мелоди можда напослетку бити прихваћен. Свесна фарсичности његове реторике, Сара огорчено исправља оца, подсећајући на универзални карактер социјалне стварности која, једном прихваћена, у целости испуњава личност и детерминише њену свест, као парадигматски модус у односу на који су конципирани сви алтернативни контексти стварности:

Сара: (...) Не срамоти тако себе на крају. Ниси пијан овог пута. Нема изговора којим би се могао оправдати. Бићеш касније мртав за самог себе, као да си и себе упуцао заједно са кобилем (Исто: 103)³⁷⁶!

Налик Џоузи Хоган у *Месечини за несрећне*, Сара по формирању породице са Сајмоном и прихватању културних специфичности које јој је реализација њеног подухвата донела оставља утисак фигуре која осцилира не само између поларности аристократског и профаног, већ и мушког и женског. Такође, као и у случају Џоузи, бинарности Сарине личности О’Нил даје културно-идеолошки оквир “ирскости”, као реминисценције културног наслеђа аутора и његових ликова, али и као ренегатске поларности “јенкијевске” идеологије ради које је Сара морала и пристала да се одрекне свог феминитета и идентификује се са изолованом идејом статуса као таквог. Комбинација профаних и племићких елемената у њеној појави након реализације америчког сна, описаној на почетку *Свечанијих вилā*, наставка драме *Песничка жица*, аналогна је наведеној двојности у појави Мелодија, који истовремено поседује “тврду сељачку виталност” и манире “углађеног господина”. О’Нил Сару овако описује:

Сара има двадесет пет година, изузетно је лепа на типично ирски начин (...) У њеном изгледу на интересантан начин су измешане карактеристике које се уопштено сматрају господским и сељачким. Њено чело је глатко и замишљено. Њене очи нису само дивне већ и паметне. Нос јој

are! That will be revenge in full for all you’ve done to Mother and me!” (O’Neill 1973: 61) (превод аутора дисертације)

³⁷⁶ **Sara:** (...) Don’t put this final shame on yourself. You’re not drunk now. There’s no excuse you can give yourself. You’ll be as dead to yourself after, as if you’d shot yourself along with the mare!” (Исто: 103) (превод аутора дисертације)

је прав и деликатног облика. Њене уши су мале и приљубљене уз њену главу, лепо обликовану главу на нежном врату. Њена уста, с друге стране, одају неку грубу сензуалност присутну у њеним дебелим, тврдим уснама, а њена вилица је сувише издужена и гломазна за остатак лица, чиме упућује на некакву мушку тврдоглавост и борбеност. (...) Њен посматрач би стекао утисак о снажном телу, пуних груди, испуњеном здрављем и снагом. (...) Лоше стране тог тела су здепасти зглобови, крупна стопала, и крупне руке, дугачке и снажне са дебелим, патуљастим прстима (O'Neill 1988: 28)³⁷⁷.

Сукобљеност патријархалних и матријархалних елемената у Сариној личности проистиче из њеног одбијања да се у целости идентификује са културним стереотипима који су, у периоду радње у драмама *Песничка жица* и *Свечаније виле*, постали актуелни у америчком грађанском друштву, када је дошло до феминизације америчке културе. Поједностављена подела родова на њихове културне дужности Сари делује одбојно попут “сањарске” визије љубави о којој је слушала од своје мајке; надахнута породичним наративом материјалне раскоши и успона, одлучује се да употреби свој женски шарм истовремено у сврху задовољења својих личних и статусних потребā. Нови модус просперитета, стран породици Мелоди, указује на карактеристично борбени патријархат, у ком се до успона на друштвеној лествици долази путем “мужевне” категорије предузетништва: организованог и мукотрпног рада који зарад своје ефикасности неретко захтева гажење апстрактних етичких принципа. Насупрот струји патријархата, Сара је окружена недефинисаном породичном догмом која лебди између неупитне вере у митску славу Мелодијевих и новонастале потребе за подупирањем те вере фарсичним облицима друштвене комуникације чија основа нису симболичка вредност нити осећања већ материјални интерес. Трајно ограђени од постојања у радикално патријархатској заједници лишеној икаквих митских структурā, Мелодијеви се налазе затомљени у сопственом неразумевању стварности. Сара, која још у првом чину успешно прозире солипсистичку природу очеве реторике, жели да стане на крај потхрањивању дотрајалог мита о божанству прошлости. Усред захуктале

³⁷⁷ “Sara is twenty-five, exceedingly pretty in a typically Irish fashion (...) There is a curious blending in her appearance of what are commonly considered to be aristocratic and peasant characteristics. She has a fine thoughtful forehead. Her eyes are not only beautiful but intelligent. Her nose is straight and finely modelled. She has small ears set close to her head, a well-shaped head on a slender neck. Her mouth on the other hand has a touch of coarse sensuality about its thick, tight lips, and her jaw is a little too long and heavy for the rest of the face, with a quality about it of masculine obstinacy and determination. (...) One gets the impression of a strong body, full breasted, full of health and vitality (...) Its bad points are thick ankles, large feet, and big hands, broad and strong with thick, stubby fingers.” (O'Neill 1988: 28) (превод аутора дисертације)

полемике са оцем о потенцијалном миразу поводом Сарине удаје за Сајмона, Сара га фрустрирано опомиње:

Сара: (...) Јеси ли ти то сасвим полудео па не можеш да разлучиш шта је мртво и лажно, а шта је жива истина (O'Neill 1973: 30)³⁷⁸?

Патријархат, како Сарина примедба имплицира, заправо представља поларност живота и ангажовања насупрот митологизираној и усахлој поларности матријархата, који Мелоди одржава, и који је суштински потиснуо Мелодијеву личност као залог његове органске особености, претворивши га у фигуру једнако нестварну као и његова сањарења:

Својим држањем он подсећа на углађеног господина. И више него што би требало. Он претерује у томе и убрзо увиђа да прелази оквире једне улоге која је постала стварнија него сама његова личност у његовим очима (O'Neill 1973: 20)³⁷⁹.

С обзиром на своје радикално неприпадање стварности англоамеричког грађанства, Мелоди је окарактерисан као симболички одсутан лик, чије су жеље – и, са њима, личност – трајно изоловани у домену прошлости, било митске или објективне. На урушеност његове личности не указује само Сара када му пребацује да је убивши своју кобилу, тотем своје идеалне персоне, убио себе; тога је свестан и сâм Мелоди кад се, у разговору са Нором о Сариној будућности у породици Хартфорд, огорчено опомене да више нема ништа да понуди својој ћерки, пошто су са ишчезнућем периода његове славе нестали елементи његове виталности. Као у случају Мери у *Дугом путовању* и Цима у *Месечини за несрећне*, аспект будућности за Мелодија постоји само као механички продужетак прошлости која својим симболичким константама трајно каналише животни пут особе.

Мелоди: (...) Готов сам – докрајчен – нема друге будућности осим прошлости (Исто: 36)³⁸⁰.

Дилему његове парцијалне или потпуне смрти након убиства кобиле поставља и Роберт Даулинг, који, наводећи да у самој драми не постоје конкретне импликације

³⁷⁸ “**Sara:** (...) Is it stark mad you’ve gone, so you can’t tell any more what’s dead and a lie, and what’s the living truth?” (O'Neill 1973: 30) (превод аутора дисертације)

³⁷⁹ “*His manner is that of a polished gentleman. Too much so. He overdoes it and soon feels that he is overplaying a role which has become more real than his real self to him.*” (Исто: 20) (превод аутора дисертације)

³⁸⁰ “**Melody:** (...) I’m done – finished – no future but the past.” (Исто: 36) (превод аутора дисертације)

Мелодијеве “симболичке смрти или тријумфалног новог рођења” (Dowling 2009: 475)³⁸¹, налази аналогију између његове личности и илузија које су је одржавале. Понижен од стране Сајмона Хартфорда и његових слугу, и неповратно раскринкан пред јавношћу, Мелоди утврђује раскид са митологизованом прошлошћу ритуалним чином убиства кобиле, пропраћеним метафоричком “смрћу” у виду покушаја конформисања са гостима кафане, “нечег што мајор Корнелијус Мелоди никада не би учинио” (Berlin 1993: 145)³⁸². У потресној катарзи ишчезнућа своје раније личности, Мелоди резигнирано ревидира аристократску слику себе као “светску спрдњу” (O’Neill 1973: 102)³⁸³ и “кловна у циркусу” (Исто: 102)³⁸⁴. Као у случају Деборе, Мелоди је био завистан од сопствених илузија до мере да практично никакав ефекат “објективне” стварности није могао изазвати његову смрт; то је могло да учини једино осујећивање његовог поноса и суочавање његове слике сопствене биографије и перспективе са идеолошком стварношћу, о чему сведочи Криган на почетку *Свечанијих вила*:

Криган: (...) Није виски оно што је њега [Мелодија] убило, чисто кажем. Био је јак попут бика и имао је желуцац чврст као гвожђе. Могао је дневно да попије по бачву и да тако живи двадесет година само да се понос и дух у њему нису сломили од оне ноћи када је покушао да изазове ону јенкијевску кукавицу, Хартфорда, на двобој, па је њега и мене полиција избатинала и ухапсила. А затим га је његова рођена кћерка издала и удала се за Хартфордовога сина. То га је трајно осрамотило! Све време од тада био је ходајући леш, који је пио да заборави и чекао смрт, (...) (O’Neill 1988: 24-25)³⁸⁵.

О’Нил је, према студији Дорис Фалк (Doris Falk), пренагласио употребу појмова поноса, пожуде и похлепе, као да је желео да стави публици до знања да испразност датих особина, пре свега поноса, никад није довољно очигледна и да протагонисти увек морају да пруже накнадно објашњење и апологизацију. Реч “понос” се, указује

³⁸¹ “(...) a symbolic death or a triumphant rebirth.” (Dowling 2009: 475) (превод аутора дисертације)

³⁸² “(...) something Major Cornelius Melody would never have done.” (Berlin 1993: 145) (превод аутора дисертације)

³⁸³ “**Melody:** (...) the joke av the world, (...)” (O’Neill 1973: 102) (превод аутора дисертације)

³⁸⁴ “**Melody:** (...) a clown in a circus.” (Исто: 102) (превод аутора дисертације)

³⁸⁵ “**Cregan:** (...) It wasn’t whiskey that killed him [Melody], I’m sayin’. He was strong as a bull an’ his guts was made of iron. He could have drunk a keg a day an’ lived for twenty years yet if the pride and spirit wasn’t killed inside him ivir since the night he tried to challenge that Yankee coward, Harford, to a duel, and him and me got bate by the police and arrested. And then his own daughter turnin’ traitor and marryin’ Harford’s son. That put the final shame on him! He’s been a walkin’ coprse ivir since, drinkin’ to forget an’ waitin’ for death, (...)” (O’Neill 1988: 24-25) (превод аутора дисертације)

Фалкова, понавља у тексту драме “шездесет три пута, обично праћена речима *понижење* или *срамота*” (Falk 1982: 168)³⁸⁶; понос, као стожер грађанске персоне, одаје своју фарсичност и арбитрарност када га контакт са стварношћу изван идеолошке преиначи у фактор тескобе, жига и бешчасне ексцентричности. Међутим, с обзиром на повезаност поларних аспеката личности код ликова у *Песничкој жици* – исказану у симултаном одумирању “профаног” упоредо са “узвишеним” – Торнквистова хипотеза према којој поларности поноса и срамоте нису искључиве, већ паралелне и смењиве делује ближа истини. Идеал поноса, кроз бројне семантичке ревизије кроз које га тумачи свако од неколико ликова у драми, сходно својим искуствима и дискурсима, временом досегне такав ниво полисемије да је сама извесност стварности на коју указује доведена у питање (в. Törnqvist 1969: 193). Мелодијево лично објашњење свог идентитета, амблематизованог у поносу, пролази кроз семантичко растакање у емотивним тумачењима његове ћерке, супруге, или пријатеља О’Дауда, која углавном представљају љутиту реакцију на Мелодијев упорни солипсизам. Ако је патријархат у раном XIX веку био декларисан као домен прагматизма и ангажовања – залога тзв. “свакодневне” стварности – ренегат Мелоди, и са њим његова породица, животаре у псеудоегзистенцији дефинисаној лажношћу, сањарењем, лудошћу, или самом смрћу. Чак је и Нора, која од свих ликова има највише искреног поштовања за Мелодија и његову субјективну стварност, свесна химеричности персоне коју њен муж конструише:

Нора: (...) Његов понос, јашта! Шта је то ако не превара (O’Neill 1973: 80)³⁸⁷?

Ипак, како показује научни рад Монике Фладерник (Monica Fludernik), “Истина као означитељ и означено у “Песничкој жици”” (“Truth as Signifier and Signified in “A Touch of the Poet””), псеудолитност коју одржавају чланови породице Мелоди заправо спада у реални контекст личности – будући да је дијалектизована у пресеку културних идеја, уместо у јединственој идеји, која би је лишила потенцијала за трансценденцију. Премда фантазмагоричан, Мелодијев контекст племства извештан је не само у његовој уобразиљи већ у општем метафизичком дискурсу сањарења, који нужно сублимира елементе стварности у њихове “етеричне” и утолико “лепше” верзије. Врхунска слика племића, о којој Мелоди машта, идентификована је са песником; као аутентична форма

³⁸⁶ “(...) sixty-three times, usually followed by *humiliation* or *shame*.” (Falk 1982: 168) (превод аутора дисертације)

³⁸⁷ “**Nora:** (...) His pride, indade! What is it but a lie?” (O’Neill 1973: 80) (превод аутора дисертације)

племића, песник је бинарно супротстављен генеричком скоројевићу попут Мелодија, као што је Ц.Г. Бајрон супротстављен Наполеону. Семантичко својство појма “песника”, придодато појму племића као културној подлози, омогућује његову полисемију и неизвесност: док Сајмон Хартфорд у Бајрону види слику особе идеално сједињене са природом, независне од фарси друштва, Мелоди је наклоњен лику Бајрона у контексту презира према маси и аристократске ароганције. Будући да патријархатска реалност, у својој семантичкој недостижности, практично не постоји, читава јенкијевска култура конформизма, која обухвата и Мелодијеве, своди се на “песнички” дискурс растакања значења; драма *Песничка жица* не говори само о илузорности Мелодијевог статуса, већ и о илузорности појма статуса који је изван једино у супростављеним тумачењима. Мелоди замишља идеју господског сталежа као нужно подупрту факторима поседства и новца, док је за Сајмона господство оличено у свему ономе што Мелоди није. Изједначен са дискурсом социјалне стварности, Мелоди постаје једнак аристократама Дебори и Сајмону макар утолико што је његова персона господина у ствари метонимијски симбол који покрива сва бинарна тумачења која му околина упућује: зато што је отуђен, он је уједно оцењиван позитивно (као “господин”) и негативно (као “будала”), и од тренутка растанка са параваном семантичко-онтолошког лудизма, не постоји више ни он сâм. Слика аристократе и слика сељака једнако су химеричне, и “проклетство” недостизања иједне од њих уједно је баријера која штити Мелодија од фатумске деструкције – или је макар имала ту сврху до његовог опраштања са светом илузијā на крају драме. Како Фладерникова наводи:

Са једног аспекта, Мелодијева истинска личност јесте означено које је наглашено кроз читав текст посредством низа означитеља (...) Јасно је да се ниједан од ових означитеља никад не односи на Мелодија, чије “значење” задржава след означавања у непрекидним варијацијама али избегава завршну дефиницију или епилог. (...) Могло би се рећи и да се Мелоди, или Мелодијева симболика, установљују не путем појмова који се на њега примењују, већ путем међусобне различитости тих појмова. (...) Тако Мелоди остаје у позицији неозначености и привлачи значење (тј. тумачење) са сваке од страна³⁸⁸.

³⁸⁸ “On one level, Melody’s true self is a signified that is apostrophized throughout the whole text by a series of signifieds (...) It is apparent that none of these signifiers ever attains a reference to Melody, whose “meaning” keeps the chain of signification in constant movement yet eludes eventual definition or closure. (...) One could also say that Melody, the meaning of Melody, is established not by the terms applied to him, but by their difference from each other. (...) Thus Melody stands in the position of unmarkedness and attracts meaning (i.e. interpretation) from every side.” (M. Fludernik, “Truth as Signifier and Signified in “A Touch of the Poet””,

Отуд фатално суочавање са стварношћу и саботажом илузија које Мелодијеви гаје утире пут њиховом симболичком, и уједно физичком усахнућу: њихове појаве у својим упадљивим контрадикторностима – Мелодијево опонашање гестова сељака, или Сарине “грубе” физичке црте – нису више поетски инспиративне и мистичне већ накарадно, или макар иронијски реалистичне. У култури која, према Дебориној исповести, временом неизбежно преиначује човека у статус, постојање је извесно једино као слика, док евентуални симболизам стварности – коначног, пожељног стадијума – означава крај семантичког лудизма, и тиме крај личности. Гарант идеје симболичке недокучивости као основе личности Мелодија, Норе и Саре је, на крају, сама стварност: не постоји универзална прича о Мелодијевој прошлости – и, утолико, о читавом његовом животу – будући да Мелоди одиста није ни сељак, јер се уздигао изнад сељачке позиције, нити аристократа јер је одбачен од америчког грађанства као скоројевић. “Песничка жица” би у контексту његовог страха од културне категоризације представљала, према Моники Фладерник, управо његово иманентно ограђивање од претпоставки своје “истинске” личности: идентитет постоји тек у односу на суд других, али је неутрализован у тренутку задовољења њихове апстрактне парадигме.

5.1.4. О, дивљино

Јединствена у О’Ниловом опусу по свом комичном жанру и релативно лудистичком и оптимистичном тону, драма *О, дивљино* представља ауторов експеримент са аутобиографским мотивима који упућују на алтернативни епилог под утицајем романтизоване носталгије и хумора. Отуд цинизам драме има релативистички носталгично апологетски, пре него критички контекст. Сâм О’Нил се за жанровску особеност драме *О, дивљино* изјаснио:

Да, то јесте комедија (...) која није нужно усмерена ка исмевању периода (као већина комедија које су ранијих дана биле актуелне) у односу на који се ми данас у нашој безнадежној тупости осећамо тако идиотски супериорнима, већ исмева његове апсурдне аспекте истовремено уважавајући и истичући његове изгубљене духовне и моралне вредности. (...) (Т)о је у

научни рад излаган на Петом међународном научном скупу *New trends in English and American Studies*, у Кракову од 2. до 7. априла, 1990. године, доступно на <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:5103/datastreams/FILE1/content>, приступљено 12.02.2017.) (превод аутора дисертације)

потпуности драма жала за младошћу... Драма о људима, једноставним људима из неког другог времена али америчким људима... И у *исти мах* комедија (O'Neill 1994: 409)³⁸⁹!

Са радњом у времену пре Првог светског рата, драма обрађује дискурс америчког друштва нетакнут факторима које су иницирале глобалне послератне промене: сиромаштвом, разводима, убрзаном урбанизацијом, апатридским космополитизмом и другим историјским оквирима О'Нилових трагедија. Апсурд и бинарности "истинске Америке" о којој говори О'Нил у својој јединој комедији показују своју оригиналну форму наде и отпора, сублимираних из искуства страхота светских ратова, али се, уместо на прошлост по себи, односе на општу идеју опстанка кроз историјске изазове, претеће по памћење културног идентитета. Метафизичка визија прошлости у драми додатно је инспирисала публику утолико што сведочи о идеалној, хармоничној прошлости какву О'Нил није доживео, на основу чега је њен суштински мотив парадокс, будући да, премда се дотиче иронијских и митских модуса стварности, не говори директно ни о једном од њих.

У скорије време она је опчинила публику својом представом прошлости коју О'Нил, лично, није искусио и која, у светлу новијих трагедија и савременог иронијског погледа на живот, на парадоксалан начин делује и стварно и имагинарно³⁹⁰.

Оригиналност драме сеже до процеса њеног настанка: за разлику од *Другог путовања у ноћ*, које је изискивало О'Нилову пуну животну снагу и бројне непроспаване ноћи, концепт драме *О, дивљино* дословно се појавио у пишевом сну, са све насловом, након чега ју је О'Нил написао у једном дану. Етерични дискурс драме, Ајвон Шефер (Yvonne Shafer) закључује, највише проистиче из чињенице да је, премда њен симболизам претендује на аутобиографичност, ниво доследности сумњиве

³⁸⁹ "Yes, it *is* a comedy (...) not deliberately spoofing at the period (like most modern comedies of other days) to which we now in our hopeless befuddlement feel so idiotically superior, but laughing at its absurdities while at the same time appreciating and emphasizing its lost spiritual & ethical values. (...) (It is purely a play of nostalgia for youth... A play about people, simple people of another day but real American people... *And* a comedy." (у писму сину, Јуџину Млађем, 14. јануара 1933. године, у O'Neill 1994: 409) (превод аутора дисертације)

³⁹⁰ "In recent times it has charmed audiences with its depiction of a past which O'Neill, himself, did not experience and which, in the wake of recent tragedies and the contemporary ironic view of life, seems paradoxically to be both real and imaginary." (Y. Shafer, "Filtering America's Past Through Sunlight: Eugene O'Neil's *Ah, Wilderness!*", in: *Laconics*, Vol. 1 (2006), доступно на <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1r.htm>, приступљено 14.02.2017.) (превод аутора дисертације)

природе: национална фрустрација искуством Великог рата и измењена перцепција предратног периода довеле су у питање могућност ревизије датог времена у ма каквом идиличном контексту.

Одређени елементи декаденције и трагичко ренегатске позиције протагонисте указују на образац употребљен у претходне три драме. Радња се одвија за време прославе националног празника Сједињених држава, Четвртог јула, на основу чега се чиновници одвијају у надреалном контексту карневала: ликови преузимају улоге супротне од њима културно својствених, што иронијски усмерава и потпомаже њихову иницијацију. Седамнаестогодишњи Ричард Милер, син добростојећег новинског уредника, Нета и његове супруге Еси, у недозвољеној је романтичној вези са Мјуриел Мекомбер, којој шаље одломке из поезије Чарлса Свинборна. Сазнавши за њихов контакт, Мјуриелин отац, Дејвид, гневно онемогућује својој ћерки даљу комуникацију са младићем чије га “опсцене” навике и књижевни укус згражавају. Винт Селби, пријатељ Ричардовог брата Артура, подстиче Ричарда да проведу вече у хотелу у друштву проститутки: међутим, у дионизијској иницијацији кроз коју је требало да прође долази до обрта, пошто Ричард и Бел, плавокоса блудница коју му је Винт препоручио, откривају своју неприпадност атмосфери неморала и ниских задовољстава. По моделу Џоузи Хоган и Саре Мелоди, Бел је јунакиња осцилирајућег културног статуса која више не припада грађанском слоју и која, с друге стране, није успела да се уклопи у ренегатско друштво луталица и блудница: иза персоне наглашеног конформизма и кичастиг сјаја, Бел крије да је заправо “тек одскора примљена у редове [проститутки]” (O’Neill 1955: 236)³⁹¹ и да је “и даље помало срамежљива иза њене шминке и пркосно необавезног држања” (Исто: 236)³⁹². Служећи се, налик својим претходницама, подмуклим методом реализације везе са мушкарцем, Бел намерава да опије Ричарда цином од трњина; када њено завођење на крају омане, Ричард је напушта уз поруку да напусти деструктивни свет блуда. Након што је напустио архетипски домен нечистоће и искушења у хотелу, Ричард је стасао за катарктичку обнову заједнице са Мјуријел, и њихова љубав је апсолвирана социјалног жига ритуалом пољупца на обали под сјајем месечине. Својом идеализованом појавом, Ричард, који је у међувремену придобио очево разумевање и дивљење, окончава

³⁹¹ “(...) [She is] a fairly recent recruit to the ranks (...)” (O’Neill 1955: 236) (превод аутора дисертације)

³⁹² “(...) still a bit remorseful behind her make-up and defiantly careless manner.” (Исто: 236) (превод аутора дисертације)

циклус сазревања и узраста у фигуру која надилази романтичне визије из поезије коју Милерови читају. У трансцендентном дискурсу љубави, вечност, коју О’Нил, макар само у драми *О, дивљино*, представља као достижни феномен, саобразан стварности, даје алтернативну симболику сваком елементу свакодневице: и сâм дотакнут синовљевом катарзом, Нет меланхолично говори супрузи:

Милер: Па, није све у Пролећу, зар не, Еси? Може се доста тога рећи за Јесен. И у њој има лепоте. И у Зимы – ако сте заједно (Исто: 298)³⁹³.

Свој уобичајени трагички дискурс О’Нил је сублимирао у неутрално-аналитичку форму. Глумац Џорџ Коан (George Coan), који је тумачио улогу Нета Милера, посведочио је да је идеја драме компромис између забаве (комедије) и књижевне анализе критичних аспеката америчког друштва.

То је студија о људској природи, вероватно бисте могли да је назовете комедијом, али је њена тема трагична – не (...) њен контекст је озбиљан (цит. у Shafer 2000: 52)³⁹⁴.

У амбицији да напише нетрагичку драму, О’Нил је, према Барету Кларку, осмислио ликове на оригиналан начин изоловане од проблематичне структуре фатума, (в. Clark 1947: 137-138), као да је сâм образац егзистенције и подношења дијалектичких опозицијā заправо трагичан, а јунаково постојање изван трагедије сведено на профани реализам слике. Ипак, Шеферова наводи извесност комичног ефекта драме као одраз О’Нилове смеле манипулације актуелним социјалним проблемима који иначе чине потенцијалну трагичку подлогу драме. Од првог чина, као један од главних проблематичних аспеката драме појављује се алкохол: Нет и његов шурак, Сид Дејвис, разговарају о плановима за одлазак на годишњи пикник, на ком ће, како са стрепњом наводе Еси и Нетова сестра Лили, несумњиво бити пијанке. Лили, наизглед смерна средњекласна грађанка, коју Сид одбија својом простачком појавом, заправо и даље осећа снажну романтичну везаност за Сиду, као и Сид за њу: шеснаест година раније, били су верени, али су Сидове декадентне навике саботирале могућност њиховог брака. У међувремену, она перпетуира улогу потиснутог матријарха, разочараног у виталистичке аспекте живота, чији нови, псеудоаскетски дискурс указује на

³⁹³ “**Miller:** Well, Spring isn’t everything, is it, Essie? There’s a lot to be said for Autumn. That’s got beauty, too. And Winter – if you’re together.” (Исто: 298) (превод аутора дисертације)

³⁹⁴ “It’s a study in human nature, I guess you would call it a comedy, but it’s got a tragic theme – no, (...) it’s got a serious note in it.” (цит. у Shafer 2000: 52) (превод аутора дисертације)

метафизички потенцијал породичне свакодневице: она је персонификација интелектуалне поларности генерално дионизијске атмосфере у кући Милерових, и на њену омиљену литературу, *Квартете* Омара Кајама, Нет ће се позвати док коментарише иницијацију свог сина. Трагични пар, Сид и Лили, симболизује два поларна аспекта америчке историје који временски надилази општу друштвену декаденцију, за коју се званично верује да је почела са Првим светским ратом, док су први прохибициони закони у неким америчким државама донети доста раније (в. Furnas 1973: 312). Многи интелектуалци и званичници, које симболизује Лили, предлагали су систематску борбу против конзумације алкохола, и 1907, годину дана након радње у драми, у Тенесију је донет први значајнији претеча Закона о Прохибицији, “Закон о четири миље”.

Упоредо са историјским подсетницима проблематиче позиције алкохола у америчкој историји, О’Нил посредством Сиде Дејвиса успева да релативизује тескобну слику алкохола какву иначе својим трагичко-моралистичким дискурсом утврђује Лили. Публика никада није суштински застрашена репрезентацијом алкохола утолико што његово алтернативно ритуално дејство није само комично, већ и, како показују Нет и Сид, пожељно у својству појачавања веза у заједници. Карневалески дискурс теревенке пружа прилику за дивљење трансформацијама које, док у извесном контексту измештају субјекта из његовог обичног стања, никад не сежу у поларност деструкције: двојица протагониста самоуверено осцилирају између слика дозвољеног и недозвољеног, комичног и трагичног, у дионизијској игри симболима која за свој мистични циљ има утврђивање заједнице кроз чин ревалоризације. Кад се на крају драме Нет и Сид враћају са пикника, Нет делује подмлађен катарзом коју је достигао у екстази забаве: не само да “никако није пијан”, већ је његов додир са “свакодневном” стварношћу добио накнадну филозофску афирмацију. О’Нил га описује:

Никако није пијан. Само је размекшан и пријатно сазрео. Његово лице је један велики, насмејани весели зрак потпуног задовољства животом. Све се у свету одвија како треба, на тако задовољавајућ начин да је он нежно узбуђен када само и помисли на ту чињеницу (O’Neill 1955: 221)³⁹⁵.

³⁹⁵ “He isn’t drunk by any means. He is just mellow and benignly ripened. His face is one large, smiling happy beam of utter appreciation of life. All’s right with the world, so satisfyingly right that he becomes sentimentally moved even to think of it.” (O’Neill 1955: 221) (превод аутора дисертације)

Елемент декаденције, у уобичајеном дискурсу трагедије саобразан са јунаковим урушавањем и осујећивањем његових животних циљева попут одржања заједнице, у *O, divљино* служи да лудистички прошири симболичке границе заједнице на нове домене, у којима је живот схватљив и подношљив, па утолико и идеалан, у својој “неморалној” профаности, изван псеудодуховности “људских, одвећ људских” идеологија. Универзална, културно установљена атмосфера комичног преиначује трагичке амблеме декаденције, греха, па и физичког урушавања и смрти у дионизијски свакодневице, заснован на судбинском усмеравању иницијације посредством сазнања о зрелости и њеној симболичкој позицији у друштву. Мрачни аспекти драме, указује Берлин позивајући се на примере ликова Сиде и Бел чију “декаденцију” деконструираше, управо утичу на диференцијацију алтернативног контекста породичне структуре, у оквиру које обе етичко-симболичке поларности живота и делања означавају афирмативни залог усклађености породице са максимама судбине (в. Berlin 1993: 125-126)³⁹⁶. Нет се осећа довољно безбрижно да “плесне [Еси] весело по њеним дебелим гузовима” (O’Neill 1955: 222)³⁹⁷, а Сид претвара вечеру у хуморескни спектакл. На аполонијску улогу коју током драме персонификује Лили у тренутку вечере надовезује се Сид својим отворено дионизијским троповима стварања и ероса. У разузданом разговору са Ричардовим млађим братом Томом, фасцинација двама аспектима подстиче код Сиде отворену претензију на идентификацију са божанством стварања, и он конструира слику о себи као субјекту који је “створио” амблеме задовољства и величине, из чега и проистиче његов свесрдни ужитак у њима. Сид то представља Тому кроз сликовиту фантазмагорију:

Сид: (...) Да ли си знао, Томи, да је твој ујка Сид човек који је изумео јастога? Истина! Једног дана, кад сам градио пирамиде – узео сам слободан дан и само сам нацртао јастога. Он је био већи и старији од мене и имао је најцрвеније проклете маље по телу али ипак сам га нацртао (Исто: 231)³⁹⁸.

³⁹⁶ “Yes, Sid’s need for a drink and loose women stop Lily from marrying him, but their long-lasting relationship has its own dimension of warm value, so we do not consider Sid’s character terribly flawed. (...) Belle the “tart” is a nonthreatening prostitute, pleasant, amiable, even “philosophical” (...) When Richard tells his father that Belle “made everything seem rotten and dirty,” his Hamlet-like pose reflects more on his adolescence than on Belle’s whorishness.” (Berlin 1993: 126)

³⁹⁷ “(...) *slaps her jovially on her fat buttocks.*” (Исто: 222) (превод аутора дисертације)

³⁹⁸ “**Sid:** (...) Did you know, Tommy, your Uncle Sid is the man invented lobster? Fact! One day, when I was building the Pyramids – took a day off and just dashed off lobster. He was bigger ’n’ older than me and he had

Објекат намењен за вечеру, јастог, постаје псеудосакрални залог стихија стварања и љубави које у тој сцени делују кроз Милерове, тотемски ентитет у који је пројектовано митско умеће љубави и прокреације, које се, накнадно, у реторици карневала преноси на људе. Сид наставља:

Сид: (...) Нећете ми веровати, даме и господо, али утврђено је да ова занимљива шкољка води љубав са својим партнером само једанпут у хиљаду година – али, Бог те вид’о, како он у томе ужива (Исто: 231)³⁹⁹!

Чак и у контексту његове једине комедије, драма је прожета алегоријом моралне опомене на деструкцију као потенцијалну – и, уосталом, у Сидовом случају, већ присутну – последицу дионизијског заноса. Лили је огорчена чињеницом да се сви укућани осим ње идентификују са реториком која је у прошлости упропастила различите аспекте Сидовог живота, од његовог запослења до брака са Лили. Њена беседа након што Сид напусти сцену одаје зазорну позадину карневалеског ритуала: сви у породици, укључујући њу, учествовали су у храбрењу Сиде у његовим поигравањима са судбином, и, поред тога што су сви посредно одговорни за његов егзистенцијални пад – сви на његов актуелни епилог гледају кроз смех и забаву, уместо са дужном забринутошћу:

Лили: (...) Доста је било – нисте смели – чак сам се и ја смејала – то јесте инспиративан осећај – ту је реч о његовом паду – сви се стално смеју, сви кажу каква је он лујка, какав случај, какав зазор, врло смешно – а он наставља тако – и ми смо сви одговорни – јер му олакшавамо у томе – сви сносимо кривицу – а све што чинимо је смех (Исто: 233)⁴⁰⁰!

Релативизација трагичких елемената сеже до шеге са судбином, и тиме са сопственом будућношћу: Сидова утонулост у декаденцију, безнадежно укореењена у његово биће, отпорна на обавезујући контекст његових заклетви да ће је се одрећи, својом неизлечивошћу утире простор његовом самопоуздању и иницијацији.

the damndest reddest crop of hair but I dashed him off just the same (...)” (Исто: 231) (превод аутора дисертације)

³⁹⁹ “**Sid:** (...) You will not believe me, ladies and gents, but it’s a fact this interesting bivalve only makes love to his mate once in every thousand years – but, dearie me, how he does enjoy it!” (Исто: 231) (превод аутора дисертације)

⁴⁰⁰ “**Lily:** (...) That’s just it – you shouldn’t – even I laughed – it does encourage – that’s been his downfall – everyone is always laughing, everyone always saying what a card he is, what a case, what a caution, so funny – and he’s gone on – and we’re all responsible – making it easy for him – we’re all to blame – and all we do is laugh!” (Исто: 233) (превод аутора дисертације)

Сагледано у надмоћном дискурсу смеха, Сидово незнање није просто обезначено – оно је преиначено у аутохтони симбол његовог самоостварења, персону која га издваја као индивидуу насупрот аполонијској монотонији грађанске културе. Када га Ричард опомиње на дато обећање да више неће пити, Сид му одговара:

Сид: Чини ми се да већ чуо неког раније да то каже. Ко ли је то могао бити, питам се? Море, био је то Сид Дејвис! Да, богами, чуо сам га како баш ту ствар изговара хиљаду пута, сигурно. Али ипак, он се увек зафркава; ниједну реч коју он каже не можеш схватити озбиљно; он је лујка, ето шта је Сид (Исто: 272)⁴⁰¹.

Да алкохол поседује алтернативну симболику ослобођења од деструкције, О’Нил показује на примеру Ричарда, који се на пут дионизијске иницијације упушта на наговор пријатеља Винта Селбија, искусног клијента бордела, који у својој појави, налик Џејмију Тајрону, спаја конформистичку површину и страствену, повремено бахату личност испод ње. У одсуству Ричардовог брата Артура, ког је на почетку тражио, Винт се обраћа Ричарду са интригантним предлогом: упознао је групу “лакх женски из Њу Хејвена” (Исто: 218)⁴⁰² које је желео да части пићем, и у недостатку новца обраћа се бојажљивом и усиљено услужном Ричарду понудом за друштво, уверавајући га да нема потребе за стрепњом од моралног посрнућа. Ричард би правио друштво младој, донекле наивној проститутки Бел, док би у међувремену Винт проводио време са њеном колегиницом Едит. Док Ричард пристаје на понуду алкохолом – прво пије пиво, затим цин од трњина – екстатични ефекат до ког долази различит је у односу на хаотични делиријум који Сид испољава за вечером. Припитост не утиче на Ричардову свест: његов отпор Белином завођењу узима облике “свечано трагичног” правдања (када објашњава да “носи тескобу у мислима” (Исто: 238)⁴⁰³), као и дидактичке реторике којом осуђује њен начин живота:

Ричард: (...) Не би требало да живиш овакав живот. То не пристоји честитој девојци попут тебе. Зашто се не промениш (Исто: 243)⁴⁰⁴?

⁴⁰¹ “**Sid:** Seems to me I’ve heard someone say that before. Who could it have been, I wonder? Why, if it wasn’t Sid Davis! Yes, sir, I’ve heard him say that very thing a thousand times, must be. But then, he’s always fooling; you can’t take a word he says seriously; he’s a card, that Sid is.” (Исто: 272) (превод аутора дисертације)

⁴⁰² “**Wint:** (...) a couple of swift babies from New Haven (...)” (Исто: 218) (превод аутора дисертације)

⁴⁰³ “**Richard:** (...) a weight on my mind.” (Исто: 238) (превод аутора дисертације)

⁴⁰⁴ “**Richard:** (...) (Y)ou oughtn’t to lead this kind of life. It isn’t right for a nice girl like you. Why don’t you reform?” (Исто: 243) (превод аутора дисертације)

Његово “посрнуће” је у функцији ревизије искушења са којим је суочен и које му се намеће као прећутни патријархатски кредо иницијације: рецитијући стихове Киплинга, и Вајлда, покушава да успостави иронијску дихотомију различитих порока на једној и општења са блудницама на другој страни, у којој су чак и цигаре и коцкање мање деструктивни у односу на грех тела, и закључује, кроз стихове из Вајлдове поеме *Балада о тамници у Редингу (Ballad of Reading Gaol)*:

Ричард: (...) Ал’ не побеђује онај против Греха што игра/ У тајној Кући срама (Исто: 246)⁴⁰⁵!

У одсуству аполонијских елемената у борделу, Ричард, подстакнут дионизијским заносом, изналази оригиналну интелектуалну структуру стварности у којој скоро сваки грех садржи потенцијал еманципације и, охрабрен тиме што се велики британски песници слажу са његовим ставом, успева да сублимира вече у борделу и дијалог са блудницом у прилику за иницијацију и ревизију својих “грехова”, као зрелих форми врлинā. Његова интелектуална супериорност, иманентна емотивна невиност, као и крхко здравље, поштеђују га могућности Сидове судбине, и по повратку кући он осећа тако изражену кривицу да његов отац, мајка, и његова девојка Мјуријел верују да ће избегавати да пије у будућности. С друге стране, као елементарну социјалну претњу, макар по Ричарда, Шејферова издваја проблем проституције и могућности полних болести ког су, насупрот женским ликовима изричито свесни “патријархатски” ликови, Нет и Сид.

Као и у претходним драмама, у *О, дивљино*, жена представља архетипску претњу протагонистиној иницијацији, персонификацију ћудљивог фатума чија је комплексност заснована на њеној идентификацији са његовим потребама: проститутка нуди оно што америчком грађанину, фрустрираном недостигнутим животним циљевима и убеђеном у своју недовољну емотивну “стасалост”, треба у циљу привремене фарсе иницијације. Премда, у духу драме, контекст блуда пружа комични уместо деструктивни заплет, О’Нил осликава атмосферу бордела као епитом физичке и духовне нечистоте која, чак и са забавном конотацијом слуги на имплозију друштвених вредности.

Под је прљав, прекривен опушцима цигара и томпуса. Одвратни тапети боје шафрана пуни су мрља и тачкица (O’Neill 1955: 236)⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ “**Richard:** (...) But he does not win who plays with Sin/ In the secret House of Shame!” (Исто: 246) (превод аутора дисертације)

Општа симболика трулежи изазива одбојност код Ричарда, и он свој спас од утапања у свет греха, упоредо са срећном случајношћу уласка путујућег трговца у бордел и његовог “преузимања” Белине пажње, тражи у псеудоаполонијској реторици победе над блудом путем “секундарних” грехова попут цигара и коцке. Док, кроз популарну реторику коју промовишу Винт и Бел, сексуално задовољство делује као један од амблема остварења зрелости, оно представља фатум у свом немилосрдном, деперсонализујућем контексту: изолује ликове у њиховим солипсистичким доменама порока и поништава могућност достизања животних жеља. Страх од полних болести, као можда основна претећа конотација “лоших жена” у америчком друштву⁴⁰⁷, био је узрок раскида везе Сиде и Лили. Са дозом пуританске обазривости, Лили посредно објашњава Еси околности под којим је оценила Сиду као субјекта трајно заведеног забрањеним доменом матријархата, и због тога опасног по све жене изван тог домена:

Лили: (...) Прошло је шеснаест година откако сам раскинула веридбу са њим, али разлог из ког сам то учинила јасан ми је данас као што је био у то време. Радило се о томе што би он био спреман да приреди било којој која би пошла за њега – јурио би неваљале жене (O’Neill 1955: 213)⁴⁰⁸.

На проблем полне болести указују и Нет и Сид, када, дан након прославе Четвртог јула, разговарају о Белином писму које је стигло на адресу Милерових. Сид, упућен у свет проститутки и уплашен могућности Ричардове заразе, опомиње Нету да је време да разговара са сином о темама у вези са сексом. Међутим, Ричард је другачији у односу на Нетове остале синове: свестан његове суштинске неискварености и одбојности на идеје дионизијског ужитка – која га, иронично, истовремено чини лакшом метом матријархатске махинације – Нет никад није успешно водио разговор са сином о зрелијем аспекту живота, изван граница књишког заноса:

⁴⁰⁶ “*The floor is unswept, littered with cigarette and cigar butts. The hideous saffron-colored wall-paper is blotched and spotted.*” (O’Neill 1955: 236) (превод аутора дисертације)

⁴⁰⁷ “The problem of “bad women” in American society was a source of great concern not only because of the supposed immorality involved but because of the danger of venereal disease.” (Y. Shafer, “Filtering America’s Past Through Sunlight: Eugene O’Neill’s *Ah, Wilderness!*”, in: *Laconics*, Vol. 1 (2006), доступно на <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1r.htm>, приступљено 15.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴⁰⁸ “**Lily:** (...) It’s sixteen years since I broke off our engagement, but what made me break it off is as clear to me today as it was then. It was what he’d be liable to do now to anyone who married him – his taking up with bad women.” (O’Neill 1973: 213) (превод аутора дисертације)

Милер: Требало би да обавим са њим један отворен разговор – о женама и свим тим стварима. (...) Покушао сам већ неколико пута. Успео сам у томе са Вилбуром и Лоренсом и Артуром, када је било време – али, бестрага, са Ричардом се увек некако постидим самог себе и не могу да ваљано започнем. Увиђаш, упркос свом том његовом инацијском говору покупљеном из књигā, да је он у дубини душе тако невин (O’Neill 1955: 267)⁴⁰⁹.

Премда драма претендује на аутобиографску основу, Ричард делује видно отпорнији на изазов декаденције у односу на О’Нила. Наизглед наиван и социјално несналажљив у својој неумесној реторици, Ричард одаје свест о општој фарсичности културне стварности која га окружује, захваљујући чијем метафизичком бедему остаје неоштећен од стихијā проституције, полних болести и алкохола. Његови “корективни” разговори са родитељима својом садржином указује на извесност трагичке структуре америчког друштва, која субсумира и угрожава и његову личност, али, његова стоичка свест о фарси, Шејферова напомиње, убедљиво сублимира трагичан дијалог у комичну расправу, која указује на тинејџера као особу свеснију егзистенцијалних чињеница него његови родитељи. Указујући мајци на безначајност идеје телесног задовољства, Ричард закључује:

Ричард: (...) Али од каквог је значаја шта ја чиним или не чиним? Цео живот је један глупи привид (Исто: 271)⁴¹⁰!

У ранијем разговору са оцем о прослави Четвртог јула, љутито се ограђује од датог значаја прославе:

Ричард: (“загревајући” се) Земља слободних и дом храбрих! Домом роба би иначе требало да га зову, роба надничара којег мрви чизма капиталистичке класе, који гладује, вапи за хлебом за његову децу, а све што добије је камен! Четврти јули је глупи привид! (...) Нека ме ухапсе. Али шта ће да раде око слободе говора у Уставу, онда? Мора да је и то привид (Исто: 194)⁴¹¹.

⁴⁰⁹ “**Miller:** I’ve got to have a straight talk with him – about women and all those things. (...) I’ve tried to a couple of times. I did it all right with Wilbur and Lawrence and Arthur, when it came time – but, hell, with Richard I always get sort of ashamed of myself and can’t get started right. You feel, in spite of all his bold talk out of books, that he’s so darned innocent inside.” (Исто: 267) (превод аутора дисертације)

⁴¹⁰ “**Richard:** (...) But what does it matter what I do or don’t do? Life is all a stupid farce!” (Исто: 271) (превод аутора дисертације)

⁴¹¹ “**Richard:** (*getting warmed up*). The land of the free and the home of the brave! Home of the slave is what they ought to call it, the wage slave ground under the heel of the capitalist class, starving, crying for bread for his children, and all he gets is a stone! The Fourth of July is a stupid farce! (...) Let them put me in jail. But how

О'Нил је, с друге стране, у Ричардовом лику конструисао прошлост Америке, и уједно сопствену, каква се није догодила, али коју је било нужно драматизовати као вид метафизичког полазишта мита о имплозији појмова живота, иницијације и друштва. Ричард је имагинарни претеча Едмунда Тајрона, а популарна младалачка литература идеални прототип теоријског знања које је тек накнадном декаденцијом потиснуто у корист “зрелог” дискурса Ничеа, Шопенхауера, Маркса, Ибзена, Шоа, Стриндберга или Вајлда. “То је онакво дечачко доба какво бих ја волео да сам имао” (цит. у Sheaffer 2002: 406)⁴¹², тврдио је аутор. Елементи идиличног дечаштва, истина, у одређеној мери одговарају стварности 1906. године у О'Ниловој биографији: у пролеће те године, његова мајка Ела вратила се из санаторијума привидно опорављена, и деловало је да је победила зависност од морфијума. Ипак, иста година, према Богарду, представља лиминалну у стваралачкој иницијацији О'Нилове личности, будући да је, делом због потресености искуством у вези са мајчином трагедијом, у лето почео, заједно са Џејмијем, распусни живот који је означио почетак његове “мрачне” фазе.

Иманентни идеолошки основ победе комичног дискурса над трагичним О'Нил приписује сећању на метафизички карактер америчког сна, огледан у артефакту дома или породице: Милерови су имуни не само на изазове порока, већ и на радикалну историјску трансформацију пошто њихова парадигматска идиличност и дискурс иницијације означавају идеју Америке у њеном “реалном” културном облику. Архетипски контекст америчке породице, веровао је О'Нил, као наслеђе “предтрагичног” раздобља, тиче се америчке историје у њеном реалистичном, социјалном контексту, са одређеним датумима и називима, док се декаденција архетипа и окретање субјекта против његове културне стварности јавља упоредо са трагичком свешћу: оригиналан контекст америчког сна је оптимистичан, са опште познатом и устаљеном структуром, те утолико и комичан. Едвард Шонеси (Edward Shaughnessy) пореди реализам драме *О, дивљино* са типичном трагичком мистификацијом у *Дугом путовању у ноћ*, наводећи да је судбина породице нужно драматизована као образац егзистенцијалних промашаја и неизвесности у случају када су односи у породици алегоријска представа човечанства. У маглом оивиченој

about the freedom of speech in the Constitution, then? That must be a farce, too.” (Исто: 194) (превод аутора дисертације)

⁴¹² “[That’s the way I] would have liked my boyhood to have been.” (цит. у Sheaffer 2002: 406) (превод аутора дисертације)

реалности Тајронових, имена и симболи, ако и постоје, немају значај: покушаји прогреса у корену су онемогућени јер не постоји разлучен концепт времена – “прошлост је садашњост”. Милерови живе у контексту породице у идејној вези са америчким друштвом, у ком се стварност динамично диференцира сходно обрасцу америчког сна у који породица верује, и који својим културним карактеристикама подређује митску визију стварности, стављајући је у функцију своје реализације. Како каже Шонеси:

Путовање представља симболички свет који се на крају урушава у магли и тами. Али комедија [*О, дивљино!*] нам пружа свет који је тако стваран да је сваки његов угао уткан у историју и живот датог тренутка. Четврти јули, 1906. године. Порука драме је, у том смислу, више у вези са социополитичким терминима. Та порука није од малог значаја⁴¹³.

Страшни аспекти фатума, попут друштвених порока, не само да узалуд прете породици већ су сублимирани у пријатну авантуру одрастања све док је приказ породице доследан поетици иницијације коју диктира сама култура. Да се комични и реалистични дискурс драме налазе у аналогији, сугерисао је и О’Нил истакавши да је његова амбиција да реконструише прошлост у њеној објективној, непоетизованој форми дала драми недвосмислено национални, тј. национално-панегирички жанр.

(...) (Ж)еља ми је била да напишем драму [*О, дивљино!*] доследну духу великог америчког предграђа с почетка века. Њена вредност зависила је од атмосфере, осећаја, директног одраза устројства минуле прошлости (цит. у Gelb 1973: 762)⁴¹⁴.

Како би напослетку осигурао иницијацију протагонисте упркос предетерминисаним махинацијама судбине, О’Нил се, уместо на заумни домен трагедије, у ком ликови, иманентно саботирани хубрисом, током целе драме раде против самих себе, усредредио на наизглед истородни, али заправо далеко реалнији

⁴¹³ “*Journey* presents a symbolic world shut down at the end in fog and darkness. In it dates and place names hardly matter; the past is the present. But the comedy [*Ah, Wilderness!*] gives us a world so real that every corner is tacked down in the history and life of the moment. July 4, 1906. Its statement is truer, then, in socio-political terms. This point is not insignificant.” (E.L. Shaughnessy, “A Connecticut Yankee in the Wilderness: The Sterner Stuff of O’Neill’s Comedy”, in: *The Recorder: A Journal of the American Irish Historical Society* (1989), доступно на <http://www.eoneill.com/library/on/shaughnessy/recorder.htm>, приступљено 14.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴¹⁴ “(...) (М)у purpose was to write a play [*Ah, Wilderness!*] true to the spirit of the American large small-town at the turn of the century. Its quality depended upon atmosphere, sentiment, an exact evocation of the mood of a dead past.” (цит. у Gelb 1973: 762) (превод аутора дисертације)

домен сна. Сан је, како О’Нил показује, неутрални, десимболизовани архетип, који у зависности од дубине субјектове анамнезе подупире или искривљује његову визију стварности. Особине Ричарда Милера Ајвон Шејфер сврстава у домен о’ниловског сна о пркосној потреби јунака за преласком из таме у светлост у циљу иницијације, чија се структура, премда са другачијим контекстом, понавља кроз низ О’Нилових драма. Ричардове физичке и духовне особине спадају у дати образац стварности-сна: као и већина његових трагичких претходника, он мање плени фасцинацију читаоца својим физичким особинама или пореклом, а више емотивним особеностима, које га чине “рenegатом” у односу на заједницу. О’Нил у том контексту описује Ричарда:

Не би се могло рећи за њега да је zgodан дечак; није ни непривлачан. Али се у исто време несумњиво разликује од обоје својих родитеља. Код њега је присутна нека снажна осећајност – неуморни, узбуђени, пркосни, повучени, сањарски, самосвесни ум који га карактерише (O’Neill 1955: 193)⁴¹⁵.

Његова чежња за иконокластијом посредством општења са блудницом одговара развоју ликова Ибна у *Чежњи под брестовима*, Мајкла Кејпа у *Закованима (Welded)* или Диона у *Великом богу Брауну*. Ипак, вечити мотиви сналажења у страшном заплету фатума, циклуса годишњих доба, дихотомија светлости (месечине на обали) и мрака имају пуку функцију репродукције сновиђене стварности, у којој је сан залог човекове личне а не божанске или судбинске истине, и не указују, макар директно, на субверзивне егзистенцијалне стихије у сфери “behind life”. “Колико год била маскирана, *О, дивљино!* јесте непосредна аутобиографија”⁴¹⁶.

У драми лишеној ироније, маска, уз сву своју туробност, симболизује протагонисту у својој стабилности и идентификацији са духом времена. Чак и бунтовни елементи Ричардове адолесценције, у виду његових омиљених књижевних аутора, побуђују у његовом оцу дивљење више него, као код старог Тајрона у *Дугом путовању*, згражавање и заједљивост. Један од социјалних елемената идиле и извесности америчког сна, према Шонесију, било је практично непостојање

⁴¹⁵ “One would not call him a handsome boy; neither is he homely. But he is definitely different from both of his parents, too. There is something of extreme sensitiveness added – a restless, apprehensive, defiant, shy, dreamy, self-conscious intelligence about him.” (O’Neill 1955: 193) (превод аутора дисертације)

⁴¹⁶ “However masked, *Ah, Wilderness!* is direct autobiography.” (T. Bogard, “The Historian: Ah, Wilderness!”, in: *Contour in Time* (1988), доступно на <http://www.eoneill.com/library/contour/historian/wilderness.htm>, приступљено 15.02.2017.) (превод аутора дисертације)

генерацијског јаза у смислу афинитета према културним производима: својеврсне књижевне форме оде америчкој култури, које је Ричард анализирао у својој кућној библиотеци помињане су упоредо са својим музичким панданима код старијих ликова. Од популарних песама датог периода у драми, Џ.Х. Релеј издваја “Mighty Like a Rose” (1901), “Dearie” (1905), као и химну мисионарског покрета “Војска спаса” из XIX века, “In the Sweet Bye and Bye”, коју Сид певуши у другом чину, по завршетку вечере. Средина из које Ричард трага за еманципацијом садржи аспекте који кореспондирају идеалима које он заговара, због чега је могућност конфликта било са породицом, било са друштвом из оригинално трагичке форме преиначена у комичну. Чак и његову реторику аскезе, којом одбија од себе профана материјалистичка задовољства, Шонеси оцењује као наивно глумљење модернистичког песимизма, које доприноси евентуалном трагичком ефекту Ричардовог лика управо само реторички – на крају своје авантуре у “дивљини”, Ричард се враћа дому као универзалном простору спознаје себе као индивидуе. Његово једино “одвајање” од породице је дискурзивно, сведено на могућност тумачења културних догми, које, опет, указује на далеку али историјски извесну везу бунтовне садашњости и ауторитарне прошлости, и утолико образаца сина и оца, као синовљевог вечитог прототипа. Најзад, идеја трагичког бунта демистификована је и сведена на комедију утолико што се, са прогресом драме, испоставља да Ричард не само да се није радикално “остварио” у својој жељи за иницијацијом, већ да није ни једини лик у драми са бунтовним духом. Његова тетка Лили, налик њему, упозната је са Кајамовим *Квартетима*, његов отац пред којим критикује робовласничко понашање и бахатост индустријалца Џ.П. Моргана касније открива свој афинитет према идејама из *Француске револуције* Томаса Карлајла, а када гневни Дејвид Мекомбер, Мјуријелин отац, критикује Ричарда позивајући се на “опсцене” стихове које је младић слао његовој ћерки, Нет одлучно брани његову потребу за пркошењем ауторитетима као биолошки и социјално природну:

Милер: (*улажући огроман напор да се обузда*). Аман, проклета матора будало! Зар не видиш да је Ричард само неразумно дете које је ушло у доба када диже побуну против свих начела, и тако се маше свакојаког радикалног штива за читање и хоће да га пренесе на старије у својој кући и на своју девојку и своје другаре како би се похвалио пред њима какав је фрајер! Бога ми, наћи

ћеш да је испод површине Ричард управо једнако невина и детиња душа као и Мјуриел (O'Neill 1955: 202)⁴¹⁷!

Представљена кроз призму његове “доследне евокације духа минуле прошлости”, О’Нилова једина комедија заправо указује на пародију традиционалне трагедије: упоређена са стварношћу по себи, лишеном митске дихотомије јунака и судбине, могућност трагичке структуре у *О, дивљино* делује комично у својој метафизичкој неумесности. Спознат као јединствени фактор опстанка субјекта, фатум узраста у више од непобедивог непријатеља чију улогу има у трагедији – он је драмско отеловљење стварности, које, ако и наилази на местимичну побуну, има потпуну контролу над њеним интензитетом. Митски квалитет Ричардове горчине против друштвеног поретка је разобличен на ниво фарсе не путем алтернативног митског, већ простог социо-културног објашњења: сâм Ричард зна да је његова улога неубедљива тиме што је сувишна у односу на стварност. *О, дивљино* је, Шонеси закључује, поред свог оригиналног комичног жанра, једина О’Нилова драма са импликацијом да је идеја “нормалности” позитивна и неопходна, макар зато што својим стабилним идеолошким контурама ограђује субјекта од залажења у домен крајности чији је страшни, трагички епилог немање сопствене културно препознатљиве позиције у стварности. Дискурс разумевања нормалности, као културно установљене структуре стварности пожељне у циљу њеног неоптерећеног функционисања, јесте дискурс “сна”; између радикалних поларности критике од стране трагичног јунака и рајинског конформизма координира компромисна протостварност сна, која, зато што на основу својих предодређених токова гарантује опстанак као исход, има жанровску форму комедије.

О, дивљино! тврди он [О’Нил], било је “месечарење”. Његов призив је раздраган, то је тачно, али Милерови не живе у земљи снова. Они означавају ограничења као и моћи њиховог грађанског слоја. Њихов укус је отуд увек снобовски. (...) Свака ствар је типична, све је нормално. Требало би, пак, да се подсетимо да појам “нормално” има позитивне импликације: “стандардно; које функционише или се догађа на природан начин”⁴¹⁸.

⁴¹⁷ “**Miller:** (*making a tremendous effort to control his temper*) Why, you damned old fool! Can’t you see Richard’s only a fool kid who’s just at the stage when he’s out to rebel against all authority, and so he grabs at everything radical to read and wants to pass it on to his elders and his girl and boy friends to show off what a young hellion he is! Why, at heart you’d find Richard is just as innocent and as big a kid as Muriel is!” (O’Neill 1955: 202) (превод аутора дисертације)

⁴¹⁸ “*Ah, Wilderness!*, he [O’Neill] said, was a “dream walking”. The emphasis is upbeat, it is true, but the Millers do not inhabit a fairyland. They represent the limitations as well as the strengths of their class. Their

О’Нил се, уосталом, не либи да породицу Милер, уз све аутобиографске референце, представи као типичне носиоце буржујских карактеристика, од личних особина до изгледа њиховог дневног боравка, које критикује у осталим драмама: њихова “нормалност”, у свом искључивању радикалних чинилаца, нужно своди стварност породице на јефтину, готово профану културну реплику.

Соба је веома пространа, просечног изгледа и живахна у зрацима јутарњег сунца, украшена угледним, ни прескупим ни јефтиним кичерајем тог времена. (...) Одмах иза фотеље, плакар за књиге са стакленим окнима, пун јефтиних примерака, ... (...) Зидови су обложени белим тапетима са веселим, бљутавим плавим шарам (О’Neill 1955: 185)⁴¹⁹.

Иста идеологија буржујске нормалности, Шонеси подсећа, чува компромисно постојање ликова изван ризичног домета трагедије, чији дискурс крајности прети да затвори личност у циклус патњи и деперсонализације: иницијација у типичној О’Ниловој трагедији реализована је пуким јављањем свести о неизбежном континуитету трагичне немоћи који саботира јунакове амбиције док он сâм, као Едмунд у *Дугом путовању*, не пожели да се препусти натраг деперсонализацији и “нестане у магли”. Извесност личности у трагедији изискује иронијски отпор лика надмоћним стихијама декаденције у друштву и породици, које, у спрези са његовим личним хубрисом, утичу на његов губитак морала и ентузијазма за животом, из чега проистиче да трагични протагониста завређује иницијацију искључиво путем ироније, неравноправног сукоба са све деструктивнијом стварношћу, који до краја радње доводи у питање идеју његове иницијације. Ричардова парадоксално “комична” иницијација одвија се захваљујући симболичкој истоветности њега и стварности, тј. заједнице у којој одраста. Трагички фактори, који би иначе онемогућили његов развој сходно култури нормалности, потиснути су у корист комичних ефеката усмерених

tastes are always bourgeois, therefore. (...) Everything is typical, all is normal. We may wish to recall, however, that “normal” carries positive implications: “standard; functioning or occurring in a natural way.” (Шонеси 1989: E.L. Shaughnessy, “A Connecticut Yankee in the Wilderness: The Sterner Stuff of O’Neill’s Comedy”, in: *The Recorder: A Journal of the American Irish Historical Society* (1989), доступно на <http://www.eoneill.com/library/on/shaughnessy/recorder.htm>, приступљено 14.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴¹⁹ “*The room is fairly large, homely looking and cheerful in the morning sunlight, furnished with scrupulous medium-priced tastelessness of the period. (...) At rear of sofa, a bookcase with glass doors, filled with cheap sets, ... (...) The walls are papered white with a cheerful, ugly blue design.*” (О’Neill 1955: 185) (превод аутора дисертације)

публици са којом Милерови деле дату културу: елементи, чија би патолошка природа одговарала средини попут оне у *Дугом путовању* или *Долази ледација*, непожељни су у догматском дискурсу опште забаве и емотивне надмоћности, због чега их О’Нил сублимира у дискурс комедије и веселе, повремено и циничне демистификације. Сид који одражава стереотипну слику пијанице, уместо туробном моделу ликова у *Ледацији*, одговара ексцентричном али фамилијарном тропу забављача:

низак и дебео, проћелав са лицем као код Пека из романа Пеков неваљалко који никада није одрастао (O’Neill 1955: 188)⁴²⁰.

Премда у функцији априорног наратива драме, језик забаве и фамилијаризације одржаван је уз иманентну свест публике о фарси друштвене хармоније, и немоћи површних елемената драме да потисну могућност уплива трагичког дискурса, макар се она огледала тек као филозофско наличје догађаја у радњи. Цинични аспекти судбине ликова попут Сиде, са својом метафизичком поруком пропадљивости личности пред изазовима егзистенције, присутни су у односу на заједницу као засебни вид трагичког циклуса који, истина, не доприноси њеном уништењу али чији се страшни контекст упорно огледа у тензији са којом је дискурс нормалности одржаван. Прећутна толеранција деструктивних елемената, која не имплицира и идентификацију ликова са њима, јесте, према Шонесију, суштинска “стварносна” тема драме, којом О’Нил манипулише у својству опита Ричардове спремности за инцијацију. “Дивљина” је присутна у Ричардовом одрастању као реторички залог метафизике, али док се Ричард служи њеном имплицитном симболиком као водичем, до њене директне реализације, која би га одвела у ризичну сферу онтолошког беспућа, никад не долази. О томе Шонеси каже:

Зато што су могућности за дубоко рањавање извесна претња у сваком тренутку, породична ситуација је стварна. *Дивљино!* одзвања необичном привлачношћу, ни тескобном ни заслађеном. Ако мало боље размислимо, таква је и природа зреле толеранције на коју се несигурност младости највише ослања⁴²¹.

⁴²⁰ “(...) *short and fat, bald-headed, with a Puckish face of a Peck’s Bad Boy who has never grown up.*” (O’Neill 1955: 188) (превод аутора дисертације)

⁴²¹ “Because the possibilities for deep injury at every moment threaten, the family situation is real. *Wilderness!* creates an unusual appeal, neither mordant nor saccharine. If we think about it, such is the mature tolerance that provides the greatest support for the insecurity of youth.” (E.L. Shaughnessy, “A Connecticut Yankee in the Wilderness: The Sterner Stuff of O’Neill’s Comedy”, in: *The Recorder: A Journal of the American Irish*

Аутобиографска веза између идеалистичког тона драме и О'Ниловог живота постаје јаснија изван граница лика Ричарда као традиционално виђеног ауторовог пандана. Док је у Ричарду и његовој романси са Мјуријел конструисао младост за каквом је чезнуо, лик са којим се О'Нил, према Ајвон Шејфер, непосредно идентификовао јесте Нет. Ако је патријархат у трагедији означавао метафизичку структуру заједнице која својом симболичком трансцендира и надживљава туробне фарсе идеалног друштва у стварном животу – и ако га иста супериорност чини практично недостижним – О'Нил је материјал за драму о таквом систему нашао у периоду након низа тескоба са којима се суочавао и које су биле тема његових трагичних драмских опсервација. Пре него што је му се јавила у сну визија жељене младости, али и друштва, у ком патријархатски систем није функционисао на штету развоја чланова, аутор је спознао искуство жала за смрћу родитеља и брата, два пропала брака, скандал његове напрасне заједнице са Карлотом Монтереј и тешкоће око изведби његових комада. Почетком тридесетих, његов живот, и са њим његово гледиште на идеју заједнице и њеног опстанка упркос егзистенцијалним препрекама, фундаментално су другачији: Позоришно удружење у Њујорку редовно је реализовало његове драме, уз бројне похвале критичара, и, што је било од нарочитог значаја, О'Нил је напослетку живео пријатну визију породице за којом је одувек жудео. Пост-трагично раздобље означава почетак О'Нилове интелектуалне идентификације са недостајућим моделом грађанина и заједнице, сходно којој је усвојио специфични вид стоицизма и релативистичког, уместо депресивног погледа на стварност. Његов привидни раскид са периодом трагичког дискурса породице током настанка драме *О, дивљино* уочио је и новинар Брукс Еткинсон који је утисак о аутору свео у свом чланку о интервјуу са О'Нилом након премијере драме.

Лично је мишљење овог новинара да се његова [О'Нилова] тескоба прилично ублажила. Чини се да се господин О'Нил доста забавља; као и велика већина нас осталих, може да се смеје спонтано (цит. у Shafer 2002: 108)⁴²².

Historical Society (1989), доступно на <http://www.eoneill.com/library/on/shaughnessy/recorder.htm>, приступљено 14.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴²² “It is this interviewer’s private opinion that the [O’Neill’s] tension has relaxed a good deal. Mr. O’Neill seems to be having a pretty good time; like a good many of the rest of us he can laugh without brilliant provocation.” (B. Atkinson, “O’Neill Off Duty”, in: *New York Times* (Aug 10, 1933), цит. у Shafer 2002: 108) (превод аутора дисертације)

О'Нилов најдоследнији драмски пандан отуд би, према Шеферовој, био Нет, који је у заједници са Еси и њихово шесторо деце заокружио иницијацијски процес достизања личности. Идеално друштво које Нет персонификује не садржи трагични сплет промашених прилика и иронијских срљања изнова у пропаст које одликују Сида, али ни страствену, импулсивну чежњу за авантуром коју има Ричард. Уместо крајности, буржујска хармонија између Нета и Еси стреми ка аполонијској уздигнутости изнад пролазне стварности и препуштања пријатних тренутака сакралном и ванвременом утиску сећања. На Негово размишљање о вероватноћи пролазности Ричардове везе са Мјуријел, Еси самоуверено одговара:

Г-ђа Милер: (...) Па, у сваком случају, то му је остало за сећање – шта год да се деси касније – а и то је нешто (O'Neill 1955: 291)⁴²³.

Негова емотивна надмоћ је имала и изражен национално-културни значај у контексту подизања морала америчкој публици у добу Велике Депресије, као залог опстанка иманентних америчких врлина упркос самовољи индустријалаца и њиховом покушају да подрију симболику заједнице, пре свега породице. Задовољан утиском гледалаца на драму *О, дивљино*, О'Нил је писао Саксу Коминсу:

(...) (А)ко Америка икада успе да се врати из хаоса у којем је у било шта што подсећа на њено старо поштење и јединственост, мислим да ће се то десити захваљујући коренитој, једноставној домаћинској честитости оваквих људи, колико год да су их нечасни, разорни утицаји пореметили у времену након рата (O'Neill; Commins; Commins 1986: 139)⁴²⁴.

Упркос традиционално супротстављеној позицији према сензибилитету трагички неконформисаног лика, модус идеалног америчког друштва је иманентан духу америчког грађанина, вечито дозиван као алтернатива растућој култури отуђења. “Дивљина” је, како Шонеси наводи, страшни ванидеолошки простор у ком је протагониста принуђен на сукоб са сопственом визијом припадања, фатумски одвојеном од њега; с друге стране, “дивљина” је и оно што чега више нема у непосредној стварности, раздобље које у трагичној садашњости опстаје још једино

⁴²³ “Mrs. Miller: (...) Well, anyway, he'll always have it to remember – no matter what happens after – and that's something.” (O'Neill 1955: 291) (превод аутора дисертације)

⁴²⁴ “(...) (If America ever pulls out of its present mess back to something approaching its old integrity and uniqueness, I think it will be owing to the fundamental, simple homely decency of such folk, no matter how much corrupting, disintegrating influences have spoiled it since the War.” (O'Neill; Commins; Commins 1986: 139) (превод аутора дисертације)

путем наивне носталгије, и које је уз сву своју профану једнодимензионалност, пожељно макар у својству контраста хаотичној полисемији устоличеној након светских ратова. Сâм наслов драме је омаж аналогiji америчког сна и идеје једноставности, а његово текстуално порекло одговара карневалској сакралности Четвртог јула и идеје заједнице одлутале у природу/ дивљину у драми. Узвик “О!” О’Нил је замислио као обраћање “носталгији за нашом изгубљеном једноставношћу и задовољством и младошћу” (Исто: 186)⁴²⁵, док је израз “дивљина” преузео из строфе из Кајамових *Квартета*:

Књига Стихова под грањем да лежи,/ Врч Вина, Векна Хлеба – и Ти/ Поред мене да певаш у
Дивљини – / О, Дивљина у Рај претвори се сад (Khayyam 1989: 37)⁴²⁶!

“Дивљина” је одсутни аспект америчке друштвене и културне структуре, митска константа која у времену засићења материјалним вредностима истовремено фасцинира својим анахронизмом и мистичком импликацијом да је та ексцентричност ипак урођена америчком грађанину. Схваћен кроз призму О’Нилове сетне чежње за “дечачким добом какво би волео да је имао”, појам “дивљине” означава хипотетичку метафизичку позадину невеселе садашњости америчког друштва, митски прапочетак у ком је стварношћу, уместо апстрактних и варљиво-полисемичних законитости рационалистичке културе владало блаженство склада са природом и фатумом. Међутим, млади Ричард, у чијем је случају дискурс носталгије непримењив будући да он не поседује даљу прошлост за којом би жалио, евоцира слику давне природности у контексту конструисања прошлости као делаисторије који недостаје, а који, у својој елементарној симболици, захтева макар дијалектички вид постојања. У зависности од тога да ли се протагонистине жеље сукобљавају са фатумским аксиомима, сублимат иницијацијског изналажења прошлости може бити задовољење тих жеља у аркадијском домену “дивљине”, или болни циклични сусрет са потиснутом истином о протагонисти и његовој пропасти, као, на пример, у *Дугом путовању у ноћ* (в. Berlin 1993: 128). Нетова идеја прошлости је, пак, у емпиријском контексту извеснија и јасније декларисана, пошто, за разлику од Ричарда, он нема потребе за реторичком импровизацијом своје прошлости, коју већ има и чији онтолошки значај познаје.

⁴²⁵ “(...) nostalgia for our lost simplicity and contentment and youth.” (Исто: 136) (превод аутора дисертације)

⁴²⁶ “A Book of Verses underneath the Bough,/ A Jug of Wine, a Loaf of Bread – and Thou/ Beside me singing in the Wilderness –/ Oh, Wilderness were Paradise enow!” (Khayyam 1989: 37) (превод аутора дисертације)

Максиму Мери Тајрон да “прошлост јесте садашњост, као и будућност”, драма *О, дивљино* преиначава у Нетову свест о потреби за апологетском ревизијом прошлости, која је, упркос евентуалним страхотама и траумама којима је запечатилa актуелну форму егзистенције, једини онтолошки стабилни појам трајања, на основу чега је и оно што нестане, према Нету, живети у метафизичком језику сећања. Зато што супротставља један вид грађанске културе другом, “дивљина” означава иронијски контраст између двају идеологија, због чега једва да указује на радикалну иконокластију: она је, заправо, потиснути чинилац саме грађанске идеологије, коју апологизује и одржава упркос свим њеним недоследностима. Елемент “дивљине”, како О’Нил указује у свом писму Леону Мирласу (León Mirras), односи се на субјективни јаз између ауторове визије породичног живота у Сједињеним државама у мистификованој прошлости и његовог изобличеног савременог модуса:

[*О, дивљино!*] је једноставна комедија – носталгично емотивно сећање на дане моје младости, на уобичајени породични живот тог доба у обичном граду у нашим Сједињеним државама – на обичаје и правила тих времена насупрот оном што данас постоји (O’Neill 1994: 441)⁴²⁷.

Она је иронијска јер истовремено делује прирођена америчком грађанству као таквом, али измиче савременим покушајима њене ревизије, пошто, с обзиром на своје онтолошко јединство са контекстом субјективистичког сећања и пројекције, припада прошлости, тј. одсутном времену, и може бити једино доследно третирана као одсутни елемент. Дорис Александер указује на честу грешку модерних редитеља током изведби драме *О, дивљино*, када покушавају да премосте мистичку анахронију тиме што се, уместо старинског намештаја с почетка XX века, одлучују на савремени ентеријер. Специфични избор материјалних амблема О’Ниловог сећања указује на њихову нематеријалну симболику: они нису носиоци арбитрарних идеолошких вредности датог тренутка, него читаве једне минуле стварности. Сврха ослонца на баш ту архаичну симболику материје у односу на стварност, О’Нил је објашњавао свом сину, Јуцину Млађем, јесте покушај приказивања

⁴²⁷ “[*Ah, Wilderness!*] is a simple comedy – a nostalgic sentimental recollection of the days of my youth, of the typical family life of that time in the typical town of our States – of the customs and morals of those days as contrasted with what exists to-day.” (из писма Леону Мирласу (León Mirras), 19. децембра 1934. године, у O’Neill 1994: 441) (превод аутора дисертације)

духа времена које је сада мртво (...) са свим својим идеалима и манирима и кодовима (...) сећања на време у мојој младости – не на *моју* младост, већ на младост у којој је моја генерација провела младост (O’Neill 1994: 408)⁴²⁸.

Појам дивљине, премда неуклопив у дискурс садашњости, представљен је у драми не само као апологија несавршенства друштвеног система, већ, што је према Даулингу можда значајније, мистички модус зближавања са системом путем диференцијације симбола који чине заједницу. Као залог неприпадајућег и одсутног, “дивљина” је утолико макар алтернативни контекст трагедије, јер доприноси Ричардовој иницијацији његовим удаљавањем од “раја” буржујске мирноће и породичне сигурности: као да је Ричардова катарза била остварива тек након тријерисања његовог емпиријског дискурса у дијалогу са светом порока, ризика и иконокластије. Комични карактер заједнице у драми опстаје захваљујући контрасту у односу на паралисану трагичку позадину, коју О’Нил оставља на периферији стварности у улози животног учитеља, или у најгорем случају подсетника на могућност деструкције.

Истинска значења [драме *О, дивљино!*] налазе се у струјама зла и очаја испод ведре и светлוצаве површине (Kimbel 1984: 137)⁴²⁹.

Проблем метафизичке стабилности унутар друштвеног система одвија се не у оквиру дискурса идеализације, већ у односу на њега; идеална стварност је ограничена на домен драмске реконструкције и евокације одсутности путем специфичних амблема, док у “спољашњем”, извандрамском дискурсу уоквиреном трагедијом и апсурдом – не постоји.

(...) (Ц)иљано или не, *О, дивљино!* нас нагони да размишљамо о нашим личним стварностима ван домена идеализације, чиме се увиђа одговор на питање зашто је “господар уклетих”, најтрагичнији амерички драмски писац желео да напише комедију која у суштини романтизује америчку средњу класу. У *О, дивљино!* све се завршава онако како би требало, сходно

⁴²⁸ “(...) the spirit of a time that is dead now (...) with all its ideals and manners & codes ... a memory of the time of my youth – not *my* youth but of the youth in which my generation spent youth.” (у писму сину, Јуцину Млађем, 14. јануара 1933. године, у O’Neill 1994: 408) (превод аутора дисертације)

⁴²⁹ “(...) (T) rue meanings [of *Ah, Wilderness!*] exist in the currents of evil and despair beneath its bright and sparkling surface.” (Kimbel 1984: 137) (превод аутора дисертације)

врхунском правилу свих комедија – то јест, све док не напустите позориште (Dowling 2009: 40)⁴³⁰.

Апстрактна природа идеалне стварности сеже до реторичког ограничења ликова, који предмете својих страхова, незадовољства или чежњи изражавају било инсинуацијама, као у случају Лили или Сида, било говором збрканим од узбуђења који “подупиру” књижевним референцама, као што то чини Ричард. Поредиши Ричарда са Едмундом Тајроном, Даулинг утврђује да исти фактори срамежљивости и одговорности према патријархату помоћу којих Ричард одржава своју невиност и прогрес, саботирају његово сналажење у објективној стварности, чијим симболима Едмунд, на основу своје смелости за идентификацију са универзумом и потпуно губљење себе као личности у њему, тако умешно манипулише. Поред тога што Ричардова побуна против нехуманих аспеката система делује површна и увек сувише лако опозвана одговорима његовог оца, стиче се утисак да његова солипсистичка везаност за свет дома и литературе управља његовим разумевањем стварности, па Даулинг износи претпоставку да се Ричардова

адолесцентска романса са Мјуријел Мекомбер чини више заснована на читању љубавне поезије, него љубави према петнаестогодишњој девојци (Dowling 2009: 44)⁴³¹.

Ипак, уместо свођења визије идеалне заједнице на унутардрамску сферу, О’Нил је идентификовао хармонију у дому Милерових са психолошком конструкцијом, духовним искуством које, својом субјективистичком етеричношћу, надживљава пропадљиву стварност. Као О’Нилово аутобиографско отеловљење, Ричард је супротстављен Едмунду у контексту бинарности своје прошлости виђене у свом сећању; аналогно, *О, дивљино* може бити посматрана, како Гелбови истичу, као оптимистично и ревидирано наличје *Дугог путовања* као трагичке репрезентације прошлости. Две драме, једна у позицији оптимистичне а друга цинично-нихилистичке

⁴³⁰ “(...) (D)eliberately or not, *Ah, Wilderness!* urges us to contemplate our own realities in the face of idealization, thus powerfully answering the question of why the “master of the misbegotten”, America’s most tragic dramatist, would write a comedy essentially romanticizing middle-class America. In *Ah, Wilderness!* everything turns out as it should, the most sacred convention of comedy – that is, right until you step out of the theatre.” (Dowling: 40) (превод аутора дисертације)

⁴³¹ “(...) (A)dolescent romance with Muriel McComber seems fuelled more by romantic poetry than by the love for the 15-year-old.” (Исто: 44) (превод аутора дисертације)

поларности О'Ниловог дискурса прошлости, сагледаване кроз њихову универзалну тематику, део су јединствене метафизичке репрезентације, тј. представљају

две стране новчића – једна је срдачни увид у оно што се породица О'Нил, у својим најбољим тренуцима, трудила да досегне, док је друга била елегично истакнута слика његове породице у њеним најтежим тренуцима (Gelb 2000: 192)⁴³².

Ако, у том случају, *Дуго путовање* представља традиционалну афирмацију да фатум, колико год га идеологија потискивала, постоји у форми непобедиве метафизичке стварности која у потпуности манипулише страстима, страховима и животним путевима ликова, *О, дивљино* утврђује симболичку истоветност фатума и људи утолико што је фатум, декодиран у оквиру субјективног искуства као доследне реплике његове матичне идеологије, сублимиран из непријатељске стихије у средство иницијације. Отуд О'Нилова једина комедија означава његову

победу у ослобађању од потребе за стварањем богова као и од његове старе компулсивне реакције против вере и веровања (Alexander 2010: 5)⁴³³.

Евентуални трагички потенцијал драме у форми неуспелих покушаја одвајања од “нормалности” означавао би његову одлуку да остави иза себе дискурс иконокластије и потребе за новом симболиком и стварношћу. “Постојање ван домена идеализације”, како Даулинг оцењује, једини је реални вид постојања у О'Ниловом опусу, иако је циклични опстанак идеалног утврђен у дискурсу евокације, изнађеном у обрасцу заједнице.

⁴³² “(...) two sides of a coin – one a genial glimpse of what the O'Neill family, at its best, aspired to be, and the other a balefully heightened picture of his family at its worst.” (Gelb 2000: 192) (превод аутора дисертације)

⁴³³ “(...) [O'Neill's] victory in liberating himself both from the need to create gods and from his old compulsive reaction against faith and belief.” (Alexander 2010: 5) (превод аутора дисертације)

5.2. Породични дискурс Сема Шепарда

Шепардово упознавање са породичном драмом касних 1970-их оцењено је као његов раскид са “пиротехником авангарде” и “окретање конвенционалној драмској форми” (Bottoms 1998: 152)⁴³⁴, чији га је озбиљни социјални дискурс сврстао уз круцијалне ауторе америчке породичне драме попут Јудина О’Нила, Клифорда Одетса, Артура Милера, Тенесија Вилијамса и других. Испод препознатљиве структуре драме у три чина, са стереотипима одсутног оца, измучене мајке, фрустрираног сина и бунтовне ћерке, Шепард наставља са експерименталном релативизацијом идентитета чији стабилни, идеолошки контекст уступа место пародији, дисконтинуитету и непомирљивим поларностима које претендују да одржавају породицу као целину. Већ након премијере *Проклетства изгладнеле класе* у Лондону 1977, као и *Покопано дете* у Magic Theatre 1979, критичари су указали на варљиви карактер породичног дискурса као повратка жанру домаћег натурализма и идеји кохерентне драмске структуре. Новинар Њујорк Тајмса, Волтер Кер (Walter Kerr), описао је *Покопано дете* као “аморфну имитацију драмске суштине” (Abbotson 2005: 169)⁴³⁵, док је исту драму Отис Гернси Млађи (Otis L. Guernsey Jr.) назвао

депресивним, неорганизованим иживљавањем и над нашом nelaгодношћу, и над нашим стрпљењем, примерно мазохистичким и неподношљиво досадним делом (Guernsey 1980: 12)⁴³⁶.

Шепардово образложење чињенице да се његове породичне драме не могу означити ни као друштвена критика ни као психолошка анализа односило се на његов став да су питање статуса породице у америчким друштвеним студијама или динамика породичних односа истрошене теме: његова недоумица тичала се универзално оријентисаног питања “зашто је породица уопште породица” (Bottoms 1998: 153)⁴³⁷, и како њена традиционална структура опстаје упркос одсуству идеолошких модуса који су је чинили стабилном. Његов реализам истиче неодредивост породичне динамике као залог дихотомије релативне и хаотичне природе стварности, чији је породица елемент, и поларности уређених образаца који омогућују логичан и предвидив епилог, али који

⁴³⁴ “(...) a shift-away from avant-garde pyrotechnics toward more a conventional dramatic form.” (Bottoms 1998: 152) (превод аутора дисертације)

⁴³⁵ “(...) an incohesive pretense at dramatic substance.” (Abbotson 2005: 169) (превод аутора дисертације)

⁴³⁶ “(...) a dismal, unstructured exploitation of both our malaise and our patience, a fashionably masochistic and unbearably tedious work.” (Guernsey 1980: 12) (превод аутора дисертације)

⁴³⁷ “(...) why the family is a family at all, (...)” (Bottoms 1998: 153) (превод аутора дисертације)

управо због тога Шепарду делују фабриковани (в. Demastes 2005: 117). Исто реалистично окружење, ипак, прети да унесе имплозивни ефекат у америчку породицу која је навикла на извесност митског дискурса. Одвајање од природног и руралног завичаја трајно је трансформисало како породицу, тако и систем њених односа са симболима, укључујући оне који су чинили њену идеологију. Потиснута од стране урбаних и индустријских насеља, природа је изгубила симбиотски значај за друштво, при чему Шепард истиче да се настала дихотомија нарочито примећује код Американаца, код којих изолација од природе поред културног има онтолошки значај:

(...) (Ј)една од највећих трагедија у вези са овом земљом био је прелазак из поропривредног у урбано, индустријско друштво⁴³⁸.

Утолико ниједна од породица у Шепардовим породичним трагедијама, иако је сцена рурални, од града удаљени амбијент, не успева да се поново пронађе у мистичкој кохеренцији и универзализму природе; напротив, како Ботомс тумачи, “земља и породица не нуде блаженство већ отров” (Bottoms 1998: 156)⁴³⁹.

Насупрот О’Ниловом мелодрамском трагизму који претпоставља спасење уклете породичне заједнице мистичним ритуалом прихватања смрти, у породичном дискурсу Сема Шепарда општи постмодерни цинизам потискује могућност било какве катарзе и обнове заједништва. Томас Адлер (Thomas Adler) указује на хиперболични јаз између фантазије и стварности који Шепард структурира упоредо са отпором породице на визију напуштања кобног круга генеалогског проклетства, чиме демистификује позицију “нуклеарне породице” до граничења са анархијом и гротеском. Адлер тврди:

(...) [Шепард] упорно наглашава мистификацију нуклеусне породице у Америци у њеном контексту унутар популарне културе указивањем на разлику између стварног и замишљеног. Јер

⁴³⁸ “(...) (O)ne of the biggest tragedies about this country was moving from an agricultural society to an urban, industrial society.” (“Sam Shepard, American Original”, Шепардов интервју са Робертом Голдбергом (Robert Goldberg) за часопис *Playboy*, објављен у марту 1984. године, цит. у Bottoms 1998: 156) (превод аутора дисертације)

⁴³⁹ “(...) (L)and and family offer not succor but poison (...)” (Bottoms 1998: 156) (превод аутора дисертације)

реч је о породици која живи у порицању, битишући у трулој атмосфери (Adler, у Roudané 2002: 114)⁴⁴⁰.

У својим породичним драмама, Шепард уноси оригинални жанр гротескног реализма⁴⁴¹ који неодређено осцилира између идеолошке нужде за заједништвом и сплета неуротских нагона за индивидуацијом који у својој саботираности постепено наглашавају не само надреални, већ и патолошки карактер породице. У одсуству митских амблема, као фактор блискости између ликова представљено је осећање самоће и неспособности за индивидуацију, док патријархални дијалог између оца и сина о индивидуацији остаје на ступњу реторике (в. Krasner 2016: 228)⁴⁴². Као иронијску подлогу немоћи синова да се одвоје од својих породица, Карла Мекдоноу (Carla McDonough) наводи њихову упорну веру у прелазак границе (frontier myth) ослањањем на прагматички, груби модус преживљавања који су наследили од мушких предака, до митске територијалне тачке на Западу у којој ће реконструисати свој идентитет. Некритичка идентификација синова са митом о Западу је толика да, речима Мекдоноуове:

не желе да напусте америчке митове о мушкости, чак ни док се ти митови распадају око њих (McDonough 2006: 71)⁴⁴³.

У постмодерном одсуству традиционалних простора реализације, патријархални митови су сублимирани у различите омаже анархији. Хаотична реализација чежње за иницијацијом у непостојећој дестинацији “на Западу” упућује на празнину унутар

⁴⁴⁰ “(...) [Shepard] steadily undercuts such mythicizations of the American nuclear family as it appears in popular culture by showing the disparity between the real and imagined. For this family is in denial, inhabiting a fetid atmosphere.” (Adler, у Roudané 2002: 114) (превод аутора дисертације)

⁴⁴¹ в. S. Mokbel, “The Postmodern American Man in Sam Shepard’s *Curse of the Starving Class*”, научни рад презентован на Међународном евроазијском академском научном скупу у Анталији од 14. до 16. јануара, 2013. године, доступно на <https://www.westeastinstitute.com/wp-content/uploads/2013/02/ANT13-205-Sahar-Ahmad-Mokbel-Full-Paper.pdf>, приступљено 16.02.2017.

⁴⁴² “Shepard emphasizes family, Mamet business, but both are invested in the idea that in every American family and business are a whirligig of domestic and public dementia, an insanely chaotic series of relationships that exist firmly bonded yet neurotic, tied together through loneliness and need, fathers and sons marching to the drum of individualism while tethered to the nest of family and business.” (Krasner 2016: 228) (превод аутора дисертације)

⁴⁴³ “(...) unwilling to abandon American myths of masculinity, even as those myths shatter around them.” (McDonough 2006: 71) (превод аутора дисертације)

самог патријархата: односи између родитеља и деце подвојени су између неподношења и зависности због недостатка метафизичког амблема патријархалне стабилности, који Стивен Ват (Stephen Watt) препознаје у “фалусним привилегијама”. У културно и затим сексуално саботираном патријархату, прави мотив деловања Шепардових мушких ликова, уместо авантуристичке вере у индивидуацију, јесте импотенција; драма је дефинисана тврдоглавим и апсурдним покушајима да се “реконструишу фалусни прерогативи” и “формирају слике које омогућују ову реконструкцију” (Watt 1998: 142)⁴⁴⁴. Тзв. “субјект који жели”, тј. мушкарац, у реализацији својих дискурзивно-идеолошких одредница наилази на субверзију од стране непотиснуте примордијалне везе са земљом и породицом, као метафизичким идејама; одсутни, путујући мушкарац који трага за конвенционалним контекстом дома налази се у позицији “ибзеновског фантазма” према проблему наслеђа као стварности која је, премда реметилачка, иманентна и једина извесна. Како наводи Каленс:

У сржи ових родних приказа јесте Шепардов трагички и необуздано противречни прототип мушко-женских односа, постепено одређиван родовским везама са породицом и земљом, и (ибзеновском) животном лажи, при чему се чини да све указује на растући конзервативизам (Callens 2007: 24)⁴⁴⁵.

Контраст између патријархалне поларности лажи и стварности инсинуиране у трауматском лику одсутне или депресивне жене истовремено омогућује мушким ликовима експанзију и авантуру али и каналише све њихове подухвате динамиком гнева, фрустрације и борбености. У хировитом односу стварности према мушкарцу, под утицајем фрустрације, сâм патријархални дискурс је демистификован као конструкција којом манипулишу неизвесне стихије Другог. Мушкарац је, према Шепардовој дефиницији, протагониста затомљен у фатуму који, будући у зависној позицији према фатуму, не може утицати на њега. Као пример, Шепард наводи свог оца, који је дипломирао на Универзитету у Боготи као стипендиста Фулбрајта, течно говорио шпански, радио у бројним авио-базама као наставник шпанског језика, али се одрекао своје перспективе саботиран растућим алкохолизмом и трауматским

⁴⁴⁴ “(...) the recuperation of phallic prerogatives and the creation of images that facilitate this recuperation.” (Watt 1998: 142) (превод аутора дисертације)

⁴⁴⁵ “At the heart of these gender portrayals is Shepard’s tragic and relentlessly conflictual model of male/female relationships, increasingly determined by hereditary ties to family and land, and the (Ibsenite) life lie, all of which seem to indicate a growing conservatism.” (Callens 2007: 24) (превод аутора дисертације)

искуством учешћа у Другом светском рату. Шепардова сестра Роксен испричала је за магазин *People* о конфликтним односима између њеног брата и оца проузрокованим специфичним такмичарским и дефанзивним ставом једне патријархалне фигуре према другој.

Увек је међу њима било некаквог трвења а Сем је био тај који би на крају лоше прошао. Тата је био зезнута личност. (...) То са њим и Семом била је мушка ствар. Оставиш двојицу мужевних мушкараца у соби и они ће опробавати један другог⁴⁴⁶.

Очева зависност, као и ћудљива смена расположења од другарског до агресивног расположења према сину, утврдили су непостојање породице у њеној идеолошкој слици; потреба да се “фалусни прерогатив” реализује агресивношћу која растаче систем уместо да га одржи отвара питање да ли је не само идеју породице, већ било каквог романтичког контакта између индивидуа могуће замислити ван контекста илузије и међусобне дисторзије реалности и слике. У интервјуу са Керол Кадваладр (Carol Cadwalladr), Шепард признаје да су га интригирале мисли о заједници заснованој на љубави и породици као непромењеном амблему америчког друштва – искључиво у контексту нереалне битке илузијом против илузије.

То су дивни начини да се побегне од илузије да нас нешто спречава да нас Земљина лопта одбаци од себе. Али ја у то не верујем. Нити сам икад веровао⁴⁴⁷.

Иако медиј агресивне субверзије породице, отац за Шепарда нема примарно антагонистичку функцију, будући да и сâм представља невољно потчињеног протагонисту хирева стварности. Као и О’Нил, Шепард је према свом оцу развио бинарни однос зазора и фасцинације: искуство сусрета са сиромаштвом у које је породица запала када је Шепардов деда изгубио сеоско имање током Велике

⁴⁴⁶ “There was always a kind of facing off between them and it was Sam who got the bad end of that. Dad was a tricky character. (...) With him and Sam it was that male thing. You put two virile men in a room and they’re going to test each other.” (цит. у “Sam Shepard’s Mythic Vision of the Family”, Шепардов интервју са Семјуелом Ц. Фридменом (Samuel G. Freedman), за лист *The New York Times*, објављен 1. децембра 1985. године, доступно на <https://www.nytimes.com/1985/12/01/movies/sam-shepard-s-mythic-vision-of-the-family.html>, приступљено 19.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴⁴⁷ “They’re wonderful retreats from the illusion of being protected from spinning off the planet. But I don’t believe it. And I never did.” (“Sam Shepard Opens Up”, интервју са Керол Кадваладр (Carol Cadwalladr) за *The Guardian*, обављен 21. марта 2010. године, доступно на <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/21/sam-shepard-interview>, приступљено 19.02.2017.) (превод аутора дисертације)

Депресије, као и са деструкцијом на ратишту, обликовало је Шепардовога оца у парадигматски субјект конфликта са демолираном националном идеологијом, од ког је Шепард практично усвојио основе перпетуације патријархалне симболике у савременом добу. Оценио је свог оца као “песника (...) у извесном уврнутом контексту” (Bloom 2009: 74)⁴⁴⁸, који је, иако је фатум саботирао његов потенцијал, подучио сина познавању песничког опуса Ф.Г. Лорке и џез музици. Рани стваралачки модел патријархата од ког се Шепард одвојио, у вери да је само у позоришту и рок музици (в. Bigsby 2000: 175) могуће побећи од свакодневице алегорисане у ћудљивости патријархалне културе, понављаће се у његовим драмама као омаж двојној слици оца, тј. њеној иманентној, у мит сублимираној суштини. Као персонификација непорецивог фатумског елемента, отац је једнако део потиснуте антиструктуре као и мајка, чије постојање Шепардови ликови узалуд траже у културним симболима. Шепард је лично искусио бинарну динамику односа према патријархату покушавајући да трансформише свој идентитет иселењем у Њујорк Сити и променом породичног имена “Роџерс” у “Шепард”; своју побуну је скоро дословно описао у драми *Светодуховно (Holy Ghostly)*, у обраћању огорченог оца сину који је одбацио име које је већ седам генерација њихових мушких предака носило. Од свог оца, неоствареног интелектуалца сведеног на луталицу који је преферирао живот у пустињи, Шепард је наследио драмски модел каубоја као псеудосимбол истрошене идеологије чији је једини преостали мотив деловања неукорењеност. Његова фигура мушкарца-каубоја, Кристофер Бигзби указује, симултано је слободна и без одговорности: чезне да побегне од истих материјалних и друштвених благодети којима га је његова дотадашња идеологија наградила:

Та двојакост, тај ритам привлачности и гадљивости, обележава доста његових драма. Призвук неке обнављајуће силе у срцу Америке јасно се осећа, али то је свет у ком се крију не само тајна већ и претња (Bigsby 2000: 176)⁴⁴⁹.

Мистична, симболички неодредива позиција фигуре оца основ је њеног присуства како у стварности, тако и у Шепардовим драмама. У разговору са Мелом

⁴⁴⁸ “(...) a poet himself (...) in a certain weird way.” (Bloom 2009: 74) (превод аутора дисертације)

⁴⁴⁹ “That doubleness, the rhythm of attraction and repulsion, is the mark of many of his plays. The sense of some regenerative force in heartland America is strong, but it is a world that conceals not only mystery but also threat.” (Bigsby 2000: 176) (превод аутора дисертације)

Гасоуом, Шепард открива да патријархат опстаје као тема драмске анализе не само путем митске несазнатљивости, већ и отпора драматизацији.

Мени је он био дубоко тајанствен, вероватно далеко више него каквим га приказујем кроз иједног од ликова на сцени које сам моделирао према њему⁴⁵⁰.

Јаз који отац утврђује између себе и сина не испуњава сина гневом, већ дилемом и знатижељом. У есеју “Недрамски опус Сема Шепарда” (“Sam Shepard’s nondramatic works”), Ен Хол (Ann C. Hall) наводи приказ из Шепардове збирке аутобиографских текстова *Мотелске хронике*: аутор се, у жељи да буде са родитељима, претвара да месечари испред њихове спаваће собе, али га отац тера натраг у његов кревет. Очева изолација од тад утиче на развој дијалектике изолације код Шепарда, који је, уместо заједнице са породицом, као објекат својих симбиотских стремљења изабрао самоћу и таму. У очевом чину деконструкције заједнице, која у идеолошком контексту представља његов функционални домен, Шепард увиђа иронијски принцип обнове патријархалног ауторитета и, са њим, идентитета: целовитост мушког лика обрнуто је сразмерна његовој идентификацији са патријархатом. Када у *Мотелским хроникама*, у једној од посета оцу забележи очеву везаност за традиционалне амблеме вестерн културе који красе његову пустињску колибу, Шепард закључује: “Мој Тата живи сâм у пустињи. Каже да не може да се уклопи међу људе” (Шепард 1995: 48)⁴⁵¹. Бизарност коју пустиња открива, у својству бодријаровске сфере потпуне централизације објекта, ма колико био ефемеран у идеолошком дискурсу, уместо осуде и фрустрације у Шепардовом опусу завређује признање. Како утврђује Холова:

Отуђен и одбачен, Шепардов отац је једино могао бити он сâм када је био осамљен у пустињи (Hall, у Roudané 2002: 252)⁴⁵².

⁴⁵⁰ “To me he was deeply mysterious, probably far more than I depict him onstage in any of the characters extrapolated from him.” (“Writing is like horsemanship – you don’t jump and hope for the best” (2002), Шепардов интервју са Мелом Гасоуом (Mel Gussow) за *The Sydney Morning Herald* (October 21, 2002), доступно на <https://www.smh.com.au/articles/2002/10/21/1034561443052.html>, приступљено 19.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴⁵¹ “My father lives alone in the desert. He says he doesn’t fit with people.” (Шепард 1995: 48) (превео са енглеског Бранислав Ковачевић)

⁴⁵² “Isolated and marginalized, Shepard’s father can only be himself completely when he is alone in the desert.” (Hall, у Roudané 2002: 252) (превод аутора дисертације)

Аналогно, породица у свом конвенционалном контексту – нарочито, у постмодерној “политици репрезентације” на коју Линда Хачн своди савремену западну културу – неутралише симбол оца и мајке до ступња конзумеристичке слике у функцији номиналног преиначења сна у стварност. Шепардов отац-рenegат је, наиме, увидео да, претендујући на очување породице, друштво надокнађује потиснуте фалусне прерогативе хиперреалистичним амблемима којима манипулише визуелна култура: зато Шепард осуду, коју зауздава у контакту са ексцентричним испадима деидеологизованих протагониста, упућује конформистима задовољним својим моделима “сопства” и “заједништва”.

Мушкарци се претварају у оглас за Мушкарце. (...) Жене се претварају у оглас за Жене (Шепард 1995: 67-68)⁴⁵³.

Шепард доводи у везу патријархат и визуелну културу: динамика насиља и прагматизма подстиче сакрални контекст слике, која путем пуких психолошких сигнала реконструише код посматрача интимни мит о прошлости као једином историјском сегменту са иманентним симболизмом. Сфера посматрања, не само као модуса перцепције већ и стваралачке манипулације и идентификације, јесте наслеђе метонимијске позиције личности у односу на стварност, које је у урбаној средини само добило хиперболизацију, постмодерни контекст. У интервјуу за *The New Yorker*, Шепард описује начин на који су одлазак са очевог имања у Калифорнији у Њујорк Сити и сарадња са путујућим позориштем *Bishop's Company* истанчали његово умеће визуелног разумевања чији је емпиријски темељ било непосредно искуство са породичним насиљем.

Године живота са нападом породичном агресијом (...) научиле су Шепарда да учествује у стварима у најнепосреднијој близини: да посматра и да слуша⁴⁵⁴.

Лик по имену Весли, у драми *Проклетство изгладнеле класе*, описујући свој однос са оцем алкохоличарем, истиче да је непрестано осећање опреза утврдило његов контакт са стварношћу у форми пажљивог ослушкивања.

⁴⁵³ “Men turning themselves into advertisements of Men (...) Women turning themselves into advertisements of Women.” (Шепард 1995: 67-68) (превео са енглеског Бранислав Ковачевић)

⁴⁵⁴ “Years of living with invasive family aggression (...) had taught Shepard to play things close to his chest: to look and to listen.” (J. Lahr, “The Pathfinder”, in: *The New Yorker* (Feb 8, 2010), доступно на <https://www.newyorker.com/magazine/2010/02/08/the-pathfinder>, приступљено 19.02.2017.) (превод аутора дисертације)

Весли: (...) Ослушкивао сам као животиња. У мом слуху био је страх. Страх од звука. Напетост. Као да ме је сваког тренутка нешто могло напасти. Неки странац. Нешто неописиво (Шепард 2001: 85)⁴⁵⁵.

Психолошка поларност која прима стварносне ефекте и зазире од свеprisутне инвазије на коју алудира стварност – цела у знаку патријархалне културе – матријархалног је порекла. Отац, Вестон, представља онтолошког уљеза, неиманентни елемент који ће, сходно ирационалној и недефинисаној нужди перпетуације традиције, ипак наметнути контролу над дефанзивном личношћу. У својој позитивистичкој извесности, патријархално наслеђе не поседује симболику која би га рационализовала: оно врши утицај на сина у својству неупитности и насиља, било директног или метафоричког, које имплицира трансформацију свих оригиналних синовљевих особина – укључујући одело, навике, чак и име – у реплику очинског модела; корупција породице и имања коју ће касније извршити земљишни агенти и банкари само је накнадна културна ревизија саботаже коју над породицом, првенствено синовима, врши фигура оца (в. Clum, у Roudané 2002: 178).

У оквиру идеолошких слика имања и породице, (патријархално) насиље је неутрални амблем усвојен посредством перцепције уместо дискурзивних кодова. Бинарност фигуре оца за коју Бигзби истиче да садржи “не само мистерију већ и претњу”, оповргава идеолошку вредност поларности материје иконокластијом смрти и насилног отпора. Проблем наследства у епилогу Шепардове драме *Покопано дете* Сузан Еботсон (Susan Abbotson) рашчлањује на фарсичну реминисценцију традиционалне трагедије у којој након “катарзе” долази до смене патријархатских протагониста и привидног уздизања изнад сфере патријархално-фатумске контроле, као и на, с друге стране, насиље које је омогућило наследнику патријархата, Винсу, иницијацију и признање. Еботсонова наводи:

Његово [Винсово] једино стварно наследство било је наслеђено мушко насиље, насиље које је показивао када је био на трему. (...) Породица, такође, остаје вишесмислена за Шепарда, простор могућности за љубав и/ или издају, страст и/ или насиље; ако жели да зграби једно,

⁴⁵⁵ “**Wesley:** (...) I listened like an animal. My listening was afraid. Afraid of sound. Tense. Like any second something could invade me. Some foreigner. Something indescribable.” (Шепард 2001: 85) (превео са енглеског Боривој Герзић)

човек мора да рескира и друго, будући да се у Шепардовом свету две поларности не могу раздвојити (Abbotson 2005: 164)⁴⁵⁶.

Породица, кроз аспект мушкарца, ког карактерише иманентна семантичка неутралност и немогућност везивања за дискурсе, симболизује двојност као тензију која, премда указује на осцилацију између поларности, искључује могућност њиховог заједништва. Џон Клам (John Clum) у раду “Очеви и Џон Вејн” (“Fathers and John Wayne”) цитира сцену зближавања оца и сина у причи *Прави Геби Хејс (The Real Gabby Hayes)*, у којој изолација, једном спозната, трајно онемогућује реализацију заједнице, која већ на основу своје симболичке несталности представља патријархатску конструкцију, “лаж ума”. Када отац, у циљу типично мушког зближавања, доведе сина у пустињу коју је изабрао као своје алтернативно пребивалиште, син нема поверења у очеве намере: доживљава њихово зближавање као други вид фантазије, тј. продужавање парадигме фантазије инициране у институцији породице. Изолација коју пружа пустиња обезбеђује приступ идејама “Запада” и “завичаја”, као идеолошки огољеним апстракцијама без визуелне моћи да побуде двојно узбуђење у виду страха и фасцинације: субверзија патријархалног мита о материјалној извесности зрелости и иницијације проистиче из разочарања протагонисте када схвати да су атрибути митских фигура визуелно-идеолошког уместо емпиријског карактера. Са демистификацијом лика оца, Клам истиче, одбачене су све слике мужевних ликова чија је он био парадигма.

Оно што је остало од митског Запада нису Џон Вејн или Рој Роџерс, већ стари, крезуби Габи Хејс, ни херој ни глава породице (Clum, у Roudané 2002: 174)⁴⁵⁷.

Слика као идеолошко средство успоставља аналогију између дискурса мужевности и експанзионизма промовисаног у својству посебности америчке културе. Проблем визуализације патријархата који Шепард образлаже у интервјуу за *The New Yorker* јесте ревизија мушкарца-слике као идеолошке подвале: као што примордијални контекст контакта путем чула вида деконструира патријархат до сигнала страха и

⁴⁵⁶ “His [Vince’s] only real inheritance is that of inherent male violence, a violence he has exhibited out on the porch. (...) Family too remains ambiguous for Shepard, a site of potential love and/or betrayal, passion and/or violence; to grab the former, one must risk the latter, for in Shepard’s world, the two cannot be separated.” (Abbotson 2005: 164) (превод аутора дисертације)

⁴⁵⁷ “The remnant of the mythic West isn’t John Wayne or Roy Rogers, but toothless old Gabby Hayes, neither hero nor patriarch.” (Clum, у Roudané 2002: 174) (превод аутора дисертације)

негостољубивости, путем истог архетипског динамизма деловања посматрање помаже у анализи Шепардовог питања који ирационални фактори ауторизују имажерију мушкарца са дивљег запада без обзира на историјске случајеве њене демистификације. Док у оквиру домена слике делују пропратни атрибути мотива америчког мушкарца попут слободе, могућности и, изнад свега, подстицаја за проширивање националних граница, алтернативни поглед на експанзионизам открива субверзивне, антиидеолошке мотиве који догматски херојској слици каубоја додају аспект насиља као предуслова експанзије, утврђеног било у покољу Индијанаца, експлоатисању природних ресурса или општем безакоњу у ком право јачег има примат. Слика је нарочито опасна у својој отвореној претензији на категоричко потискивање субверзивних елемената. Лесли Вејд (Leslie Wade) именује Запад као стечиште семантичких бинарности у оквиру којих исти идеолошки амблеми отварају питање перпетуације типично патријархалних вредности марљивости, хладнокрвности, уз симултано опонирање друштвеним институцијама образовања и владе, као и са њима идентификованог женског дискурса. Индивидуализам стереотипног мушког протагонисте иницира низ идеолошких дебата са тенденцијом раздвајања стварности од солипсистичког и прагматичког дискурса чија је промоција у својству националног америчког профила, према Вејду, постала схваћена не само као једнострана већ и ризична: мушкарац је истовремено фактор индивидуације али и иконокластије, те утолико и релативизације. Како Вејд указује:

(...) (З)ападу је наметнута улога хијерархије ставова и аспеката који потврђују посебност Америке и нарочитих особина (углавном мужевних) америчке нарави (...) (З)апад је дао првенство индивидуализму чиме је покренуо полемику о низу подвојених тема, попут рода, расе, друштвених обавеза и економске правде (Wade, у Krasner 2008: 287)⁴⁵⁸.

Шепард се служио имажеријом вестерн културе и ренегатско-херојским тропом каубоја у оригиналном контракултурном дискурсу који је шездесетих и седамдесетих година супротставио патријархат мушкарцу као не више слободарски и стваралачки већ репресивни и конформистички етос. Фигура каубоја у Шепардовом делу задржала је дискурс безакоња и револуције који је Шепарда привукао у његовим раним годинама

⁴⁵⁸ “(...) (T)he West has been pressed into service, as a constellation of attitudes and outlooks affirming American exceptionalism and specific features (chiefly masculine) of an American character (...) (T)he West has privileged individualism and has thus triggered debate on a number of divisive issues, including gender, race, social obligation, and economic justice.” (Wade, у Krasner 2008: 287) (превод аутора дисертације)

на основу своје неутралне борбености и неозначивости, која насупрот традиционалној семантичкој вредности тропа није у служби ни националне ни патријархалне идеологије, и која их, штавише, подрива и пародира (в. Krasner 2008: 294). Окретање патријархата против институције породице може се довести у везу и са трансформацијом националне симболике границе, коју је Фредерик Тарнер (Frederick Turner) именовано као национални идеал у контексту преживљавања у дивљини путем идентификације са њом, а не њеног савладавања. Џо Даберт (Joe Dabbert) анализира историјску борбу америчке идеје маскулинитета да очува своју идентификацију са дивљином, као и концепт саме границе, пред растућим стањем потиснутости (“crowded out”) феноменом урбанизације и насељавања, идеолошки означаваним као женским доменом; последица мушкарчеве изопштености била је пројекција сфере индивидуације у било којој дисциплини која није била подређена сфери огњишта и алтруистичког старања о жени и потомству. Патријархат, премда традиционално смештен у оквир породице, суштински је неутрална идеја манифестована у стваралачкој манипулацији неукроћеним женским аспектом с друге стране границе, док формација насеља означава упад (“encroachment”) на његов ни дивљи ни цивилизацијски простор, и присилну категоризацију мушкости као једну од те две поларности. Иронијска препрека за индивидуацију која саботира покушаје Шепардових мушкараца да се отргну од породичне стварности јесте у солипсистичком пореклу обеју женских домена: било да Друго вреба из неспознате дивљине, било да влада посесивном идеологијом породице, аутор његове симболике јесте – сâм мушкарац. Како наводи Мекдоноуова:

(...) (М)ужевност је предодређена да осцилира између наводно женске дивљине отвореног и женских институција цивилизације. Посредством ових конструкција, одаје се утисак да мушкарцима са обеју страна прети женско присуство, па ипак те *слике* [нагласио Н. Ђуран] које их опкољавају формирали су, иронично, мушкарци (McDonough 2006: 36)⁴⁵⁹.

Фигура мушкарца је иманентна Шепардовим драмама на основу своје семантичке аналогије са Западом, који, демистификован или уважаван, не губи своју генерацијски утврђену позицију мита. Зато што остаје, на ирационалном ступњу,

⁴⁵⁹ “(...) (M)asculinity is given the fleeting space between the supposedly feminine wilderness of the open land and the feminine institutions of civilization. Due to these constructs, men might seem to be threatened both before and behind by feminine presence, yet these entrapping *images* [нагласио Н. Ђуран] are, ironically, of male origin.” (McDonough 2006: 36) (превод аутора дисертације)

пожељан модус индивидуације америчког грађанина, вестерн култура путем свог митског наратива трансцендира покушаје теоријске елаборације. У чланку за *The Drama Review*, Шепард је установио да драма манифестује свој митски карактер у односу са публиком која на одређене, наизглед стандардно политичке идеје одговори фасцинацијом и конфузијом које афирмишку ауторову сублимацију теме из идеолошке у уметничку, лингвистичку, психолошку, и, напосред, митску димензију. “[Мит] се истовремено обраћа свачему, нарочито емоцијама”⁴⁶⁰. Мушкарац перпетуира слику мужевности чији је дискурс агресивности и патње његова интимна психолошка конструкција; чезне да оствари своју патријархатску индивидуацију независно од породице, међутим зазира од од могућности да, у којој год од двају симболичких поларности да се нађе, буде категоризован и затомљен у нову метафизичку хијерархију коју установљава женски принцип. Његова лиминална позиција иницира врсту уклетог односа који представља антиподну реалност у односу на конформизам: општу онтолошку извитопереност, у којој некада блиски појмови, такође, имају лиминални, фантомски карактер. Померање идеолошких граница на које се мушкарац усуди накнадно узрокује апсолутну моћ слике као јединог емпиријски доступног модуса стварности, и дискурс фантазије који је оригинално служио мушком протагонисти као његов медиј стваралачке индивидуације постаје засебна стихија која манипулише њиме као својим симболом. Неизвесност свих драмских елемената изузев тог солипсистичког ритуала-фатума разлог је због ког се Шепард, премда чезне да разреши питање породице и идентитета, на крају суочава са “бојазни да се то питање не може разумети” (Bottoms 1998: 156)⁴⁶¹ и да метафизички ауторизовани ритуал у својству “невидљиве руке дома и крвних веза” представља “најподмуклији и најтајанственији од свих утицаја” (Исто: 156)⁴⁶².

Драме из циклуса *Породичне трилогије*, Шепардовога вероватно највећег достигнућа, које ћу обрађивати у дисертацији – *Проклетство изгладнеле класе*,

⁴⁶⁰ “[Myth] speaks to everything at once, especially the emotions.” (“Searching for Sam Shepard”, интервју Сема Шепарда са Доном Ширлијем (Don Shirley) за лист *The Washington Post*, објављен 14. јануара 1979. године, доступно на https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1979/01/14/searching-for-sam-shepard/38eae5b1-e51b-48b1-b378-b33cca6327af/?noredirect=on&utm_term=.30d7456cc731, приступљено 20.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴⁶¹ “(...) the fear that there is no understanding to be had.” (Bottoms 1998: 156) (превод аутора дисертације)

⁴⁶² “(...) (T)he unseen hand of home and blood bonds is the most insidious and mysterious influence of all, (...)” (Исто: 156) (превод аутора дисертације)

Покопано дете и *Прави запад* – дотичу се проблема аналогije између генеалогско-породичног и митско-идеолошког наслеђа на најевидентнији начин у целом Шепардовом опусу. Аналогно личној катарзи и помирењу са прошлошћу које је О’Нил реализовао поетиком поистовећења живота и смрти у *Дугом путовању у ноћ*, *Породична трилогија* је отворила питања која је Шепард након засићења експерименталним жанром желео да преточи у драму⁴⁶³. У породичним трагедијама везаним за кључне националне и идеолошке теме, мушки протагониста манифестује немоћ одржања патријархалног поретка ван дискурса насиља и гротескне имажерије; очајнички се бори да задржи независну, лиминалну симболичку позицију, да би на крају драме схватио да се у сфери лиминалности управо изједначио са кошмарно надреалном и недефинисаном институцијом свог породичног окружења.

5.2.1. Проклетство изгладнеле класе

Породична трилогија, скуп драма на тему кризе породичне структуре у добу постмодернистичке релативизације идентитета, истиче трагизам самог протагонисте знатно мање него што то чине О’Нилове трагедије, будући да Шепард својим ликовима негира идеју порекла: чин сећања, у четири О’Нилове драме од суштинског значаја за искупљење протагонисте, у *Трилогији* је сведен на циничну реплику идола поп-културе, медија и профанисаног историјског дискурса. У драми *Проклетство изгладнеле класе*, породица Тејт суочена је са потребом продаје земље која је саботирана иронијском импликацијом да земља, као ни Тејтови, нема дефинисано порекло. Једини извесни симбол на имању, како Лоренс Бомер (Lawrence Bommer) указује, јесте проклетство, која је, у својству оригиналног фактора одржања заједнице, одевена низом слика и значења. С обзиром на значај клетве, покушаји да се она одгоди и поништи имају контекст горчине али и комедије: када се Тејтови труде да потисну иронију своје зависности од проклетства, фрустрација настала због неуспеха у њиховом гротескном путу ка иницијацији ствара нову иронију, и, уместо туробног,

⁴⁶³ В. М. Morimoto, “Male Conflicts in Sam Shepard’s *Family Trilogy*”, in: *Osaka Literary Review*, Vol. 42 (2003), стр. 121-138, доступно на <https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/25179/OLR42-121.pdf>, приступљено 20.02.2017.

борба беспућем против беспућа има комично значење, тим пре јер је уздигнута на метафизички кредо породице и, као таква, схваћена озбиљно и стално перпетуирана.

Према Бомеровом мишљењу:

Без својих корена у земљи коју би очајнички да прода, препуштена својим распадајућим фантазијама о томе како лети за Европу или се без трага губи у Мексику, породица нема ништа што би је држало на окупу – осим проклетства. Најчуднија, и најгорча ствар у *Проклетству* јесте дивовска количина енергије коју сваки од Тејтових троши на порицање проклетства које опстаје на тим фрустрацијама⁴⁶⁴.

Сваки од чланова породице изолован је у приватној визији планова за будућност који не само да не укључују остале укућане, већ су углавном реализовани потајно и на њихову штету. Иницијација изискује макијавелизам, али уместо рафинираног, трагички подвојеног макијавелизма Кона и Саре Мелоди у *Песничкој жици*, Тејтови се ослањају на сплетке чији је радикално егоистички контекст основ њиховог изјаловљења. Вестон Тејт, агресивни, нервозни пијанац и глава породице, у конфликту је са Тејлором, подмуклим надриадвокатом са којим преговара о продаји земљишта, и који је, ван Вестоновог знања, љубавник његове жене, Еле. Док Ела не зна ништа о мужевљевом плану у вези са имањем, она, такође, ради на тајном договору са Тејлором који јој обећава да ће извесни инвеститори које он познаје поделити имање међу собом. Њена чежња да се породица по продаји имања пресели у Европу оповргавана је од стране њене ћерке, Еме, која резигнирано закључује:

Ема: (...) (М)и ћемо бити исти људи (Шепард 2001: 95)⁴⁶⁵.

Ема, радикални и најзаједљивији члан породице, жели да оде негде преко јужне границе где више неће говорити енглески, за који је ионако “изгубила сваки осећај” (Исто: 108)⁴⁶⁶, будући да, у време кад се радња одвија, “говори само шпански” (Исто:

⁴⁶⁴ “With no roots in the land they’re desperate to sell, with just their fragmenting fantasies of flying off to Europe or disappearing in Mexico without a trace, the family has nothing to hold it together – except the curse. The funniest, most bitter thing in *Curse* is the gargantuan energy each Tate expends to deny the curse that feeds on those frustrations.” (L. Bommer, “Curse of the Starving Class”, in: *Chicago Reader* (Apr 02, 1987), доступно на <https://www.chicagoreader.com/chicago/curse-of-the-starving-class/Content?oid=870442>, приступљено 21.02.2017.) (превод аутора дисертације)

⁴⁶⁵ “**Emma:** (...) We’d all be the same people.” (Шепард 2001: 95) (превео са енглеског Боривој Герзић)

⁴⁶⁶ “**Emma:** (...) I’ve lost the knack (...)” (Исто: 108)

108)⁴⁶⁷. Емин брат, Весли, повучен у фантазмагорични свет макетā авиона (в. Исто: 85), делује као да једини зазире од идеје расанка са имањем и породицом, пошто, за разлику од осталих, истрајава у машти о породици пуној љубави. Евентуална реализација плана било ког од чланова нужно осујећује планове и фантазије свих осталих, подстичући њихову фрустрацију и осветнички гнев према “саботеру”, чиме се продубљује раздор и, преко њега, клетва као дефинишући однос међу члановима.

Профанизација чежње за заједништвом, која се манифестује кроз материјалистичке тропове глади и одела указујући на хипокритичну суштину универзалности породичних принципа које заправо сваки од чланова жели да злоупотреби само за себе, говори о Шепардовој носталгији за оригиналном идејом заједништва коју описује у *Породичној трилогији*. Већ од премијера драме у Лондону (1977) и Њујорку (1978), критичари су приметили Шепардово окретање од експерименталног надреализма у ранијем опусу реалистичним драмама са социолошком и националном тематиком. Упркос местимичним трансцендентним елементима, Шепард у *Проклетству* реконструира идеју коју Вилијам Клеб дефинише као одраз неоконзервативног духа који, поставши поново популаран у америчком друштву са примицањем униполарног светског поретка, супротставља своју склоност ка старини и традицији глобалистичкој култури која обезвређује појам идентитета. Утолико је Шепард у обради теме америчке породице, почевши од *Проклетства*, извршио ревизију иконокластичних, субкултурних ставова који су инспирисали његов опус 1960-их и 1970-их година: одрицање од идентитета, својевремено слављено као оригинални ритуал духовног ослобођења, у породици Тејт манифестује се као иронијски неуспела катарза која у ствари своди индивидуу на објект.

У *Проклетству*, Клеб истиче, нагласак није осећањима и размишљањима ликова, већ на њиховим покретима и речима, која су, сходно објективизираној стварности, у ауторовом упутству за глумце махом описана као беживотна и механичка. Ела током буђења посматра Вестона “поспано” (Исто: 83)⁴⁶⁸, Весли током облачења у очево старо одело зуре у Вестона “безизражајним” погледом (Исто: 135)⁴⁶⁹, Ема на мајчину сугестију о продаји имања одговара “хладним” погледом (в. Исто:

⁴⁶⁷ “**Emma:** (...) I speak only Spanish.” (Исто: 108)

⁴⁶⁸ “(...) *sleepily.*” (Исто: 83)

⁴⁶⁹ “(...) (*Blankly.*)” (Исто: 135)

102)⁴⁷⁰, а на Емино обавештење да су Ела и Тејлор у тајној љубавној вези, Вестон “пијано зуре у њу покушавајући да схвати” (Исто: 111)⁴⁷¹. Проклетство Тејтових јесте својеврсна нулта симболика њихових радњи, психолошких стања и дела: Шепардове одреднице о гестовима ликова махом немају иманентно значење, већ указују на зависност од контекста, а како је сâм контекст у знаку опште духовне имплозије, значење добијено из њега је остављено да кружи у семантичком вакууму. Клеб истиче и одлику редовне паузе по којој *Проклетство* значајно подсећа на образац Харолда Пинтера. Ћутња није само техничка индикација афазиије ликова у систему без симбола, она указује на мистичку извесност структуре система, као иронијску истину о односу (тј. дистанци) између ликова, и, утолико, о аналогии беживотности између ликова и ствари. Каленс у том контексту уочава:

Увек изнова радња се заустави (“пауза” је омиљена реч у овом тексту) док ликови гледају и зуре и посматрају. У тим тренуцима, поглед делује као отворени означитељ, који поништава самог себе, неугодно уметнут у наратив, или у један његов аспект. (...) (П)оглед или зурење отварају врсту јаза унутар свесне динамике радње из ког би могла да се појави дубља “истина”: фантазија, монолог, или просто иронија, пошалица или игра речи (Callens 2005: 5)⁴⁷².

С друге стране, објекти, у својству метафизичких артефаката имања, доживљавани су као личности, и Тејтови са њима имају успешнији дијалог него једни са другима. Док Ема разговара са фрижидером, огорчена недостатком хране, обећава му да ће “добити друштво пре него што се и окрене” (Шепард 2001: 97)⁴⁷³, у виду јаја и маргарина, а, одмах затим, кад не добије одговор од фрижидера на питање где је њено препарирано пиле које јој је требало за научни пројекат, гневно га псује и залупи његовим вратима (в. Исто: 20)⁴⁷⁴. Ликови разговарају са стварима (Ема), или животињама (Вестон), јер су остали препуштени сопственој десимболизованој

⁴⁷⁰ “**Emma:** (*Coldly.*) If you sell this house, I’m never going to see you again.” (Исто: 102)

⁴⁷¹ “(...) *stares at her drunkenly, trying to fathom it.*” (Исто: 111)

⁴⁷² “Again and again the action stops (“*pause*” is a favourite word in this text)” while characters look and stare and watch. At such moments, the gaze seems to become an open signifier, self-cancelling, uneasily lodged in the narrative, or at an angle to it. (...) (A) look or stare will open up a kind of gap in the conscious movement of the plot through which a deeper “truth” may emerge: a fantasy, a monologue, or simply an irony, a joke or a pun.” (Callens 2005: 5) (превод аутора дисертације)

⁴⁷³ “**Emma:** (...) get some company before you know it!” (Шепард 2001: 97)

⁴⁷⁴ “**Emma:** (...) You haven’t seen my chicken, have you? You motherfucker! (She slams the door to refrigerator and turns away. (...))” (Исто: 20)

физичности: егзистенцијална празнина, манифестована у међусобној дистанци између чланова породице, као и у честим паузама, укида традиционалну везу између симбола и објекта, и на место идеје заједнице као врховног архетипа поставља раздор, који омогућује симболичком подтексту да дође на место површине и “означитељског” дискурса. Пошто дијалог не поседује иманентну симболику, сами ликови, тј. глумци, субсумирају низ могућих значења. Како би истакао изолационистички реализам *Проклетства*, Шепард смешта читаву радњу у привидно скучен простор кухиње (алузија на британски драмски правац “реализма из судопере”); међутим, према одредницама из упутстава глумцима, кухиња Тејтових нема зидове нити врата.

Уместо катарзе и метафизичке полисемије, одсуство симболичких граница у драми указује на смрт, као тему коју ниједан од Тејтових не потискује задуго. Свака визуелизација идеје функционалности је фарса: драма почиње од слике хаоса, у којој кухињом доминира не само неред, већ и парадокс. На левом делу сцене налазе се фрижидер и рерна, “постављени једно поред другог” (Исто: 83)⁴⁷⁵, широм сцене леже разбацане алатке, сто за обедовање служи и као кревет, а “четири различите металне столице” (Исто: 83)⁴⁷⁶ симболизују четири Тејта који круже у хаосу. Са прогресом радње, у каснијим чиновима, храна се греје у рерни, а Тејтови разрађују свој распоред обавеза у домаћинству. Рационално, планско понашање ликова на кратко попуњава вакуум кухиње да би убрзо поново летаргија потисла рад. Пажња ликова усмерена је на два најзначајнија објекта, рерну и фрижидер: са престанком њиховог функционисања – у рерни се више ништа не спрема, а стално отворени фрижидер је празан – стварност тоне натраг у тропове нереди и уништења. Визуални аспект драме, налик паузама и погледима, указује на мистичко, али и страшно помаљање стварности из стабилне сфере симбола: иза реалистичног текста који се односи на Веслија, јединог члана породице који, уместо о бекству, наглашено размишља о останку и даљем раду на имању, током драме се развија импловивни подтекст који Клеб приписује очинском лику, Вестону, као антипатријарху, чија је ирационална реторика еманципације и катарзе на крају допринела деструкцији стварности. Између поларности реализма и његовог наличја лебди Веслијево упозорење сестри на последице целог пројекта одрицања од безбедне симболике дома:

⁴⁷⁵ “(...) *set right up next to each other.*” (Исто: 83)

⁴⁷⁶ “*Four mismatched metal chairs (...)*” (Исто: 83)

Весли: То значи много више него само изгубити кућу. То значи изгубити државу (Исто: 109)⁴⁷⁷.

Веза између чланова породице никад не превазилази симболику сировог прагматизма, у ком је породично разумевање изобличено као накарадна фарса. Уместо заједништва, према Клебу, основни троп у *Проклетству* је подела, која упоредо са троповима уништења, одбачености и одлагања/ бежања, изобличује и поништава задовољење жеље за заједништвом. У апокалиптично лошим околностима у дому Тејтових, материјалистичка катарза је систематски подривана, не само немаштином, већ и уништењем туђих планова и амбиција зарад личне прехране. У традиционалном, патријархатском контексту, лично задовољство, дефинисано кроз призму вулгарности и моралне недостојности, потискује се у корист угађања мушком ауторитету, који се залаже за аполонијски принцип самоодрицања и препуштања приоритета другима, тј. заједници. У десимболизованом атмосфери породице Тејт, ритуал снабдевања заједнице храном сведен је на неутрални симбол којим сваки члан жели да манипулише по личном нахођењу, јер би га одрицање нагнало да потисне своје дионизијске жудње. У разговору са децом, на Веслијево објашњење да је Ема ћутљива и повучена у себе јер има менструацију, Вестон се цинично интересује:

Вестон: (...) Премлада је за то. То не би требало да им се догађа у тим годинама. (...) Шта се то овде дешава кад мене нема – седите и причате о менструацијама (Исто: 113)⁴⁷⁸?

Строги патријархатски усуд женских ликова налаже потискивање фантазија зарад доприношења култури, персонификованој у мушкарцима, због чега Ела мора да занемари свој план да побегне са Тејлором како би одржавала културно предодређене ритуале кућних обавеза. С обзиром на своју архетипску асоцијацију са принципом земље, насупрот мушком принципу неба и маштања о апсолутно слободном и супериорном орловом крстарењу над земљом, женски ликови су пригодни, вечито жртвовани амблеми материје, фатумски онемогућени да досегну еманципацију од поробљавајућег система. Њихови снови, Каленс примећује, уништени су грубо и неопозиво: Ема гине у експлозији аутомобила, од бомбе коју је поставио Слејтер, један од двојице криминалаца којима Вестон дугује новац, а са уништењем кола трајно је саботирано Елино бекство (в. Callens 2007: 205). Феминитет, као залог трпећег и

⁴⁷⁷ “**Wesley:** (...) So it means more than losing a house. It means losing a country.” (Исто: 109)

⁴⁷⁸ “**Weston:** (...) She’s too young for that. That’s not supposed to happen when they’re that age. (...) What happens when I’m gone, you all sit around and talk about your periods.” (Исто: 113)

обесправљеног Другог, обухвата и Веслија када у првом чину описује страх од “инвазије” од стране оца, који упада у кућу, ремети дотадашње благостање и нагони очајну Елу да зове полицију.

Весли: (...) Ослушкивао сам као животиња. У томе ослушкивању било је страха. Страх од звука. Напетости. Као да сваког трена неко може да ме нападне. Неки странац. Нешто неописиво (Шепард 2001: 85)⁴⁷⁹.

Уплашен од патријархатског ауторитета, Весли замишља себе у типичној лежећој позицији жене којој прети напад, “инвазија”, чији је циљ страшнији од пуке деструкције: патријарх који врши напад на путу је да преузме члана породице и над њим изврши извитоперену иницијацију у свој примордијални домен опште физичности, насиља и бесмисла. Биолошка законитост, која је истовремено природна и нежељена, сустићи ће Веслија у виду “заразе” (infection), која затире било коју апстрактну могућност културне визије породичне стварности, свдећи човека на животињу. Проклетство које ће патријархатска инвазија иницирати, према Томасу Адлеру, јесте универзални дискурс агресивности, који одликује животиње: зато што се животиње не одликују специфичним алтруистичким поимањем заједнице, већ их њихова брига о себи овлашћује на употребу насиља према било ком претећем фактору, Тејтови живе унутар система чија је духовна парадигма дехуманизована, аналогна животињској. Према Кламовој тврдњи:

Отров који се наслеђује са оца на сина јесте насиље. (...) Насиље у *Проклетству изгладнеле класе* јесте природа: оно што животиње раде једна другој, оно што људи раде животињама, један другом, и својим сопственим породицама (Clum, у Roudané 2002: 178-179)⁴⁸⁰.

Истинска дубина њихове кризе, међутим, наслућује се у брисању дихотомије “људско-дехуманизовано” не само у односу на Тејтове већ на читаво америчко друштво, чије су културне и политичке максиме демистификоване у тенденцији да врши инвазије, отима и, својеврсним социјалним модусима, уткива “зараженост” насиљем и вулгарношћу у своје грађане. Весли утолико долазећу пропаст дома не приписује

⁴⁷⁹ “**Wesley:** (...) I listened like an animal. My listening was afraid. Afraid of sound. Tense. Like any second something could invade me. Some foreigner. Something indescribable.” (Шепард 2001: 85)

⁴⁸⁰ “The poison passed on from father to son is violence. (...) Violence in *Curse of the Starving Class* is nature: what animals do to each other, what men do to animals, to each other, and to their own families.” (Clum, у Roudané 2002: 178-179) (превод аутора дисертације)

природној катастрофи или нападу Индијанаца, већ банкарима и земљишним инспекторима, људима у оделима који ће узети њихов дом и земљу за потребе изградње стамбених блокова (цит. у Исто: 179)⁴⁸¹.

Пошто је феминитет предодређен да трајно трпи доминацију патријархатског апсурда, амблеме еманципације које он имплицира допуштено је доживљавати неутрално или цинично, па и деструктивно: током радње, Весли демонстрира презрив однос према сестри тиме што отима и једе пуњено пиле које јој је било потребно у циљу научног пројекта, а касније врши малу нужду на њене анатомске дијаграме пилета које је требало да излаже. Чак се ни “луди” коњ у дворишту Тејтових не покорава Еминој жељи да побегне, и збацује се са леђа када га зајаше. Апсурдни, неемпатични систем који на Емине амбиције одговара прво цинизмом и игноранцијом, а на крају и убиством, уједно одаје прагматичну суштину: Ема, као парадигматски женски лик и сувишни залог матријархата у патријархатској заједници, систематски је саботирана од стране породице која своје себичне амбиције правда стварношћу. Весли нервозно али и неозбиљно, као да негира значај Еминих радњи, одговара на сестрино хистерисање пред Елом:

Весли: (...) ЕЈ, УМУКНИ! ТРЕБАЛО ЈЕ ДА НАПИШЕШ СВОЈЕ ИМЕ НА ЊЕМУ АКО НИСИ ЖЕЛЕЛА ДА ГА НЕКО ПОЈЕДЕ (Шепард 2001: 89)⁴⁸².

Сиромаштво и глад су основ прагматизма, и утолико егоизма, док се на Емино ескапистичко убеђење да њихова породица не припада “изгладнелој класи” гледа као на фантазију. Отуд Емин гневни покушај порицања породичне стварности (в. Исто: 89)⁴⁸³, наилази на Елину реплику:

Ела: МИ ЈЕСМО ГЛАДНИ. ТО МИ ЈЕ ДОВОЉНО (Исто: 89)⁴⁸⁴!

Дефинитивно затирање могућности катарзе одвија се у чину Веслијевог клања јагњета, које Каленс сматра најзначајнијим симболом унутар домаћинства (в. Callens

⁴⁸¹ “(...) not natural disaster or Indian raid, but bankers and land developers, men in suits who will take their home and land to build housing developments (...)” (цит. у Исто: 179) (превод аутора дисертације)

⁴⁸² “**Wesley:** (...) SHUT UP OUT THERE! YOU SHOULD’VE PUT YOUR NAME ON IT IF YOU DIDN’T WANT ANYBODY TO BOIL IT!” (Шепард 2001: 89)

⁴⁸³ “**Emma:** (...) WE DON’T BELONG TO THE STARVING CLASS!” (Исто: 89)

⁴⁸⁴ “**Ella:** (...) WE’RE HUNGRY, AND THAT’S STARVING ENOUGH FOR ME!” (Исто: 89)

2005: 7), а његов одговор згранутом оцу идентичан је Елином одговору упућеном очајној Еми:

Весли: Јер гладујемо (Шепард 2001: 135)⁴⁸⁵.

Јагњетова потенцијално катарктичка полисемија и значај у погледу везе између породице и њених традиционалних архетипа скрајнута је у читавој драми уз призвук резигниране афирмације, којој дате материјалне околности увек допуштају дозу цинизма. Пре Веслијевог клања јагњета, Тејлор изражава жаљење што је јагње, као симбол земљорадње, запуштено и скрајнуто, уз опаску:

Тејлор: (...) (А)ли то је једноставно производ времена у коме живимо (Исто: 100)⁴⁸⁶,

а Вестон, по повратку из теревенке, разговара са јагњетом зачуђено га прекоревајући што је у кухињи уместо напољу, где му је место:

Вестон: (...) Је ли ово напољу или унутра? Унутра је, а? Ово је унутрашњост куће. (...) Па шта ког ђавола ти овде тражиш, ако је ово унутра (Исто: 103)⁴⁸⁷?

Патријархатски прагматизам, у ком доминирају грубост и немање времена нити разумевања за метафизичка стремљења, категорички уништава елементе деликатности, духовности и искупљења: Друго, шта год било његово драмско отеловљење – женски ликови, јагње, или Веслијев традиционалистички дискурс – не сме да постоји, јер само саботира једину постојећу, материјалну стварност.

Ипак, уместо грађанске максиме конформизма, патријархатско-прагматички дискурс којим доминира Вестон имплицира нестабилну стварност, тј. непостојање одређених симболичких веза које би чиниле поступке Тејтових разумљивим а њихову жељу за иницијацијом централизованом и ближом остварењу. Апсолутни прагматизам, који се противи арбитрарном контексту симболизације, паралелан је одсуству значења у ком уместо иманентне разумљивости влада апсурд. Вестоново одсуство у већем делу драме указују на пропали покушај иницијације у систем, чија је последица непомирљива дихотомија појмова ега, који обузима Тејтове, и симбола којима они безуспешно покушавају да манипулишу. Алтернатива једнакости са системом јесте

⁴⁸⁵ “**Wesley:** (...) We need some food.” (Исто: 135)

⁴⁸⁶ “**Taylor:** (...) (B)ut that’s simply a product of the times we live in.” (Исто: 100)

⁴⁸⁷ “**Weston:** (...) Is this the inside or the outside? This is the inside, right? This is the inside of the house. (...) So what the hell are you doing in here, if this is the inside?” (Исто: 103)

кружење у дискурсу несвесног, у ком су ликови суочени са низом илузија, као узалудних али пожељних покушаја реконструкције смисла. У општем ланцу апсурдних чинова, Вестон разговара са јагњетом, кућом, или самим собом, и идентификује се са фантазмагоричним ликовима синтетисаним из своје емотивне реакције на хаос – иако истовремено негира извесност чуда и пребацује породици верујући да се надају од њега чудима – као када по доласку кући из куповине виче:

Вестон: (...) ВРЕМЕ ЧУДА ЈЕ ПРОШЛО! ДАНАС ВИШЕ НЕМА ЧУДА! СВА СУ ВЕЋ ИСКОРИШЋЕНА! ПОСТОЈИМ САМО ЈА! ГОСПОДИН РОБ РАДА ЛИЧНО ДОЛАЗИ КУЋИ ДА ПОНОВО НАПУНИ ПРАЗНУ ОСТАВУ (Исто: 103-104)⁴⁸⁸!

Док у низу ирационалних питања у форми заповести Вестон делује као да успешно манипулише доменом хаоса и десимболизације (у Лакановој терминологији дефинисаним као системом непрестаних питања без одговора и афирмације), на нивоу реалистичног текста, он је разоткривен у својој пуној неспособности и беди. Премда на површини доминантан, патријархат је пуки дискурс фасаде, испод ког делује потиснути протосимболизам, који Јулија Кристева (Julia Kristeva) назива “ззорним” (“abject”)⁴⁸⁹, свет идентитета, система и реда, који својом непознатошћу узнемирује, паралише и на крају ставља под своју контролу ликове у драми. Тренуци нелогичности, несналажења и апсурда у Вестоновом понашању представљају медиј деловања потиснуте сфере реда, према чијој самонаметнутој импликацији Вестон и његова породица заправо припадају примордијалном материнском утицају, који надилази културу и почива у метафизичкој структури њихових живота и потребā. У Шепардовом карактеристичном дискурсу између омажа и цинизма према традиционалним мотивима у америчкој култури, та структура именована је као “Запад” (West), и Вестон је персонификује чак и на етимолошком нивоу. Каленс ту игру речи тумачи:

⁴⁸⁸ “**Weston:** (...) THERE’S NO MORE MIRACLES! NO MIRACLES TODAY! THEY’VE BEEN ALL USED UP! IT’S ONLY ME! MR. SLAVE LABOR HIMSELF, COME HOME TO REPLENISH THE EMPTY LARDER!” (Исто: 103-104)

⁴⁸⁹ в. Ј. Kristeva, “Powers of Horror: An Essay on Abjection” (1982), доступно на <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>, приступљено 21.02.2017.

Укратко, прави Запад (Вестон) говори кроз овај текст (ово је његов језик у драми – надреалан, ирационалан, фрагментисан, експлозиван, ентропичан, одбачен, и радикално други), и увек изнова, на врхунцима артикулисаности његовог дискурса, помиње се његово име (Callens 2005: 10)⁴⁹⁰.

Запад, како се у драми открива, подрива сопствени систем редовним симболичким изобличавањем културно установљених покушаја његовог одржавања, тј. држања “абјект”-а на дистанци. Покушаји уласка у сферу симбола саботирани су њиховим деструктивним неразумевањем, које је, иронично, наличје исте стварности којој Тејтови припадају, и које је подстакнуто са неуспехом Вестона као патријарха и персонификације те стварности. Без његовог фактора рационалног зауздавања, смрт и хаос добијају афирмацију, која, симболично, долази од стране Еле, као женског лика кроз ког, за разлику од Вестона, Друго говори у непосредној релацији. Посредством њене фаворизације Европе, ради које је спремна да уништи јединство породице, Ела је директни залог изолације породице од стварности: она чезне за Европом као трагично одсутном/ потиснутом парадигмом симболичке срећености, насупрот духу вулгарног материјализма и снобовске претенциозности који доминира Америком. Штавише, Европа је на основу њене симболичке стабилности идентификована са комплетном стварношћу, постојањем као таквим, за разлику од патријархатске антистварности *Проклетства*. У метафизичком стецишту амблема идентитета названом “Европа”, према Елином жудном тумачењу:

Ела: Има *свега* [нагласио Н. Ђуран]. Уметности. Слика. Замкова. Зграда. Фантастичне хране (Шепард 2001: 91)⁴⁹¹.

Као и у О’Ниловом *Дугом путовању у ноћ*, прошлост у дому Тејтових обавија њихову перспективу и идентитете, али, зато што је непозната, вечито иницира грешке у њиховој перцепцији стварности и самих себе. Пошто надилази културу, и пошто је, с друге стране, њен пандан у формирању идентитета Тејтових, проклетство, у облику потиснутог протосимболизма подведеног под генерички појам “Запада”, уткана је у породицу као метафизички образац који манипулише животима чланова ван њиховог

⁴⁹⁰ “In short, the true West(on) speaks through this text (this is his language in the play – surreal, irrational, fragmented, explosive, entropic, abjected, and radically other), and again and again, at its most articulated moments, his name is invoked.” (Callens 2005: 10) (превод аутора дисертације)

⁴⁹¹ “**Ella:** They have *everything* [нагласио Н. Ђуран] in Europe. High art. Paintings. Castles. Buildings. Fancy food.” (Шепард 2001: 91)

избора. Опет, као директни представник матријархата, Ела износи свест о значају клетве.

Ела: (...) Ми то ширимо. Ми то преносимо. Наслеђујемо и преносимо даље. И то се тако наставља и без наше воље (Исто: 120)⁴⁹².

У својству истог хаотичног понашања и резоновања које одликује Вестона и Елу, Весли и Ема настављају традицију хаоса: Весли уринира по Еминим дијаграмима, док Ема, гневна када Елис, власник кафића, купи њихову кућу по ниској цени, демолира његов кафић када ујаше на коњу у њега, након чега пуца у његове зидове из пушке (в. Исто: 125). Аналогно вези између Вестоновог имена и појма Запада (West), Весли и Ема имају имена слична очевом и мајчином, чиме је сугерисан животни пут према истом породичном обрасцу. Културни и биолошки аспекти проклетства изједначени су у њеној генеалошкој константи која предодређује будућност и иницијацију сваког од чланова. У превласти њиховог солипсизма у односу на стварност, сама иманентност клетве делује значајнија у односу на штетне аспекте које доноси: она укида стварносне законитости по цену укидања везе између чланова и сакралних амблема њихове прошлости, попут куће, чија идеја о продаји коју родитељи форсирају надглашава рационални дискурс Веслија и Еме. Симболика која опстаје не тиче се метафизичке подршке ликовима у борби против судбине, већ управо њиховог саботирања: клетва јесте судбина Тејтових, која подривајући њихове оригиналне амбиције открива своју незамењивост у домену културе. Сâм принцип незамењивости рађа песимизам на чију се саботажу сваке потраге за смислом члан уклете породице временом навикава као на суштински елемент своје иницијације. Вестон тај комплекс наследних особина назива “отровом” који је наследио од свог оца и који, праведно или не, управља животом особе као очигледна, органска стихија која сачињава све аспекте његове личности, почевши, како он назначује, од генетског.

Вестон: (...) Ја сам препознао отров мог старог тек кад сам био много старији од тебе. Много старији. А знаш ли како сам га препознао? (...) Тако што сам опазио да сам се и ја заразио. Ето

⁴⁹² “**Ella:** (...) We spread it. We pass it on. We inherit it and pass it down again. It goes on and on like that without us.” (Исто: 120)

како. Схватио сам да га и ја носам около. Његов отров у мом телу. Мислиш да је то поштено (Исто: 114)⁴⁹³?

Зато што искључује приоритет катарзе, патријархатска традиција у дому Тејтових циркулише у форми проклетства или болести која се, као “зараза”, преноси на следеће генерације. Вечити карактер проклетства ставља катарзу у други план, али је не искључује у потпуности већ она, како истичу Џексон Брајер (Jackson Bryer) и Мери Хартиг (Mary Hartig), редовно долази прекасно, када старија генерација већ испуни задатак преношења проклетства на потомство: у изопаченом породичном поретку, отац доживљава освешћење док његов син преузима његову ранију позицију антипатријарха. Апсурдистичка идеја *Проклетства* указује на редундантност алтернативе систему, било да је његова манифестација дата у Веслијевом нуждењу на дијаграме или клању јагњета, Елиној негацији да њихова породица припада “изгладнелој класи”, Еминој смрти или општој немогућности породице да оствари чежњу за бегом. Као елементарни пример редундантности катарзе, Брајер и Хартиг наводе Вестоново “ново рођење”, које реализује када своје старо одело баца у ђубре и облачи ново, спреман да крене у сусрет извесности нове перспективе за целу породицу, само да би запањено посматрао Веслија како вади његово старо одело из контејнера и облачи га. Клетва је уједно укинута кроз Вестона али је и почела нови циклус посредством Веслија који се практично дословно идентификовао са оцем. Брајер и Хартиг уочавају:

На крају драме, ово убризгавање отрова у наредну генерацију читава се у чину када Весли на себе облачи Вестоново прљаво, одбачено одело и дословно се претвара у свог оца – што је Шепардов песимистични поглед на наше неизбежно преузимање на себе грешака наших родитеља. (...) Дечак је проклет да постане налик свом оцу само из разлога што је “одрастао овде” (Bryer; Hartig 2010: 115)⁴⁹⁴.

Принцип дома, тј. Запада, је универзалан и иманентно фамилијаран: парадигму неуспешног патријарха немогуће је укинути утолико што је култура Запада, као

⁴⁹³ “**Weston:** (...) I never saw my old man’s poison until I was much older than you. Much older. And then you know how I recognized it? (...) Because I saw myself infected with it. That’s how. I saw me carrying it around. His poison in my body. You think that’s fair?” (Исто: 114)

⁴⁹⁴ “At the end of the play, this poisoning of the next generation is evident when Wesley puts on Weston’s filthy, discarded clothes and literally becomes his father – Shepard’s pessimistic view of the inevitability of our embodiment of our parents’ flaws. (...) The boy is cursed to become like his father just because he “grew up here”.” (Bryer; Hartig 2010: 115) (превод аутора дисертације)

подсвесно инкорпорираног сна о иницијацији, кроз смену генерација симболички изједначена са генетским основама појединца; сведена на рудиментарни, биолошки контекст, традиција идентификације са домом је неизбежна, а како је идеја дома у патолошкој, солипсистичкој идеји америчког идентитета једнака антистварности и ништавилу, наследити “митско” право на амерички сан значи бити уништен. Криза америчког идентитета већ се одвила у митској прошлости, те је отуд одбојна стварност садашњице непромењиви амблем прошлости.

Весли који се на почетку драме трудио да гаји наду постао је резигниран и урушен јер је преузео особине свог оца⁴⁹⁵.

Илузорна суштина америчког сна окупира актуелни и средишњи део радње, због чега је покушај његове ревизије сувишан: катарза, ако је и присутна, долази увек касно и као накнадна свест о деструктивности породичне догме. Вестонова изненадна катарза и посвећеност обнови имања у тренутку кад се одвијају, на почетку трећег чина, не само да више не утичу на његово лично спасење од грехова из прошлости – утеривачи дугова су му за петама а петнаест хиљада долара са којима је могао да плати дуг морао је да уложи у обнову Елисовог кафића, који је Ема урнисала – већ су немоћни да спасу његову децу породичне судбине. Насупрот оцу који је након вреле купке метафорички спрао прљавштину материјализма са своје личности, одрекао се несувислог језика несвесног и својом елоквентном рекапитулацијом своје промене утврдио нови статус најдуховнијег лика у драми, Весли у истој сцени делује као да је изгубио духовну снагу и да га је једва објашњиви вакуум оставио без моћи говора, јасног расуђивања или чак правилног кретања пошто је пред разговор са оцем ударио главом у зид и раскрвавио лице (в. Шепард 2001: 128). Обећава оцу да ће се умити ако он настави своју причу о дивовском орлу који је претио да ће се спустити на двориште и откинути тестисе једном од бројних имагинарних јагњаци. Вестонова фантазмагорична прича о одбрани сакралне животиње од орла никада није завршена; уместо ње, Весли почиње нову, сопствену причу о њиховом имању које је, са

⁴⁹⁵ “Wesley who had tried to be hopeful at the beginning of the play turns to be hopeless and destroyed because he has become like his father.” (S.A. Mokbel, “The Postmodern American Man in Sam Shepard’s *Curse of the Starving Class*”, научни рад презентован на Међународном евроазијском академском научном скупу у Анталији од 14. до 16. јануара, 2013. године, стр. 23, доступно на <https://www.westeastinstitute.com/wp-content/uploads/2013/02/ANT13-205-Sahar-Ahmad-Mokbel-Full-Paper.pdf>, приступљено 24.02.2017.)

(превод аутора дисертације)

Веслијевим наслеђивањем очевог животног пута, утемељено као једина стварност породице. Информише оца да је Елис побегао из града са њиховим новцем, али и са кућом (в. Исто: 129)⁴⁹⁶, али трагична вест не оставља видног ефекта ни на оптимистичног Вестона, нити, у контексту вечитости клетве, на Веслија који у дијалогу открива духовну пустош као реалистичну слику своје личности након што је његова апстрактна реторика “симболичке” уређености изневерена. Пошто домаћинство дефинитивно не може бити спасено проклетства, даље мисли о његовом спасењу и колективној иницијацији Тејтових – коју је сада преузео Вестон – непотребне су и препуштају место осећањима срамоте, жалости и суздржаног гнева. У оквиру свеprisутног дискурса проклетства, Весли је достигао једину очекивану иницијацију, у којој уместо вредноће, стоицизма и вере у ново рођење доминирају неповезаност, грамзивост и несвесно (в. Callens 2005: 11).

Од почетка свести о свом симболичком паду, Весли развија сопствене ритуале афирмације култа дома, обрнуте од Вестонових тренутних ставова о породици, али у односу континуитета према традиционалном дискурсу имплозије. Као и у Вестоновом случају, Веслијеви гротескни ритуали не дугују своју форму његовој аутентичној чежњи за деструкцијом већ немоћи да следи очев пример у домену збацивања фасаде симболичке, моралне и физичке скаредности: у трећем чину, он изнова одржава парадигму антипатријарха чија је реторика просперитета фатумски саботирана потиснутим Другим. Након разговора са оцем у ком је смирено саслушао његову намеру да побегне од утеривача дугова у Мексико и тамо започне нови живот, Весли разговара са Емом покушавајући да јој објасни своје изненадно стање блазираности и препознавања самог себе у датој стварности, исто бизарно стање које је описивао Вестон мало пре него што се окупао и доживео катарзу (в. Шепард 2001: 130). Очев “лек”, који је Вестону омогућио улазак у сферу разумљивости и хармоније, није имао утицаја на Веслија.

Весли: Пробао сам његов лек, али није успело. (...) Покушао сам с топлом кадом. Врело колико могу да издржим. Онда ледено хладно. Онда да ходам около го. Али није ишло. Ништа се није догодило. Ишчекивао сам да се нешто догоди. (...) Крв јагњета сливала ми се низ руке. У једном тренутку помислио сам да је моја сопствена. Мислио сам да то ја крварим (Исто: 139)⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ “**Wesley:** He ran off with your money. And he’s got the house too.” (Шепард 2001: 129)

⁴⁹⁷ “**Wesley:** I tried his remedy but it didn’t work. (...) I tried taking a hot bath. Hot as I could stand in. Then freezing cold. Then walking around naked. But it didn’t work. Nothing happened. I was waiting for something

Веслијев чин одношења јагњета са сцене (в. Исто: 133) Каленс сматра коначним закључивањем циклуса потискивања реалности који је покретао Вестон: амблем катарктичке полисемије, који је могао посредовати у Веслијевој ревизији свог ега и идентитета као што је новац који је Вестон наивно дао Елису могао послужити за отплаћивање дуга, уклоњен је у циљу Веслијевог повратка туробној полисемији несвесног, заснованој на низу апсурдних питања без одговора. Проклетство наставља свој циклус паралелно са потискивањем симболичких подсетника на генеаложке везе: ранији јаз између оца материјалисте и сина сањара у размени архетипских позиција сублимиран је у нови јаз у ком син прећутно чезне за брисањем очевог лика – и, са њим дотрајале метафизичке идеје личности, која није испунила своју културну функцију да спасе породицу од судбинског бесмисла – из нове породичне структуре. Тако симболика јагњета закланог због глади укида слику цивилизације, чији је значај Весли истицао у првом чину (в. Исто: 102-103)⁴⁹⁸, крв на рукама извитоперену ревизију Емине менструације, а облачење очеве старе и бачене одеће, амблема Вестоновог “нестанка”, ритуал поништења његове везе са својим оцем као и његове сопствене личности. Веслијево неразумевање и дистанца према Вестону, уопште, имплицира његову жељу да удаљи оца из финалне форме стварности, као фрустрирајућу персонификацију жеља које није успео да реализује и које су, према Каленсу, својом вечитом недостижношћу указале Веслију на своју фарсичност. Отуд када убеђује оца да, ако не побегне на време за Мексико, “убиће га [утеривачи дугова]” (Исто: 136)⁴⁹⁹, Весли потенцијално одаје своју личну жељу у вези са оцем (в. Callens 2005: 13).

Мексико је синоним за не-место, домен несвесног који, с обзиром на своје иманентно одсуство и разликовање од постојеће стварности драме, симболизује смрт.

to happen. (...) I had the lamb's blood dripping down my arms. I thought it was me for a second. I thought it was me bleeding.” (Исто: 139)

⁴⁹⁸ “**Wesley:** (*Staring at the lamb.*) “Eat American Lamb. Twenty million coyotes can't be wrong.” (*He crosses to refrigerator and opens it. He stares into it.*) Flat out of luck. Santa Claus hasn't come yet. (*He slams refrigerator door and turns to lamb. He stares at lamb. To lamb:*) You're lucky I'm not really starving. You're lucky this is a civilized household. You're lucky it's not Korea and the rains are pouring through the cardboard walls and you're tied to a log in the mud and you're drenched to the bone and you're skinny and starving, but it makes no difference because someone's starving more than you. Someone's hungry. And his hunger takes him outside with a knife and slits your throat and eats you raw. His hunger eats you, and you're starving. How 'bout that?” (Исто: 102-103)

⁴⁹⁹ “**Wesley:** (*Coldly.*) They're going to kill you.” (Исто: 136)

Његова фантазмагорична, вечито жељена позиција за којом чезне патријархатски поредак (Вестон), као и његово матријархатско наличје (Ема), поседује већи значај од скровишта од претње гонича породице Тејт, или од сакралног самозаборава о ком машта Ема. Он је простор у ком је укинута идеја фалуса, као арбитарног амблема заједништва и слоге која суштински не постоји, а идентитет који он обећава јесте стереотипна, генерацијски преношена реконструкција стварности у функцији одгањања деструкције. Потрага за смрћу је универзална у породици зато што је идеја заједништва, нарочито у чину инверзије симболичких позицијā Вестона и Веслија, спозната као испразна фарса која не пружа могућност промене нити бекства (осим у Мексико/ смрт). У непостојању метафизичког реда, све је допуштено: улогу врхунског фактора моћи има новац који негира не само извесност породице већ и идентитета. У циљу достизања истините визије о свом идентитету, неискривљене под утицајем солипсистичке идеологије породице, Тејтови се одлучују на озакоњивање незаконитог: девијантне визије у форми самих бизарних фантазијā нису довољне за иницијацију, оне морају постати део њихове стварности и живота. Утолико је идеја “незаконитог”, према Томасу Адлеру, нужна као универзални катарктички посредник између ликова у драми, али и самог друштва/ публике, и дубинске структуре ритуала традиционално везаних за напредак и иницијацију, а са суштинском улогом маскирања општег духовног вакуума.

(...) (О)но што је иначе “недозвољено” постаје “дозвољено” и на располагању свима да преко тога прозру обрасце ритуалне радње и социополитичку анализу колективне кривице у оквиру које је публика подразумевана ако не и саучесник (Adler, у Roudané 2002: 112)⁵⁰⁰.

Презасићење фарсом најјасније се осликава у случају Еме, која се, напослетку озлојеђена немогућношћу реализације сна о бекству, одлучује на перспективу у криминалу, који је, премда “незаконите” природе, најизвеснији начин присвајања новца. Као залог онтолошког и ауторитарног првенства материје, новац омогућује право поседства имања, и Ема се одриче друштвено конструисаних позицијā које су јој, као жени, биле наметане, облачи каубојско одело, и јаше ка Елисовом кафићу који намерава да изрешета. Са растом разочарања у свакодневицу, амерички сан постаје све више идентификован са сфером опасног и кримогеног, што поништава слику

⁵⁰⁰ “(...) (W)hat is ordinarily “unauthorized” suddenly becomes “authorized” and uncovered for all to see through patterns of ritual action and sociopolitical analysis of a collective guilt in which the audience is implicated if not complicitous.” (Adler, у Roudané 2002: 112) (превод аутора дисертације)

хармоније и прогреса. Зато што се вечито рађа изнова, материја је извор снова о мистичном и непознатом. Као што Вестон и Ема чезну за Мексиком, Весли машта о Аљаски, сматрајући је привлачном на основу њене вакуумске, недефинисане форме:

Весли: (...) Можда на Аљаску. (...) Пуна је могућности. Неоткривена је (Шепард 2001: 110)⁵⁰¹.

Ако Веслијеви чиновни објаве његове “катарзе” делују необјашњиви и скаредни за Вестона, разлог је њихов значењски набој (в. Callens 2005: 12) насупрот стандардно семантички унисоним радњама и тумачењима које карактеришу “новог” Вестона. Иронијски значај проклетства материјализма, отуд, јесте еманација потребе за слободом од стационарности метафизике и симбола: анимозитет према генеалошким константама, на који указује Весли у својим сталним покушајима да не личи на оца, истовремено је предуслов одржања породице, која опстаје као циклус неразумевања, уместо као спознатљиви систем који Вестона чини задовољним.

Катарза се показује као недостижна утолико што Шепард открива погубну неуклопивост њене метафизичке симболике у симболички вакуум породице Тејт који је генеалошке природе и који је отуд њихова неизбрисива карактеристика. У својству Кристевиног “abject”-а, проклетство је стандардна метафора за Друго које својим двојним утицајем одређује онтолошке контуре заједнице: иако њена аура неразумевања и бесмисла затире јединство у породици, она је и биолошки епитом њихових идентитета и генерацијских парадигми које их везују за имање, породицу и свакодневицу. Тејтови су дефинисани апсурдом као што је, према Линди Харт (Lynda Hart), човек у свом позитивистичко-биолошком контексту одређен и апологизиран идејом “прагреха”.

Оно [проклетство] јесте истовремено и биолошка и психолошка структура и подмукли уљез који пробија затвореност породице (Hart 1987: 71)⁵⁰².

Као пример неизбежне природе проклетства у породици у њеном најинтимнијем, биолошком контексту, Адлер наводи третман појма “крви” кроз драму. Традиционалну сакралну симболику крви, као везивног елемента у породици, спомиње

⁵⁰¹ “**Wesley:** (...) Alaska, maybe (...) It’s full of possibilities. It’s undiscovered.” (Шепард 2001: 110)

⁵⁰² “(...) (I)t [the curse] is both an internal biological and psychological structure and an insidious invader that penetrates the family’s enclosure.” (Hart 1987: 71) (превод аутора дисертације)

тек Вестон у трећем чину, када са поносом рекапитулира своју ревидирану присност са својим домом и укућанима.

Вестон: (...) И осетио сам као да познајем сваког од вас. Сваког. Као да вас препознајем кроз крв и месо. Као да су нам тела повезана и да од тога никако не можемо да побегнемо. *Али нисам се осећао као да бежим* [нагласио Н. Ђуран]. Осетио сам да је то добра ствар. Било је добро бити тако повезан крвљу (Шепард 2001: 130)⁵⁰³.

С друге стране, тај катарктички тренутак љубави код Вестона оставља утисак девијације у односу на стандардно хаотично поимање крви и појмова породице који се протежу кроз драму. Први помен крви у драми доведен је у везу са “проклетством”: Ела коментарише Емину прву менструацију низом туробних тумачења (в. Исто: 86-87), Ема провокативно пита адвоката Тејлора инсинуирајући на његову забрањену везу са њеном мајком: “**Ема:** Излази ли крв из ње?” (Исто: 99)⁵⁰⁴, а Весли, у опису почетка трансформације своје личности, говори о својој параноидној перцепцији крви јагњета које је заклао на својим рукама (в. Исто: 139)⁵⁰⁵. Превасходна симболика крви, Адлер закључује, није културна већ биолошка и имплицира апсолутну иманентност, која, тиме што онемогућава не само бекство већ, како Ема тврди, могућност трансформације, иницира страх, тескобу и незнање, због чега бити члан породице јесте проклетство.

Сама родовска веза претвара се у клетву: прошлост сустиже, дете испашта због очевих грехова. Породично проклетство протеже се и уназад у прошлост и напред ка будућности (Adler, у Roudané 2002: 113)⁵⁰⁶.

Наизглед хаотични ритуали америчког сна у *Проклетству* одржавани су као пандан културе проистекле из дискурса биолошке и психолошке иманентности чија морална вредност – речима којима је Вестон описао своју “зараженост” од стране оца, “праведност” – није симболички означена, те није од значаја за иницијацију. Сву

⁵⁰³ “**Weston:** (...) And I felt like I knew every single one of you. Everyone. Like I knew you through flesh and blood. Like our bodies were connected and we could never escape that. *But I didn't feel like escaping* [нагласио Н. Ђуран]. I felt like it was a good thing. It was good to be connected by blood like that.” (Шепард 2001: 130)

⁵⁰⁴ “**Emma:** Does she have blood coming out of her?” (Исто: 99)

⁵⁰⁵ “**Wesley:** I had the lamb's blood dripping down my arms. I thought it was me for a second. I thought it was me bleeding.” (Исто: 139)

⁵⁰⁶ “So the bloodline itself becomes a curse: the past catches up with one, the child paying for the sins of the father. The family curse extends both backward to the past and forward to the future.” (Adler, у Roudané 2002: 113) (превод аутора дисертације)

могућност ванидеолошког сагледавања ефекта те културе поништава сентиментална слика руралног, тврдоглаво некултивисаног Запада, персонификованог било у лику каубоја, или, као у Вестоновом случају, ратног ветерана. Насиље Запада, једном устоличено као националистички, културно-медијски идол у годинама почетком Хладног рата, неопозиво остаје објекат колективне репрезентације у америчком друштву, као што биолошке основе проклетства детерминишу универзални вид иницијације за Веслија и Ему упркос њиховом отпору кроз драму. Премда бинарне природе у свом обликовању идентитета – његова агресивност и солипсизам подстичу страх и фасцинацију својом мистиком – патријархат *Проклетства* омогућује кохерентан образац сазревања личности утолико што деликатну визију традиционалне иницијације своди на ауторизовану бахатост и диктатуру. Достићи стадијум одговорног субјекта, патријарха, према Дејвиду Саврану (David Savran) значи идеолошки признати стварност као сопствено власништво.

У доста аспеката, каубој јасно осликава хегемонијску мужевност касних 1940-их и 1950-их у свим њеним агресивним противречностима (Savran 1992: 18)⁵⁰⁷.

Троп “проблематичне породице” јесте колективна америчка метафора “сувише јаког културног мита о америчком Западу” (Auerbach, у King 1988: 53)⁵⁰⁸ на основу општег семантичког лудизма који, својим обећањем ауторитета, релативизује тескобу коју кршење семантичких догми изазива. Управо хегемонска сензација моћи “контроле” над својом колективно дефинисаном судбином охрабрује Веслија и Ему да пригрле симболички растерећени анархизам породичног система, по цену одрицања од евентуалног оригиналног контекста личности, који је, како драма указује, ништаван у односу на аксиоматски значај традиције.

⁵⁰⁷ “In many respects, the cowboy most clearly exemplifies the hegemonic masculinity of the late 1940s and the 1950s in all its violent contradictions.” (Savran 1992: 18) (превод аутора дисертације)

⁵⁰⁸ “(...) the overwhelming cultural myth of the American West (...)” (Auerbach, у King 1988: 53) (превод аутора дисертације)

5.2.2. Покопано дете

Бинарни дискурс страшне и фасцинантне фамилијарне судбине донекле апологизован у *Проклетству изгладнеле класе* представљен је у пуној гротескности у Шепардовој драми *Покопано дете*, нарочито кроз идеју Другог које је у својој радикалној потиснутој позицији под утицајем патријархата преузело радикално претећу и дехуманизовану форму. У *Покопаном детету*, проблем генеалошког проклетства сасвим потискује аспекте опште кризе у друштву којима се донекле бави *Проклетство*; због Шепардових огледа са изједначавањем друштва/ система и породице, *Проклетство*, како Стивен Ботомс закључује, ни изблиза не утврђује метафизичке аспекте крви и наследства као што то успева његов наставак. Атмосфера импозитивне у *Покопаном детету* иманентна је самом простору огњишта, који би требало да симболизује јединство руралне америчке породице са природом и њеним циклусима, премда је једино мистичко стање које сцена еманира онтолошка излишност, бесмисао и беспуће. Већ од првих, визуелних ефеката, дом у драми одаје злослутне нелогичности: телевизор привидно функционише и светлуца, али “нема ни слике ни звука” (Шепард 1980: 99)⁵⁰⁹, киша се непрестано чује кроз прва два чина али никад није приказана на сцени, степенице се спуштају и завршавају у неидентификованом простору изван сцене, који Шепард обележава општом назнаком “немају одмориште” (Исто: 99)⁵¹⁰, а “чврста унутрашња врата” (Исто: 99)⁵¹¹ која раздвајају трем и двориште делују као да воде у простор у ком се стварност завршава. Основ за финалну дихотомију драме, која при њеном завршетку открива тензију између прошлости и садашњости, Шепард у уводним одредницама представља у непосредној, емпиријској дихотомији авентињског и јасног (в. Bottoms 1998: 174)⁵¹².

⁵⁰⁹ “(...) *no image, no sound.*” (Шепард 1980: 99) (превео са енглеског Венцислав радовановић)

⁵¹⁰ “(...) *with no landing.*” (Исто: 99) (превод аутора дисертације)

⁵¹¹ “*A solid interior door (...)*” (Исто: 99) (превод аутора дисертације)

⁵¹² “(...) (T)his simplicity is not merely used to reproduce the kind of overt contradictions between the ultra-real and the obviously fake seen in *Curse*. Rather, there is a more eerie sense of strangeness, of perceptions being oddly distorted. (...) The stage illusion is thus made to feel exactly that, an illusory, almost ghostly environment which complements the mysterious quality of the play. The use of the screen wall is particularly effective in this respect as is evident from photographs of the Magic Theatre production, in which figures on the porch, beyond the screen, appear shadowy and spectral, almost as though they are entering from a different dimension. The presence of a “solid interior door” set into this insubstantial border further underlines the oddness.” (Bottoms 1998: 174)

Породицом доминира злоћудни патријарх Доц, који одржава напету слику контроле над супругом Хејли, душевно заосталим сином Тилденом, другим сином Бредлијем који је најочигледнији саботер очевог поретка у кући, и, на крају, својим накарадно “иницираним” унуком Винсом. Премда Хејли повремено истакне сабласно сећање на трећег сина Ансела, убијеног од стране његове поремећене супруге, њеног

извора нарочитог поноса и радости и по свој прилици оног који је највише обећавао да ће остварити нешто велико (Adler, у Roudané 2002: 115)⁵¹³,

истинска антагонистичка сен која прогони породицу означена је у беби закопаној у кукурузном пољу поред куће, чије су порекло и судбина прећутни основ неспокоја у породици. Дете зачето у забрањеном односу између мајке Хејли и сина Тилдена, и затим убијено и закопано од стране Доца, суочава амерички културни наратив са вишезначном дилемом о реалистичној слици система, проистеклој из ритуала жигосања и потискивања субверзивних елемената. Веза између мајке и сина и њен традиционално деструктивни контекст пројектује едипалну причу о подсвесним законитостима у модерно америчко друштво у контексту који психоаналитичкој симболици подређује друштвено-политичку: основ патријархатске културе потискивања “нежељених” фрагмената историје јесте конфликт унутар америчког мушког протагонисте који инсистира на “убијању” прошлости и ревизији традиције. Максима Мери Тајрон да “прошлост јесте будућност” у драми *Покопано дете* декларише идеју метафизичког поретка у ком доминира Друго, потајно саботирајући амбиције патријархатских ликова, а потом самореализацију потиснутог поретка кроз гротескне елементе садашњости као залог сећања на онтолошки апсурд и испразност драмске стварности.

Ако, у контексту породичне кривице, *Покопано дете* раскринкава начин на који патријархат покушава да наметне ред пригушавањем недозвољене сексуалности, у националном контексту драма (...) можда нарочито указује на вид историјског заборавља, помоћу ког се потискује неразрешени историјски догађај. (...) Премда свакако није представљена у јасном и физичком смислу попут костура, грешна прошлост нације (...) враћа се како би прогО’Нила садашњост (Исто, у Roudané 2002: 121)⁵¹⁴.

⁵¹³ “(...) special pride and joy and evidently the one demonstrating most promise to achieve greatness, (...)” (Adler, у Roudané 2002: 115) (превод аутора дисертације)

⁵¹⁴ “If, on the level of familial guilt, *Buried Child* exposes the way in which the patriarchy tries to impose order by silencing transgressive sexuality, on the level of national guilt the play (...) may well be suggestive of a kind

Фарса драмског реализма, одржавана уобичајеним бизарним конфликтима, дијалогом и диктатуром главе породице, подривена је симболом скелета ископане бебе кроз који делује суштински реализам, који се својим застрашујућим контекстом свети за своју скрајнутост. Као персонификација самопоништене мужевности, сексуалности којој је била онемогућена слобода и свемоћ због сукоба са етичким кодексом, мртва беба, поред тога што указује на потиснуто Друго, заправо упућује на пораз датог система и фарсичност патријархата да пружи хармонију коју привидно обећава. Стварност које заправо више нема не припада Другом, већ патријархату, одавно одсутном Анселу и покопаном детету након чијег одласка Доцова породица тоне у циклус међусобне мржње, саботаже и гурања у страну. Када Доц рекапитулира свој чин убиства бебе, које се решио као “гомиле смећа”, Хејли оцењује ситуацију огорченим реторичким питањем:

Хејли: (...) Шта се догодило са мушкарцима у овој породици!? Где су (Шепард 1980: 166)⁵¹⁵?

Обећање америчког сна о материјалном просперитету изјаловљено је након Анселове смрти: својом интелигенцијом и сналажљивошћу, он је персонификовао оригиналне вредности самооствареног америчког грађанина. Иако га нису одликовали Бредлијева отреситост и борбеност, нити Тилденов привлачан физички изглед, Ансел је показао највише мудрости од све Доцове и Хејлине деце, макар утолико што није улазио у конфликте са судбином и радио на деструкцији себе и своје породице. Бредлијево нехотично одсецање сопствене ноге моторном тестером и потом Тилденови проблеми са законом због којих је био у затвору, издвојили су Ансела као јединог члана способног да искупи духовно урушену заједницу својим квалитетима. У депресивном разговору са Доцом који за то време зуре у телевизор, Хејли се присећа прошлости породице која је ишчезла са Анселом:

Хејли: (...) Наравно, Ансел није био тако леп, али је био бистар. Вероватно најбистрији од свих. По свој прилици. Бистрији од Бредлија – то свакако. Бар није себи одсекао ногу електричном тестером. (...) У сваком случају, бистрији од Тилдена. Поготову, што се касније испоставило у шта се Тилден увалио. (...) И, наравно, кад је Ансел умро, изгледало нам је као да смо потпуно

of historical amnesia, through which an unresolved historical event has been repressed. (...) Though assuredly not as concretely and tactilely presented as the skeleton, the nation's guilty past (...) comes back to haunt the present.” (Исто, у Roudané 2002: 121) (превод аутора дисертације)

⁵¹⁵ “**Halie:** (...) What's happened to the men in this family! Where are the men!” (Шепард 1980: 166)

сами. (...) Осећали смо се као да су и сви остали помрли. А он је био најбистрији. Умео би да заради читава брда новца. Гомиле и гомиле новца (Шепард 1980: 110)⁵¹⁶.

Могућност материјалног успона породице више не постоји, и са њом, као њеним амблемом, ни породице: ликови који формирају заједницу идентификовани су са фантомом пропуштене прилике, чије место попуњава дискурс мржње и ресантимана, било отвореног (Бредли) или потиснутог (Тилден). Као медиј културне хуманизације, материја даје идеолошки смисао људским односима, утолико што делује као баријера пред њиховом семантичком девијацијом, које их своди на чинове агресије или сексуалне перверзије. Поред Тилденовог општења са својом мајком као елементарне импликације те девијације у драми, Бредли, вероватно фрустриран чињеницом да једини у породици није остварио никакав сексуални контакт, редовно одсеца косу свом оцу док спава, чиме га симболично лишава мушкости, а уплашеној Шели, девојци Доцовог унука Винса са којим је дошла у посету његовој породици, гура прсте у уста симулирајући сексуално напаствовање (в. Исто: 146-147)⁵¹⁷.

Пошто у постапокалиптичној стварности породице више нема простора за реализацију америчког сна, субјекти који су својевремено одржавали обрасце успеха постали су излишни, па и достојни мржње и деструкције, у својој неспособности. За Тилдена, који је пре свог интелектуалног урушавања био типични “свеамерички” (All-American) херој друштва, често награђивани рагбиста, Бредли коментарише да је он данас обични нерадник и спадало, саветујући Шели да га одведе из породице са собом у Нови Мексико. Доцова слика патријарха који је држао породицу под својом страховладом сведена је на објекат Бредлијеве осветничке мржње, временом лишен како мушкости тако и животних капацитета. Када на крају другог чина, саслушавши разговор између Тилдена и Шели у ком Тилден открива истину о беби која је убијена,

⁵¹⁶ “**Halie:** (...) Of course Ansel wasn’t as handsome [as Tilden], but he was smart. He was the smartest probably. I think he probably was. Smarter than Bradley, that’s for sure. Didn’t go and chop his leg off with a chain saw. (...) I think he was smarter than Tilden too. Especially after Tilden got in all that trouble. (...) (W)hen Ansel passed that left us all alone. (...) Same as if they’d all died. He was the smartest. He could’ve earned lots of money. Lots and lots of money.” (Исто: 110)

⁵¹⁷ “**Bradley:** (*Motioning for her to open her mouth.*) Open up. (*She opens her mouth slightly.*) Wider. (*She opens her mouth wider.*) Keep it like that. (*She does. Stares at Bradley. With his free hand he put his fingers into her mouth. She tries to pull away.*) Just stay put! (*She freezes. He keeps his fingers in her mouth. Stares at her.* (...))” (Исто: 146-147)

Доц доживљава нервни слом и пада на под, Бредли победоносно исмева његову плашљивост и недостојност да живи.

Бредли: (...) Увек је [Доц] био страшљив. (...) (*Погледа Доца*) Можда бисмо могли да га упуцамо. (*Насмеје се*) (Исто: 146)⁵¹⁸.

Заузврат, Доц се дистанцира од било каквог довођења у везу са својом породицом, и негира искључиву позицију људи у односу на животиње по питању фамилијарних принципа. Идентитет његовог потомства за њега је сасвим безначајан, са једином сврхом угођаја његовом егу који имплицира примитивни контекст патријархата актуелан након низа трагедија и смрти.

Доц: (...) Шта ти мислиш, да људи морају да воле своју децу само зато што се множе? Зар никада ниси видела како кучка једе своју штенад (Исто: 152)⁵¹⁹?

Генеалогичка, како актуелна тако и прошла, не интересује Доца, који сваки елемент прошлости, без обзира на његову идеолошку сакралност, сагледава са категоричком хладноћом и цинизмом: он перпетуира модус о'ниловског антипатријарха чији идеолошки преврат искључује могућност везе са прошлошћу. Појмови предака и традиције су онтолошки извесни у Доцовом дискурсу једино као “дуги низ лешева”, макар све док он успева да их држи безбедно потиснуте.

Доц: (...) Све је то само дуга поворка лешева! Иза мене нема ни једне једине живе душе! И ко ће онда да ме се сећа? Ко ме је до шаке гробљанских костију (Исто: 153)⁵²⁰?

Гротескна имитација стварности у Доцовој породици искључује одређивост њених културних оквира, и након смрти бебе и Ансела, Тилденове душевне пропасти током служења казне и Бредлијевог самоосакаћења, сви присутни ликови истовремено повлађују Доцовом бизарном режиму својом сопственом бизарношћу. Иронијски, иста бизарност и псеудомистификација чине ликове мрским једне другима, непотребнима и, коначно, небићима, чија је животна прича, било присутна или потиснута, никад не напушта дискурс тајни и импликацијā. Детаљи о судбинама ликова, тј. о мистичним

⁵¹⁸ “**Bradley:** (...) He [Dodge] was always scared. (...) (*Looking at Dodge.*) We could shoot him. (*Laughs.*)” (Исто: 146)

⁵¹⁹ “**Dodge:** (...) You think just because people propagate they have to love their offspring? You never seen a bitch eat her puppies?” (Исто: 152)

⁵²⁰ “**Dodge:** (...) A long line of corpses! There’s not a living soul behind me. Not a one. Who gives a damn about bones in the ground?” (Исто: 153)

злочинима који су их обликовали, нигде нису експлицитно декларисани: публика је ускраћена за конкретну позадину Бредлијевог одсецања своје ноге, Тилденовог злочина, чак и идентитета биолошког оца Хејлине убијене и закопане бебе (само је на основу инсинуација могуће назрети да је вероватно реч о Тилдену), Доцовог незајажљивог анимозитета према унуку и немоћи да га одмах препозна.

Одсуство реализма и негација мотива порекла и рационализације, ипак, одржавају визију породичне хармоније. Елементи “прећуткивања” и “ограничавајућег дискурса”, према Адлеру, обезбеђују, упоредо са поковањем породице, макар привид конформистичке атмосфере утолико што се дати дискурс, у својој неприродној, наметнутој онеспособљености, никад не дотиче теме злочина; притом је злочин који радикално ремети поредак у породици и који је најважније прећутати – постојање и убиство Хејлине бебе. Адлер упућује:

(...) (Д)етаљ у вези са једним нарочитим чином размножавања, то дете рођено највероватније (...) у инцестуозном односу између Хејли и Тилдена, јесте тајна коју Доц покушава да сачува (...) Постојање детета и његова судбина јесу тајне око којих се радња одвија. Драма постаје, једним делом, исповест о пригушивању, о дискурсу ограничавања, утолико што се Доц труди да спречи субверзивни наратив у његовом избијању на површину говора (Adler, у Roudané 2002: 115)⁵²¹.

Када се тема покопаног детета на крају прикључи стварности породице, дете из мистификованог домена Другог, тј. прошлости прелази у вулгарну актуелност под Доцовом надлежношћу, у којој је члан породице сведен на објекат и подложен догматској мржњи која дефинише његову бизарност и уједно припадност породици. На помен детета, Доц реагује са анимозитетом и жељом за деструкцијом аналогном оној коју Бредли показује према Доцу или Тилдену.

Доц: (...) Нисмо дозволили да се то настави. Да мали одрасте у нашем окриљу (Шепард 1980: 165)⁵²².

⁵²¹ “(...) (T)he details of one articular act of propagation, a child born most likely (...) of an incestuous relation between Halie and Tilden, Dodge attempts to keep hidden (...) The existence of the child and its fate are the secrets upon which the play pivots. The play becomes, in part, a commentary about silencing, about limiting discourse, as Dodge attempts to prevent the subversive narrative from coming to speech.” (Adler, у Roudané 2002: 115) (превод аутора дисертације)

⁵²² “**Dodge:** (...) We couldn’t allow that to grow up right in the middle of our lives.” (Шепард 1980: 165) (превод аутора дисертације)

Идеја Другог, у виду вечито прећутно извесне прошлости, својом алузијом на кримогено порекло ремети поредак чији се субјекти труде да одрже колико је год могуће реалистичним и уравнотеженим, премда се са свих страна – у физичким и духовним инвалидитетима чланова породице – виде ефекти деловања Другог, извеснији од Доцове фарсе нормалности. Покушај породице да се ослободе сећања на покопано дете читава се и у одсуству јединственог наратива који би открио шта се заправо догодило са дететом, као и ком лику у историји породице идентитет детета “припада”. Наиме, Доц инсинуира да је можда он отац детета када опомиње Винса на менталитет породице (в. Исто: 132)⁵²³; Тилден открива Шели да је он дететов отац (в. Исто: 131)⁵²⁴; Винс алудира на могућност идентификације са дететом када говори о својој вези са Доцом и Тилденом (в. Исто: 136)⁵²⁵; на крају драме, док жали за Винсовом декаденцијом, Хејли описује Винсов “некадашњи” статус “анђела чувара” (в. Исто: 169)⁵²⁶; такође, Хејлине референце о Анселу и његовом значају за благостање породице указују да је и он потенцијална инкарнација мистичног детета.

Уместо метафизичке стварности, у *Покопаном детету* извесна је и потенцирана материјалистичка стварност, унутар које су објекти уздигнути на алтернативну, псеудосакралну позицију десимболизацијом: Доцов патријархат намеће сопствени дискурс стварима, тим пре јер су сама стварност и историја породице сведени на кућне артефакте. Деконструкцијом идеје дома, Шепард ослобађа објекте од њихових традиционалних, реалистичких позицијā и утемељује њихово оригинално значење у контексту чудноватости и отпора инструменталном дискурсу. Дихотомија смисленог и хаотичног одговара непомирљивој семантичкој разлици између прошлости, чија је суштина метафизички смисао, и садашњости, у којој актуелни дискурс немаштине, имплозије и арбитрарних убеђења надглашава сваку потребу за рационалношћу. Смисао је, упоредо са материјалним благостањем, ствар прошлости: ствари су имале своју препознатљиву симболику док је владао просперитет. У трећем чину, у свом сећању на хармонију у породици пре Хејлине кобне трудноће са инцестуозним

⁵²³ “**Dodge:** (...) They’ll murder your children!” (Исто: 132)

⁵²⁴ “**Tilden:** I had a son once but we buried him.” (Исто: 131)

⁵²⁵ “**Vince:** (...) I’m their son!” (Исто: 136)

⁵²⁶ “**Halie:** (...) Vincent was an angel. A guardian angel. He’d watch over us. He’d watch over all of us. He would see to it that no harm would come.” (Исто: 169)

дететом, Доц успоставља ову аналогију као једно од бројних конструисаних “објашњења” породичног проклетства.

Доц: (...) Видиш, некад смо били – што кажу – уходана породица. Баш чврста. Момци су одрасли. Фарма напредовала: имали смо млека колико да двапут напунима језеро Мичиген. (...) Били смо сређени у сваком погледу (Исто: 164)⁵²⁷.

Од тренутка рођења и смрти детета, стандардни амблеми благостања и стабилности постају десимболизовани и непотребни, са новом сврхом која узалуд стреми да пробуди сећање на пред-трагични поредак. Различите врсте поврћа у драми – кукуруз, шаргарепа, кромпир – симболизују призивање жетве и обнову изгубљених аспеката смисла и живота; међутим, њихово порекло, присуство и употреба служе да истакну и утврде контраст између симбола живота и новог рађања и, с друге стране, неумитног проклетства у ком је породица трајно затомљена од тренутка прагреха – убиства детета. У својству симулације жетве, Тилден у првом чину уноси у кућу кукуруз, а у другом шаргарепе: оба покушаја осмишљавања традиционалних пољопривредних ритуала дочекана су од стране укућана са неверицом, заједљивошћу, или критиком, а порука коју Тилден добија као одговор је да поврће нема никакву примену у породици, тј. да ју је одавно изгубило и нестало у истом домену прошлости и смрти као Ансел и закопана беба. Када Хејли, након разговора са Тилденом о Анселу, угледа гомилу клипова кукуруза како леже на поду, запањено их шутира и пропитује Тилдена о њиховом пореклу. Налик Ели у *Проклетству изгладнеле класе* која на ћеркино указивање на стварност самоуверено негира припадност изгладнелој класи⁵²⁸, Хејли се позива на своје познавање стварности у оквору породице и тврди да кукуруз никако није могао нићи на њиховој фарми као што јој Тилден говори.

Хејли: (...) Баш ти хвала! Али свесна сам света око себе. Случајно, са горњег спрата имам добар преглед читаве ситуације. А њиву иза куће видим као на длану. И тамо нема кукуруза. Ни зрна! (Шепард 1980: 113)⁵²⁹.

⁵²⁷ “**Dodge:** (...) See, we were a well-established family once. Well-established. All the boys were grown. The farm was producing enough milk to fill Lake Michigan twice over. (...) Everything was settled with us.” (Исто: 164)

⁵²⁸ “**Ella:** (...) WE DON’T BELONG TO THE STARVING CLASS!” (Шепард 2001: 89)

⁵²⁹ “**Halie:** (...) I’m not unaware of the world around me! Thank you very much. It so happens that I have an overall view from the upstairs. A panorama. The backyard’s in plain view of my window. And there’s no corn to speak of. Absolutely none!” (Шепард 1980: 113)

Симболи жетве су дефамилијаризовани и дислоцирани утолико што је једини постојећи и симболички одредиви аспект стварности у свести породице садашњост: елементи прошлости, укључујући кукуруз, припадају традиционалном, метафизичком устројству који је, у циљу одржања фарсе стварности, потиснут као необјашњив. Хејли приписује припадност кукуруза стварности њиховог дома прошлом, дакле сувишном аспекту.

Хејли: (...) Већ више од тридесет година у овој кући нема кукуруза (Исто: 113)⁵³⁰.

Реализам драме постепено се открива у растућој демистификацији нормалности, која се, персонификована у лику Шели, открива као мрски уљез. Шели је уједно посредник у деструкцији Доцовог дискурса мрачних тајни коју изазива када измами од Тилдена информацију о покопаном детету. Њена улога у породици је опасна на основу њеног неприпадања кримогеном систему у који жели да проникне: Доц за њу истовремено каже⁵³¹ да је “потпуно невина” (“completely innocent”) (Shepard 1997: 47)⁵³² и затим да је “аутсајдер” (“an outsider”) (Исто: 47)⁵³³. Насупрот неугледног пољопривредног имања у руралном Илиноису где живи Доцова породица, Шели долази из индустријализованог Лос Анђелеса, који Доц презриво назива једном од “свих тих назоваи “сунчаних државā”” (Шепард 1980: 128)⁵³⁴. Коначно, цена Шелине “нормалности” и доследности историјском контексту америчког друштва подстиче прогресивни јаз између ње и Винса који од свог појављивања у драми одаје своје неповерење у реализам који Шели означава. Старински изглед куће који у Шели побуђује благо шаљиви осећај да је реч о слици која делује “као да ју је насликао Норман Роквел или тако неки” (Исто: 122)⁵³⁵ подстиче прве назнаке раздора између Винса и Шели када Винс одаје своју безрезервну наклоност месту које симболизује његову породицу. Покорност у његовом приступу је тим дубља будући да је то Винсова прва посета дому након шест година одсуства; Шели оцењује његову

⁵³⁰ **Halie:** (...) We haven't had corn here for over thirty years.” (Исто: 113)

⁵³¹ У преводу драме *Покопано дете* на српски В. Радовановића не постоје Доцове реченице у којима он говори Тилдену за Шели “She's completely innocent!” (Shepard 1997: 47) и потом “She's an outsider!” (Исто: 47)

⁵³² **Dodge:** (...) “She's completely innocent!” (Shepard 1997: 47) (превод аутора дисертације)

⁵³³ **Dodge:** (...) an outsider!” (Shepard: 47) (превод аутора дисертације)

⁵³⁴ **Dodge:** (...) All those Sunshine States.” (Шепард 1980: 128)

⁵³⁵ **Shelly:** (...) like a Norman Rockwell cover or something.” (Исто: 122)

скорашњу опсесију породицом као почетак новог стадијума у његовом животу, који је на њој необјашњив начин пореметио њихову везу и зближио Винса са његовом родбином. Када упозна Доца у ходнику, Шели елаборира Винсову мистичку жељу за поновним окупљањем, у које, како наводи, она сама не верује, бар не у контексту злослутних гестова које примећује на Винсу⁵³⁶.

Шели: (...) Овај, Винса је нешто спопала породица. То му је нешто одскора. Мени је то невероватно. Али, за њега је то важно, знате. Овај, наспело му је да вас све поново упозна (Исто: 125)⁵³⁷.

Доц дочекује Винса прво са видном збуњеношћу, одајући да га не познаје, а када га се убрзо сети, прекорева унука због напуштања породице. Хаос који влада у кући Доц приписује Винсовом напуштању метафизичке стварности породице; кастрација и понижење које Доц трпи од Бредлија који му маказама скраћује косу док овај спава последица су несигурности система због одсуства његових мушких чланова.

Доц: (*Показује на своју главу.*) Видиш ово – ето шта се десило док сам спавао. Видиш шта се десило. Зато што си ме оставио самог (Исто: 126)⁵³⁸.

Међусобна деструкција раширена у одсуству “правих мушкараца”, Ансела и Винса, проистиче из атмосфере аутодеструкције, којој су подложни мушкарци у драми: Доц кроз свој алкохолизам, Бредли кроз чин случајног одсецања сопствене ноге моторном тестером, а Тилден путем неименованог злочина због ког је двадесет година провео у затвору у Новом Мексику. У међувремену, све до тренутка хистеричне трансформације његове личности на крају драме, Винсова чежња за обновом своје везе са породицом непрекидно је пропраћена зебњом. Страх од понављања, модуса који одржава породицу у њеној псеудохармонији, својом ирационалном и семантички неодредивом суштином благо одбија Винса, све док се, у тренутку његовог нервног слома – напуштања дотадашњег система конформизма и познатих знакова и преласка у

⁵³⁶ У преводу драме *Покопано дете* на српски В. Радовановића не постоји Шелин исказ Доцу у ком она пориче своју веру у трајност породичног заједништва: “**Шели:** (...) Ја сама не верујем толико у то. Нова спајања” (“**Shelly:** (...) I don’t have much faith in it myself. Reuniting”) (Shepard 1997: 30)

⁵³⁷ “**Shelly:** (...) I mean Vince has this thing about his family now. I guess it’s a new thing with him. I kind of find it hard to relate to. But he feels it’s important. (...) I don’t have much faith in it myself. Reuniting.” (Шепард 1980: 125)

⁵³⁸ “**Dodge:** (*Points to his head.*) See what happens when you leave me alone? See that? That’s what happens.” (Исто: 126)

антисистем хаоса и интроверсије – одбојност не претвори у прећутну фасцинацију. Уместо површинске дихотомије нормалности и лудила коју Шели назире током свог упознавања породице, у драми се током Винсове “иницијације” материјализује дихотомија двају контекста нормалности: она коју представљају Шели и, макар делимично, Винс на почетку радње, и њен трагички сублимат са којим се Винс идентификује по цену потискивања “аутсајдерског” Шелиног дискурса. Свака од двају нормалности делује девијантна и достојна презира у односу на другу: Шели зазире од мистичног дискурса који јој представљају Доцови укућани, док је Доцу одвратна грађанска, донекле снобовска еманципација коју Шели одаје. Дихотомија Шелиног и Доцовог дискурса, накнадно продубљена Винсовим неповерењем у Шели, делује као стандардни сукоб поларности живота и деструкције, али потенцирањем Шелиног неприпадања породици Шепард управо указује на непостојање традиционалних, стабилних амблема наде, оптимизма и херојства. Двосмислена “честитост” или “наивност” који одликују Шели представљају пародију идеје морала у стварности која је потпуно и неопозиво лишена извесности морала и живота. Шелина упадљива различитост у односу на остатак ликова, према тумачењу Тоби Зинман, утврђује припадност драме *Покопано дете* поджанру “ситуационе трагедије” (sitrag). Ако патријархат у свом традиционалном контексту означава педантну, рационалну хијерархију симбола, са несумњивом друштвено признатом везом између знака и означеног, “одсуство мушкараца” на које се Хејли жали имплицира опште одсуство идеје сигурности: без мушкараца као архетипског браника стварности, немогуће је извести закључак који драмски лик припада поларности реда, а који поларности хаоса, као што је сама извесност тих поларности доведена у сумњу. Као што су у ситуационој комедији (sitcom) основни мотиви упућени публици опуштеност и комфор, мотив који ситуациона трагедија, попут *Покопаног детета*, поручује јесте цинизам: одсуство јасне диференцијације доброг и лошег, сумња да је “херојски” лик збиља достојан дате трагичке позиције.

Да ли је Шели у Шепардовом *Покопаном детету* само користољубива лепојка из Калифорније? Или је она једина особа у домаћинству са здравим резоновањем и функционалним осећајем за преживљавање? Или обадва истовремено (Callens 2005: 45)⁵³⁹?

⁵³⁹ “Is Shelly in Shepard’s *Buried Child* an opportunistic California bimbo? or is she the only person in the household with common sense and a functioning survival instinct? or both?” (Callens 2005: 45) (превод аутора дисертације)

Метафизичка позиција идеје лиминалности у драми указује на немогућност јасног раздвајања поларности, при чему укућани, свесни претње губитка контакта са стварношћу, непрестано терају од себе помисао на могућност да су изгубили разум те жиг “лудила” пројектују ка било ком другом лику. Сваки од ликова – при чему је та стрепња, симболично, најизраженија код Винса у његовом периоду пред иницијацију – труди се да задржи слику о себи као члану “нормалног” друштва, у очајничким обнављањима привидне идеје нормалности којој они морају да припадају, макар ако утолико, у својству заштите, потискују остатак своје породице у непријатељски простор “ненормалног”.

Ликови су у најбољем случају представљени као “антинормални” (...) у својству истицања тешкоће јасног разликовања “нормалности” од “ненормалности”. Људи без престанка оптужују једни друге да су луди како би неутралисали њихову претећу природу, маргинализовали их (Callens 2007: 53)⁵⁴⁰.

Ако је идеја дихотомије између разума и лудила у *Покопаном детету* почетни, површински оквир у ком ликови чувају своје идентитете, дихотомија која је примордијални основ неразрешиве кризе ега код ликова јесте, према Леслију Кејну, између прошлости и садашњости: у “тензији између сећања и заборава” (в. Kane, у Roudané 2002: 140)⁵⁴¹ која указује на растућу имплозију меморије, под теретом туробне, неретко кримогене прошлости. “Одсуство мушкараца” након смрти Ансела и бебе истовремено намеће породици њену недовољно спознату прошлост – у форми нужде њене реконструкције, у којој “алтернативну” позицију мушкараца заузимају Доц и, затим Винс – али и утиче на поремећај у чину сећања чија је сврха негација оних делова личне и националне историје које треба заборавити, макар по цену самоуништења. Потреба за уништењем прошлости одговара њеној иманентној припадности личности чланова породице сходно њиховим девијантним обичајима које сматрају реалношћу, као и редовном, премда истовремено рефлексном признању да су амблеми прошлости њихов саставни део. *Покопано дете* манифестује типичан модус манихејске борбе прошлости и садашњости у којој се прошлост опире покушајима

⁵⁴⁰ “The characters and events are best described as “unsane” (...) in order to stress the difficulty in clearly separating “sane” from “insane”. People constantly accuse others of being mad so as to make them inoffensive, to marginalize them.” (Callens 2007: 53) (превод аутора дисертације)

⁵⁴¹ “The tension between memory and forgetting (...)” (Kane, у Roudané 2002: 140) (превод аутора дисертације)

контроле и свођења на функционалне оквире зарад хирова актуелног семантичког система. Прошлост је отпорна на ритуале убиства утолико што сами ликови, укључујући Доца, признају да је она детерминанта њиховог идентитета, или је то макар била у одређеној фази датог поретка. Тиме што претходи садашњости у драми, прошлост је прећутни метафизички учесник у њеној реализацији: деструктивни елементи који ограђују ликове у драми од модела “нормалности” последица су и залог обрасца смрти који, од одсудног тренутка убиства детета, није напустио породицу. Након што на крају драме Винс у наступу растројства гађа кућу пивским флашама, замишљајући да је на бојном пољу, Доц напoкон постаје свестан не само Винсове припадности заједници, већ и припадности целокупне заједнице свеприсутном митском домену прошлости. Као што у *Проклетству изгладнеле класе* Весли коље јагње и прождире храну из фрижидера како би уништио везу између себе и туробног породичног наслеђа, Доц по измирењу са својим унуком декларише уништење свог личног власништва, заједно са својим умрлим телом, не би ли пресекао везу између себе и прошлости (в. Шепард 1980: 170-171)⁵⁴². Чланови уклете породице чезну за самоуништењем као последњим покушајем бeга од прошлости, док сâм бег јесте алтернативни начин делања са прошлошћу након што лик дефинитивно закључи да је контрола над њом немогућа. С обзиром на то да прошлост субсумира читаву садашњост, епилог ритуала бeга од прошлости јесте суштинска имплозија и стапање лика са средином. Док у тренутку након своје иницијације Винс описује “трансформацију” сопственог лика у лик оца и деде, Шели примећује његово симболичко уништење и напуштање стварности коју је делио са њом.

⁵⁴² “**Dodge:** The house goes to my Grandson, Vincent. All the furnishings, acoutrements, and paraphernalia therein. Everything tacked to the walls or otherwise resting under this roof. My tools – namely, my band saw, my Skilsaw, my drill press, my chainsaw, my lathe, my electric sander, all go to my eldest son, Tilden. That is, if he ever shows up again. My shed and gasoline-powered equipment, namely my tractor, my dozer, my hand tiller plus all the attachments and riggings for the above-mentioned machinery, namely my spring-tooth harrow, my deep plows, my disk plows, my automatic fertilizing equipment, my reaper, my swathe, my seeder, my John Deere Harvester, my posthole digger, my jackhammer, my lathe – [To himself] Did I mention my lathe? I already mentioned my lathe – my Benny Goodman records, my harnesses, my bits, my halters, my brace, my rough rasp, my forge, my welding equipment, my shoeing nails, my levels and bevels, my milking stool – no, not my milking stool – my hammers and chisels, my hinges, my cattle gates, my barbed wire, self-tapping augers, my horsehair ropes, and all related materials are to be pushed into a gigantic heap and set ablaze in the very center of my fields. When the blaze is at its highest, preferably on a cold, windless night, my body is to be pitched into the middle of it and burned till nothing remains but ash.” (Шепард 1980: 170-171)

Шели: Шта ти се то догодило, Винс? Синоћ си једноставно нестао (Исто: 171)⁵⁴³.

Каленс приписује неподношљив ефекат меморије позадини самокажњавања, као функционалног аспекта аутодеструкције у драми. “Одсуство мушкараца”, као основ пропасти породице, уткано је у подсвест сваког од чланова, и ритуална афирмација сопствене недостојности припадности поретку манифестује се на свим присутним мушкарцима. У својству ништења привидне патријархатске садашњости, прошлост делује као домен истовремено пародичног и страшног духовног урушавања: мушкарци одају регресивно понашање својим инфантилним реакцијама на ремећење своје дневне рутине. У типично детињастим тренуцима суочавања са искуством које не умеју да превазиђу, мушкарци се окрећу бизарним дефанзивним обрасцима понашања у видном нескладу са својим годинама. Доц у страху од могућих уљеза прекрива главу бундом (в. Исто: 154)⁵⁴⁴; Бредли гневно виче да му се врате његова дрвена нога (в. Исто: 161)⁵⁴⁵ и ћебе (в. Исто: 156)⁵⁴⁶; пијани Винс глуми војника и рецитије “Химну маринаца” док гађа трем куће флашама (в. Исто: 166); чак се и Хејли конформише дискурсу инфантилности када, сазнавши да је Бредли гурао прсте у Шелина уста, прекорева Бредлија као да је реч о генеричком чину неваљалства код детета, успут иронично представљајући њега, уместо Шели, као жртву⁵⁴⁷ (в. Исто: 161), или инфантилну неспособљену особу:

Хејли: Бредли! Јеси ли јој заиста ... ставио .. прсте у уста (Исто: 161)⁵⁴⁸?

Породица чезне да симулира стварност идеалну и лишену елемената греха и смрти, попут детиње, међутим, деструкција прошлог система, симболизована у убиству детета, установљује прошлост не у њеном хармоничном, већ осветнички туробном значењу. Отуд садашњост није ништа друго до круг ритуала међусобног

⁵⁴³ “**Shelly:** What happened to you, Vince? You just disappeared.” (Исто: 171)

⁵⁴⁴ “(...) Dodge pulls the rabbit fur coat over his head and hides.” (Исто: 154)

⁵⁴⁵ “**Bradley:** Mom! Mom! She’s got my leg! She’s taken my leg! I never did anything to her! She’s stolen my leg!” (Исто: 161)

⁵⁴⁶ “**Bradley:** I want my blanket back! Gimme my blanket!” (Исто: 156)

⁵⁴⁷ У преводу драме *Покопано дете* на српски В. Радовановића Хејли не указује Бредлију на полне болести којима је Шели потенцијално заражена: “**Хејли:** (...) Немаш појма какве све заразне болести она можда има”. / “**Halie:** (...) You have no idea what kind of diseases she might be carrying.” (Shepard 1997: 62) (превод аутора дисертације)

⁵⁴⁸ “**Halie:** Bradley! Did you put your hand in this girl’s mouth?” (Исто: 161)

кажњавања и критике између чланова, као истовременог признавања да је грех почињен и покушаја негације чињенице да грех у својој надмоћи манипулише њиховим умовима. Каленс о томе наводи:

Бројни показатељи инфантилног понашања код ликова откривају да је у контексту свог учинка казна у тесној вези са преступом: дете је убијено и делује као да је понашање мушких ликова деградирано на ниво детета. На тај начин Шепард реализује и у исто време пародира чежњу за идеалним, детињим стањем срца у *Покопаном детету* и његовом чину инцеста. (...) (З)акопано дете у наслову, како Шепард указује, јесте дете унутар сваког од мушкараца. Оно се никада не може у потпуности прерастати и вечито се крије у некој скривитој ниши личности. Реч је обично о анђеоском детету из ког исијавају радост и невиност; такође, одликују га похлепа и посесивност (Callens 2007: 54)⁵⁴⁹.

Наведени мотиви аутодеструкције и интроверсије у породици указују на другу разлику између грађанске стварности коју представља Шели и хаотичне стварности породице: док је Шели аналитички оријентисана према Винсовој породици и знатижељна у вези са тајнама о којима слуша од укућана, Доц око себе развија дискурс дефанзивне, непробојне окренутости себи. Фамилијарна стварност је затворена у сопствене кодове до нивоа имплозије и преласка границе ужаса и злочина, чија је коначна манифестација дете рођено у инцесту. Аналогно породици Тајрон у О'Ниловом *Дугом путовању у ноћ*, Доцова патријархатска заједница својим поништењем сексуалности у њеном природном контексту – Хејли је, као и Мери Тајрон, скрајнута жена чији је једини говор сведен на одавно непостојећи домен прошлости – преиначава сексуалност у злочин. Немоћна да оствари експанзију изван оквира породице, сексуалност понире сама у себе: будући да су само потиснуте, а не елиминисане, биолошке законитости еманирају у једином преосталом, патолошком контексту. Инцест је само најдиректнија од неколико форми реализације неприродног, цикличног постојања које дефинише Доцову породицу: кружећа стварност ритуализује се у почетку и на крају драме (у обема тренуцима, Доц и Хејли разговарају о својој

⁵⁴⁹ “The many indications that the characters behave like children reveal that in its effects the punishment is tailored to the crime: a child was killed and the male characters seem to have regressed into childish behavior. Shepard thus exemplifies and at the same time parodies the longing for an ideal childlike state at the heart of *Buried Child* and its incest. (...) (T)he buried child of the title, Shepard suggests, is the child in each of the men. It is never completely outgrown and keeps hiding in some dark corner of the self. It need to be the cherubic child radiating happiness and innocence; greed and possessiveness characterize it, too.” (Callens 2007: 54) (превод аутора дисертације)

породици и прошлости), Доцовом све отвореније мизогином ставу према Шели у ком одјекује његово убиствено гушење Хејлине “побуне”, и, на крају, Винсовом готово дословном “трансформацијом” у свог оца, и потом у деду, укључујући његов доживљај сопственог физичког изгледа. Винсово почетно интересовање за породично наслеђе, када оставља Шели саму са Доцом како би разгледао фотографије, никада приказане на сцени, заправо је индикатор немоћи напуштања цикличне стварности греха и његовог прећуткивања. Ритуали у драми својим све отвореније патолошким контекстом превазилазе не само грађанску стварност са којом су суочени у драми, већ и општу, која укључује публику. Као пример поништења драмског реализма, Адлер наводи параноични коментар који Доц упућује сâм себи поводом Шелиног испитивања тајни које он и остали укућани крију.

Доц: (*смеје се за себе*) Мала мисли да ће нам измамити признање. Мисли да ће открити истину. Ваљда уображава да је детектив (Шепард 1980: 163)⁵⁵⁰.

Доцово метакритичко обраћање публици којим измамљује њихова очекивања у вези са перспективом породичне тајне укида реалистичку површину драме и, уместо традиционалног линеарног дискурса, представља игру симболичких структура које упорно измичу закључном објашњењу путем ритуала понављања и реконструкције мртве стварности. Винс се “трансформише” у симболички одсутног патријарха Доца, као и Весли у Вестона, како би путем њихове непосредне, органске мимике претходног система заједница наставила да постоји у њеном аисторичком облику, отпорном на утицај “званичног” дискурса (в. Adler, у Roudané 2002: 116).

Ако је идеја катарзе у *Проклетству* имала своје назнаке у извесним, премда породично неуспелим, ритуалима обнове, у *Покопаном детету* она је сасвим поништена и замењена ритуалима закопавања и кастрације. Смрт у својству жртвеног потискивања јесте метафизички циљ реалистичког дискурса, при чему само брисање старог поретка својим сензационализмом претеже у односу на смисао и перспективу новог. На крају драме, патријарх Доц умире упоредо са усахлом стварношћу која је остала за њим, како би стварност прошла кроз ревизију и обнову под новим патријархом, Доцовим унуком и Тилденовим сином, Винсом. Међутим, како у сакралном тоталитету смрти нема места за симболику живота, Винс се показује као

⁵⁵⁰ “**Dodge:** (*Laughing to himself.*) She thinks she’s going to get it out of us. She thinks she’s going to uncover the truth of the matter. Like a detective or something.” (Шепард 1980: 163)

једнако неспособан да води породицу и реконструише њене виталне аспекте као и његов претходник (в. Adler, у Roudané 2002: 120). Дискурс наследства који Винс чезне да ревидира, идентификујући се са Доцом и анализирајући породичне фотографије одмах по уласку у кућу, показује страшну примордијалну посесивност идеје породице: Винс је лишен могућности да се одупре изласку из фамилијарног круга, који категорички наставља иако ће, уместо да пружи просперитет, само утврдити модус монструозне бизарности која претендује на реализам. Парадигма патријархата јесте негација идеје континуитета и цикличности путем солипсистичког монопола на стварност који патријарх задржава; када први пут посматра унука и пореди његов лик са сопственим младалачким ликом на зидним фотографијама, Доц унезверено тера од себе помисао на своју везу или чак сличност са Винсом, истичући да се стварност изван кућних амблема никад није ни догодила.

Доц: То нисам ја! И никада нисам ни био! Ово сам ја. Овај овде. Од главе до пете. Овај овде, ту пред тобом (Исто: 151)⁵⁵¹.

Историја изван солипсистичких оквира породице призната је једино у контексту небића, које ће перпетуирати атмосферу тескобе и беспућа већ траје. Катарза је инхибирана како у случају Винсовог наслеђивања Доцове позиције, тако у Хејлиној инвокацији природних стихија које алузијом на коначни раст поврћа на њиховом имању претендују на окончање материјалног и духовног вакуума породице. На почетку скрајнуто са сцене као неумесно, ружно и кримогено, поврће је након Доцове смрти ревидирано као амблем почетка новог циклуса. Идеолошка стварност, коју Хејли патетично проглашава чудесним ефектом кише, немоћна је да потисне физичку стварност смрти, која на крају излази из скровишта потиксивања и ћутње, али чије појављивање ништа не мења, будући да је свако очекивање преокрета и хармоније између ликова и фатума демистификовано као пука друштвена конструкција.

У овој драми дешава се чудо – кукуруз расте на месту на ком годинама није растао, али уместо плодности и новог рођења, чудо одзвања смрћу и распадањем. Закопана истина излази на видело, и ми се надамо, сходно максимама драме, да је посреди нешто добро, анагнореза. Међутим, овде то није добро. Требало би да је добра ствар то што се унук вратио кући и што прихвата своје наслеђе и породично право, али није. Требало би да је добра ствар то што је

⁵⁵¹ “**Dodge:** That isn’t me! That never was me! This is me. (...) The whole shootin’ match, sittin’ right here in front of you. That other stuff was a sham.” (Исто: 151)

отровна тајна разоткривена и што су земља и земљорадници прочишћени од неваљалства, али није (Callens 2005: 51)⁵⁵².

Доц симболично умире и напушта домен патријархата након што је добио замену у лику Винса. Тек чин Винсовог преузимања ауторитета показује пун ефекат потискивања стварности из фамилијарног простора, не само емпиријске већ и колективно-идеолошке. Док наслућује своју усидреност у породицу, Винс говори Шели о свом замишљеном покушају бекства са имања у Ајову, праћеном кишом чија је религиозна улога фактора обнове породице изнова утврђена у драми. Кроз Винсову исповест, бекство од фамилије открива се као његов подсвесни ритуал одласка ка фамилији, чији сублимат није само Винсово “претварање” у своје претке, већ растакање стварности која га окружује, раскид са доменом познатог и рационалног који је био његова узалудна културна баријера против регресије.

Винс: (...) И тако, пратио сам своју породицу све до Ајове. До последњег члана. А онда зашао у њиве кукуруза, па и даље, докле год су ме водила њихова лица. А онда се све расплинуло. Расточило (Шепард 1980: 172)⁵⁵³.

Поред ишчезле стварности, отац Дјуис упућује на нестанак идеје бога када сугерише новом патријарху Винсу да буде посвећен свим дешавањима у породици јер он замењује чак и евентуалну улогу метафизичког поретка и браника пред фатумом⁵⁵⁴. Криза постојања стварности, или макар алузија на долазак кризе, наслућује се још у даљој прошлости, када Доц у својој исповести о убиству бебе апологизује радикалну семантичку претњу коју је рођење детета имплицирало; инцест, као прва у низу

⁵⁵² “In this play there is a miracle – corn grows where none has grown for years – but instead of fertility and rebirth, the miracle yields death and decay. The buried truth comes to light, and it is our expectation, given the conventions of drama, that this is a good thing, the anagnorisis. But it is not a good thing here. It should be good that the grandson is home again and that he accepts his inheritance and birthright, but it is not. It should be good that the poisoning secret is uncovered and that the earth and its farmers are purged of corruption, but it is not.” (Callens 2005: 51) (превод аутора дисертације)

⁵⁵³ “**Vince:** (...) I followed my family clear into Iowa. Straight into the corn belt and further. Straight back as far as they’d take me. Then it all dissolved. Everything dissolved. Just like that.” (Шепард 1980: 172)

⁵⁵⁴ У преводу драме *Покопано дете* на српски В. Радовановића Дјуис се током свог разговора са Винсом не позива на Бога, тачније, на Божју равнодушност на његово духовно трагање: “**Дјуис:** (...) Мислио сам, до овог тренутка, да ће ми Господ дати некакав знак, неки путоказ, али нисам га видео. Ни једног јединог знака”. / “**Dewis:** (...) I thought, by now, the Lord would have given me some sign, some guidepost, but I haven’t seen it. No sign at all.” (Shepard 1997: 72) (превод аутора дисертације)

девијацијā од природних законитости у драми, почео је са саботажом и преусмерењем идентитета породице. Доџ забринуто супротставља постојање детета, као залога таквог прекршаја, и, с друге стране, њихово имање, које је до тада симболизовало припадност породице не само датом културном систему, већ и стварности какву су познавали.

Доџ: (...) Он би својим постојањем обезвредио све што смо постигли. Све би било збрисано, том једном једином грешком (Шепард 1980: 165)⁵⁵⁵.

Примордијални грех покреће историју ништавила чији је стожер антипатријарх Доџ, и реализам на ком инсистира неумесан је и као и Доџово постојање, које чак и његови синови индиректно саботирају: Бредли га прекрива мантилом а Тилден клиповима кукуруза као да ритуализују његову смрт и сахрану (в. Bottoms 1998: 178)⁵⁵⁶. У стварности која очајнички чезне за обновом и смислом, патријархово смакнуће је неминовно и жељено, чак симболички потпомагано; међутим, давно започету субверзију читавог културног поретка породице немогуће је зауставити, пошто је идеја аутохтоне личности, која омогућује субјекту манипулацију сопственом перспективом, уништена са чином забрањеног детета. Отуд “растакање свега” у Винсовој фантазији указује на растакање стварности као културне конструкције и одраза човекове самореализације у односу на фатум, док ништавило које се уплиће у породичне ритуале и укида наслеђивање патријархата као културни образац јесте алегорија Другог, са низом накнадних мистичких термина: прошлост, природа, лудило, лаж. Друго, као антропофобни аспект наведених идеја, вечити је фактор корупције јединства човека и природе и предодређује све стадијуме у човековом развоју, независно од његове инхибиране воље, семантички корумпирајући – и утолико ништећи – чинове искупљења, новог рађања и наследства, које у култури имају сакралну позицију.

⁵⁵⁵ **“Dodge:** (...) It made everything we’d accomplished look like it was nothing. Everything was canceled out by this one mistake.” (Шепард 1980: 165)

⁵⁵⁶ “Dodge is the dried-up monarch “festering away! Decomposing!” on his thronelike sofa, and the lack of fertility in the land is thus related to the loss of vitality in the family, an impression reinforced by the fact that Dodge’s sons are clearly not fit to relieve him of the crown and so bring new life to the farm. There are suggestions that both sons wish to usurp his throne: this might “explain” Bradley’s act of supplanting him on his sofa, just as Tilden, allegedly, supplanted him in his marriage bed. Their gestures of covering (burying?) Dodge’s sleeping body – with overcoat and corn husks, respectively – might also be seen as images of ritualized patricide.” (Bottoms 1998: 178)

(...) (A)ко су чланови породице везани за циклични живот земље, они су истовремено заробљени, подложни смени сезонā без икакве контроле над својим судбинама. (...) (И)скопавање покопаног детета употпуњује чин оживљавања Винсовог скорашњег генетичког и психолошког преобликовања. За Винса као и за Веслија, ово наслеђе аутоматски затире било какво позивање на слободну вољу (Исто: 179-180)⁵⁵⁷.

Покопано дете је дефетистички контекст митског дискурса приказало на интимнијем и непосреднијем плану него *Проклетство изгладнеле класе*, при чему проклетство унутар гена није весник неразјашњеног мотива жеље за бегом или за припадањем, као у случају Веслија, већ несумњивог нестанка личности у оквиру исте културе којом лик верује да управља. С друге стране, као једини потенцијални добитак који ликови у *Покопаном детету* усвајају од стране Другог Ботомс наводи управо иницијацију, тј. тренутак Винсовог “претварања” у Доца. Деструкција Винсове личности потире стадијум зебње, несигурности и неприпадања који је Винс гајио до свог упознавања са породицом: тек у мистичкој идентификацији са својим прецима, он сазнаје одреднице свог идентитета. Породична трагедија, на начин необјашњив попут ритуала у самој породици, продубљује Винсово познавање себе у генеалошком, архетипском контексту: уместо свог дотадашњег, поништеног лица, он посматра “њему непознате ликове, које је ипак препознао” (Шепард 1980: 172)⁵⁵⁸. Оригинално мистичко знање утврђује Винсову припадност својој заједници, али и јаз између те заједнице и природе, која је, премда извесна и неизбрисива, оцењена као излишна.

⁵⁵⁷ “(...) (I)f the family is tied to the cyclical life of the land, they are also trapped, subject to the changing seasons without any control over their own fates. (...) (T)he disinterment of the buried child complements the resurrection of Vince’s latest genetic and psychological conditioning. For Vince as for Wesley, this inheritance summarily puts paid to any attempt at independent will.” (Исто: 179-180) (превод аутора дисертације)

⁵⁵⁸ “**Vince:** (...) faces I’d never seen before but still recognized.” (Шепард 1980: 172)

5.2.3. Прави запад

У драми *Прави запад*, Шепард напушта концепт надреалне, минималистичке сценографије и бизарног наратива, указујући у упутствима за изведбу да глумци

не треба да се труде да искриве димензије, облике, предмете или боје (Shepard 1984: 3)⁵⁵⁹.

Док се мотив фрагментисане личности у *Проклетству* и *Покопаном детету* заснива на непосредним, спољашњим амблемима који карактеришу ликове кроз практично читав ток радње, *Прави запад* суочава публику са стварношћу која на почетку делује препознатљива, чак паралелна са популарном визијом америчког сна, да би касније, кроз очигледније деловање фатума открила крхкост идентитета ликова и зависност њихових слика о себи самима од критичког суда друге стране. Носиоци идеје драме нису четири члана породице, већ двојица браће, чиме је нарочито истакнута дихотомија сопственог искуства стварности од искуства околине, персонификоване у лику брата као алтер-ега, субјектовог потиснутог, премда једнако функционалног наличја. Као и у претходне две драме, Шепард драматизује дијалектику мистичне суштине прошлости, представљене као метафизичког основа стварности, која је, у својој зависности од субјектове перцепције, пред сталном претњом субверзије од стране искуства које супротставља саговорник. Дијалог браће кроз већи део драме чини циклус изјавā и противизјавā, док на крају контуре њихових поларности не постану замагљене и измешане до радикалног измештања улогā. Својим одбијањем да се “заузме” за неку од двају странā, као и преклапањем њихових дискурса и свођењем на јединствени, конфузни говор о самореализацији у оквирима западне културе, Шепард се позива на популарни третман недостижне идеје о томе шта је Запад, на немоћ културе да бројним симулацијама доследно представи метафизички симболизам америчке културе. Идеја Запада, према тумачењу Нила Кембела (Neil Campbell), иронијски указује на објекат који не постоји, и чије је одсуство извор осмишљавања пријатних и популарних слика, које су, аналогно дијалогу браће у Шепардовој драми, саботиране непознавањем или непроживљеношћу теме.

Овде нема јединствене истине, само људи који живе унутар пејзажа и стварају свој сопствени Нови запад, не као ‘мртву тему’, већ као сложену постмодерну конструкцију, стварно и митско, урбана предграђа, мале градове, и пустињу. Амерички Запад је одувек био, према самом

⁵⁵⁹ “(...) (N)o attempt should be made to distort dimensions, shapes, objects or colors, (...)” (Shepard 1984: 3) (превод аутора дисертације)

карактеру својих митских репрезентација, (...) симулација која репродукује слике прилагођене неком већ утврђеном, али вероватно непостојећем, осећају западности (Campbell 2000: 130)⁵⁶⁰.

Протагонисти драме, браћа Ли и Остин, живе у кући своје мајке, премда је млађи брат Остин на почетку приказан у контексту власника док Ли наступа накнадно, вративши се из вишегодишњег лутања средњезападном преријом. Њихову комуникацију саботира тензија, приказана у честим паузама, тривијалним темама, утихлој атмосфери и поштапалицама, попут узвика “uh” у застоју говора. Теме разговора мењају се једна за другом: ниједна од идеја, без обзира на значај, не делује као да држи пажњу и побуђује интроспекцију. Остин, перспективни сценариста који ради за холивудску продукцију, труди се да се не обазире на подбадања Лија, који му је симболично супротстављен као академски и професионално инфериорни беспосличар, али и као препознатљиви весник Другог, чија цинична подпитања и критика започињу чин демистификације идеолошке фасаде која раздваја браћу. У контексту његове мистичке везе са сећањем на потиснуту традицију, као и његовог “упада” у мирни Остинов простор еквивалентог нежељеном повратку подсвесних информација, Лесли Кејн (Leslie Kane) сматра Лија персонификацијом историјског дискурса *Правог запада*.

Ли, брат који је старији за пуну деценију, главни је историчар породице (Kane, у Roudané 2002: 142)⁵⁶¹.

На површини осмишљен као стереотипни антипатични “зли близанац”, Ли убрзо по свом дословном и метафоричком упаду утиче на откривање фарсе контроле над стварношћу коју Остин верује да поседује. У малограђанској самодовољности мајчиног дома, Остин сматра да је усклађен са датом идеологијом самореализације и заштићен од субверзије “дивљине” која вреба изван цивилизоване средине; ниоткуда, Ли се појављује и ставља брату до знања горку истину о његовом идентитету, подсећајући га на аспекте своје личности које је потиснуо. Ли иронично указује

⁵⁶⁰ “Here there is no single truth, only people living in the landscape and creating their own New West, not as a ‘dead issue’, but as a complex, postmodern construction, real and mythic, city suburbs, small towns, and desert. The American West has always been, by the very nature of its mythic representations (...) a simulation reproducing images conforming to some already defined, but possibly non-existent, sense of Westness.” (Campbell 2000: 130) (превод аутора дисертације)

⁵⁶¹ “Lee, the older brother by a decade, is the principal historian of the family.” (Kane, у Roudané 2002: 142) (превод аутора дисертације)

Остину на његово остварење америчког сна у виду поседовања сопственог дома и идентификације са њим:

Ли: Лепо си се скрасио, зар не? Имаш читаво место само за себе (Shepard 1984: 5)⁵⁶².

Након коментарисања стандардних амблема успешног домаћинства, Ли се дотиче првих назнака да се његов брат није у целости одрекао патријархата који претендује да остави иза себе. Остиново куцање својих сценарија уз светло свеће Ли тумачи као залог Остинове везе са “Прецима”, што Остина једва приметно чини нервозним.

Ли: Преци. Знаш. (...) Нису ли они то исто радили? Упаљена свећа у ноћи? Колибе усред дивљине (Исто: 6)⁵⁶³.

Суочен са грубим, заједљивим и, пре свега, радикално самосталним Лијем, Остин се присећа маскулиних особина које је њихов отац усађивао у њега током одрастања, а које је у тренутку радње привидно заборавио. Док Остин инсистира да више не личи на оца, да се успешно ослободио свих амблема своје везе са патријархатом и да му не дугује свој актуелни пословни успех, раздор откривен у његовом напетом дијалогу са братом враћа потиснуту прошлост на површину. Размена пародичних опаски узраста у покушаје сваког од браће да “присаједини” другу страну сопственом дискурсу. Остин саветује Лија:

Остин: (...) Знаш, могао би из корена да промениш свој живот. Да промениш ствари (Исто: 24)⁵⁶⁴.

Из “сублимације” разговора сачињеног од опаски, хвалисања и генерално неважних тема у дидактичку реторику прилагођавања саговорника “нормалном” дискурсу који субјект заступа закључује се да су Остин и Ли више од конформистичке и ренегатске поларности једне културне визије Запада: тачније, да је Ли више од пуког метафизичког двојника протагонисте – он је и сâм протагониста за себе, са визијама и дискурсом, али и са незадовољствима, потребама и завидљивим жељама.

⁵⁶² “**Lee:** Kinda nice for you, huh? Whole place to yourself.” (Shepard 1984: 5) (превод аутора дисертације)

⁵⁶³ “**Lee:** The Forefathers. You know. (...) Isn’t it what they did? Candlelight burning into the night? Cabins in the wilderness.” (Исто: 6) (превод аутора дисертације)

⁵⁶⁴ “**Austin:** (...) You could really turn your life around, you know. Change things.” (Исто: 24) (превод аутора дисертације)

Обојица браће су, отуд, више него својим засебним доменима и дискурсима, мотивисани аспектима стварности коју не поседују и фрустрацијом због чињенице да је један брат власник оне поларности Запада без које је други брат непотпун. Стадијум у коме “обичне” коментаре замењују савети и забринутост због братовљеве судбине открива фрагментираност сваког од протагониста, која онемогућава бесконачно, метафизичко обитавање у њиховом актуелном свету. За Остина, аутентична визија културног самоостварења – његов апстрактни “прави Запад” – налази се у опасној и непознатој аури дивљине са којом га суочава Лијева субверзија. За Лија, основи америчке културе изнађени су у рационалном, технолошко-академском ауторитету човека над природом, који, са подсмехом али и дозом зависти, увиђа код Остина. Осцилација између разумевања и свађе открива потребу сваког од браће да неутрализује претњу коју други брат представља. Остин инсистира да Ли промени живот луталице упоредо са прећутном мистичном привлачношћу коју, на почетку против своје воље а затим са све већим ентузијазмом, препознаје код Лија, док с друге стране схвата да му у његовом малограђанском домену недостају Лијев индивидуализам, искреност, осећај јединства са земљом. Ли у грађанским мотивима налази стабилност коју пружају људско друштво, материјална обезбеђеност, и окупираност конкретним занимањем. Почетно непријатељство и нагон за циничном демистификацијом постепено уступају место мистификацији која имплицира ревидирану фасцинацију “одсутним” елементима Запада: помирена са свешћу да им универзална идеја иницијације вечито измиче, браћа се резигнирано препуштају дотадашњим егзистенцијама. У немогућности да оформе изгубљени прототип заједнице, браћа преиначују своју непомирљивост у комплементарност, коју, према Харолду Блуму, Шепард сматра за постмодерну суштину Запада као идеје која обједињује америчку културу и чини је препознатљивом:

Обојица мушкараца зависе један од другог исто колико су у сукобу један против другог; исто се може рећи за блештавост Холивуда и за крволочност налик којотовој која њиме манипулише, за рационално размишљање и за интуицију која га носи, и за уметнички импулс и техничка ограничења која га саботирају (Bloom 2009: 55)⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵ “Both men depend on one another as much as they war with each other; the same may be said of Hollywood glitz and the coyote-like savagery that negotiates it, the rational mind and the intuition that flouts it, and artistic impulsiveness and the technical constraints that dog it.” (Bloom 2009: 55) (превод аутора дисертације)

До краја првог чина, непријатељство и детињаста размена пародичних виђења сублимирано је у завист: сваки од браће показивао је анимозитет према “супарниковом” успеху аналогно потиснутој жељи да сâм руководи факторима који му нису били предодређени. Утолико је сваки од браће замишљао негативну, али симултано и идеалну верзију супротстављене стварности: у Лијевој имагинацији, Остин се “шетао летњим кампусима” (Shepard 1984: 26)⁵⁶⁶ док су “плавуше јурцале за њим” (Исто: 26)⁵⁶⁷, а Остин је замишљао Лија у авантурама, “тамо негде у свету” (Исто: 26)⁵⁶⁸.

Ако је “прави Запад” известен тек у својству постмодерне псеудометафизичке идеје која фасцинира својим одсуством, његова персонификација у драми *Прави запад* заузима лик Остиновог и Лијевог оца, типичне фигуре Шепардових драма која је истовремени ослонац и стожер који дефинише породицу, и одсутни, луталачки ренегат у име чијег хубриса породица испашта, препуштена на милост фатуму. Отац није само парадигма лика ког више нема, већ и од ког Остин и Ли упорно беже као од подсетника прошлости коју мрзе. На Остинову понуду да му позајми нешто новца не би ли продужио својим путем, Ли га хвата за мајицу и гневно га опомиње:

Ли: (...) Те штосеве можда можеш да продајеш нашем старом. Да га напијаш недељу дана! Да га поткупљујеш својим крвавим холивудским парама, али не и мене! Могу ја да зарадим моје паре на мој начин. Силне паре (Исто: 8)⁵⁶⁹!

Адам Реп (Adam Rapp), који је режирао изведбу *Правог запада* за позориште Бингам у Луисвилу у Кентакију, оценио је “наслеђе насиља” оца у драми као иманентну, биолошку одредницу личности браће која каналише њихову реконструкцију сна о Западу; као и појам порекла, отац је неприсутан и иницира потрагу за његовим идентитетом посредством унутрашње пустоши и тескобе која су његова трагичка заоставштина.

На известен начин мислим да је он један од најкомплетнијих очинских ликова, а никада није на позорници. Али зато што постоји у нашем уму и зато што смо ми у архетипској вези са нашим

⁵⁶⁶ “**Lee:** (...) walkin’ around some campus (...)” (Shepard 1984: 26) (превод аутора дисертације)

⁵⁶⁷ “**Lee:** (...) Blondes chasin’ after ya’.” (Исто: 26) (превод аутора дисертације)

⁵⁶⁸ “**Austin:** (...) ou there in the world (...)” (Исто: 26) (превод аутора дисертације)

⁵⁶⁹ “**Lee:** (...) You may be able to git away with that with the Old Man. Git him tanked up for a week! Buy him off with yer Hollywood blood money, but not me! I can git my own money my own way. Big money.” (Исто: 8) (превод аутора дисертације)

очевима, и зато што је то тако дивно објашњено и артикулисано од стране Лија и Остина на основу оног што они изговоре о њему, и зато што затим постанете свесни тог наслеђа алкохолизма и тог наслеђа насиља које су обојица преузели, и које је у њиховим генима, он готово да делује као одсутни лик који има један од најмоћнијих утицаја у драми⁵⁷⁰.

Отац је оличење трауме од које обојица браће беже сходно својим специфичним искуствима: Ли, јер доводи оца у везу са поткупљивим псеудотрадиционалистичким трендом, Остин јер га отац асоцира на стихију насиља и беспућа од које је током одрастања бежао, и коју види у Лијевом лику. Исто сећање на одсутну патријархатску стварност послужиће као медиј трансформације њихове озлојеђености и антипатије у носталгију. Цивилизовани и срамежљиви Остин у трећем чину нагло показује наклоност ка алкохолу, крађи и тучи, док Ли постаје заинтригиран перспективом холивудског сценаристе, и започиње пројекат у договору са Остиновим сарадником, филмским продуцентом Солом Кимером, подстакнут обећаном сумом од триста хиљада долара, премда је пребацивао оцу због похлепе за новцем. Фигура оца у *Правом западу*, према тумачењу Вејда Бредфорда (Wade Bradford), одликује се субверзивном позицијом у односу на мотив америчког сна иако је свака поетика самоостварења у америчком друштву, иронично, формирана путем њега као искуствене основе.

(...) (У) *Правом западу* посматрамо лика (Остина) који је реализовао амерички сан у виду изврсне каријере и породице, а ипак је попустио притиску да одбаци све у замену за самачки живот у пустињи, крећући се стазом свог брата и оца⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ “In some ways I think he’s one of the most complete father characters, and he’s never on stage. But because he exists in our mind and we connect archetypally to our own fathers, and it’s delineated so beautifully and articulated by both Lee and Austin by what they say about him, and then you see this legacy of alcoholism and this legacy of violence they’ve both inherited, it’s in their DNA, it’s almost like the absent character that has some of the most force in the play.” (“Bear Pit Theatre: an Interview with Adam Rapp”, интервју глумца Адама Репса са Ерин Кин (Erin Keane) за *Bear Pit Theater* на тему изведбе драме *Прави запад* у позоришту Бингам, објављен 14. новембра, 2012. године, доступно на <http://wfpl.org/bear-pit-theater-interview-adam-rapp/>, приступљено 01.03.2017.)

⁵⁷¹ “(...) (In *True West* we witness a character (Austin) who has achieved the American Dream of a great career and a family, and yet he is compelled to throw everything away in exchange for the solitary life in the desert, following in the footsteps of his brother and father.” (W. Bradford, “*True West*” by Sam Shepard”, in: *ThoughtCo.* (Mar 02, 2018), доступно на <https://www.thoughtco.com/true-west-by-sam-shepard-overview-2713462>, приступљено 01.03.2017.) (превод аутора дисертације)

Патријархат је трагички идеал који онемогућује достизање коначног облика америчког сна, али, како показује пример сарадње Сола са Лијем и Остином, кад актуелни контекст америчког престане да пружа задовољство, лик оца се појављује у новом, спектакуларнијем контексту. Сол, који се у другом чину определио да режира Лијев сценарио, пристао је да део буџета да у зајам њиховом оцу, на шта се Остин жали како је отац пропио све паре које му је он икад дао. Надметање за Солову професионалну пажњу је отуд сублимат борбе синова за очеву љубав, тј. за реконструкцију митског патријархата коју је, како тврди тад већ “преобраћени” Остин, немогуће реализовати путем материје.

Овде је посведочено да се испод фасаде борбе између браће око признања за уметничко стваралаштво крије традиционално надметање за придобијање очинске љубави – у овом случају, отишлог оца чију љубав никада неће моћи да купе (Bloom 2009: 57)⁵⁷².

Коначно, у немогућности одазова на Остинову и Лијеву трагичну борбу за његову љубав, отац је лишен дотад наметане сакралности и служи као предмет мешавине жаљења и поруге. У седмој сцени, за потребе Лијевог сценарија, Остин му препричава како је њихов отац путовао као аутостопер за Мексико како би му зубни хирург повадио све зубе и уградио јефтину протезу. Мало касније, кад је био у бару са Остином, оставио је протезу у свом пакету са остацима кинеске пилетине коју је јео, а пакет заборавио у бару (в. Shepard 1984: 42). Идентификован са типично постмодерном перспективом америчког сна, патријархат мање делује привлачан на основу својих замишљених квалитета, колико подстиче сензацију својом надреалном неумесношћу: очева симболична аутодеструкција зарад користи која је ишчезла одмах након што ју је добио сумира природу америчког сна не само у смислу нејасноће саме жеље већ и проистичуће фарсе њене реализације. Аспект патријархата који ће браћа, пак, извесно наследити јесте његова неповратна уништеност, представљена као изгубљеност у пустињи, у којој ће Остин и Ли, како их опомиње њихова мајка у последњој сцени, завршити налик њиховом оцу.

Мама: (...) Па, вероватно ћете завршити у истој пустињи пре или касније (Исто: 53)⁵⁷³.

⁵⁷² “Here one sees that beneath the apparent struggle between brothers for artistic recognition is the familiar competition for the father’s love – in this case an abandoning father whose love can never be bought.” (Bloom 2009: 57) (превод аутора дисертације)

Идеја Запада се открива путем циклуса уништења, на који никаква промена идентитета, коју браћа оптимистички доживљавају као иницијацију, не може да утиче: премда патријархат не постоји у непосредном оквиру, његов залог је вечито међусобно неслагање и прогањање његових двају поларности. У својству “недиференцираног пејзажа фрустриране жеље” (Bottoms 1998: 200)⁵⁷⁴, чија је суштина подједнако неподатна “урбаном” и “дивљем” дискурсу, мит о пореклу у *Правом западу* свој једини метафизички аспект заснива на незадовољству сваког од браће својим “отуђеним” панданом, које је, како Френк Рич тумачи у свом критичком чланку “Мит против реалности”, пројекција незадовољства одсуством одговора на дилему шта је заправо мит? Апстрактни, улепшани контекст мита на крају драме показује се као сакрализовано искуство амблема давне, безбрижне прошлости: различити објекти популарне вестерн културе претендују на потенцијал евокације дискурса “порекла”, али нова, катарктичка свест коју Остин и Ли достижу у зрелој доби указује да је цео онтолошки значај тих објеката био пуки ефекат њихове фасцинације. У разговору о могућем сценарију за филм, браћа се сећају филма из свог детињства, *Усамљени су храбри* (*Lonely Are the Brave*) (1962), и његових паралела са њиховом ситуацијом. У наведеном црно-белом вестерну, протагониста Џек Бернс, налик њиховом оцу одређен за битисање у анархији пустиње, омогућује свом пријатељу Полу бекство из затвора, на шта му Пол одговара да, будући да је прекршио закон, не сме да окуси слободу и излази се животу неизвесности и претње од стране закона. Џек, такође ренегат, одлучује се на континуитет слободног лутања пустињом, само да би на крају филма њега и његовог коња прегазио камион. Џек је одведен у болницу, оставивши за собом на покислом аутопуту свој каубојски шешир, анахрони артефакт његове припадности домену Старог запада. Иако у епилогу представљен као неславно скончали мартир своје неуклопивости у рационалну симболику грађанског друштва, Џек отеловљује традиционални појам Запада као фасцинантне одреднице идентитета из давне, неправедно потиснуте америчке традиције. Остинов и Лијев отац својом трагикомичном судбином не парира митологизованој фигури Џека Бернса, па Џон Клум закључује да је њему симболички знатно ближи модел Габија Хејса и сличних пародичних псеудокаубоја, којима је дата улога споредних забављача, и да су му

⁵⁷³ “**Mom:** (...) Well, you’ll probably wind up on the same desert sooner or later.” (Shepard 1984: 53) (превод аутора дисертације)

⁵⁷⁴ “(...) an undifferentiated landscape of frustrated desire.” (Bottoms 1998: 200) (превод аутора дисертације)

примесе типичног трагичког хероја придодали сами Остин и Ли у својој носталгији или жељи да потисну из сећања срамну истину о свом оцу (в. Roudané 2002: 184)⁵⁷⁵. Иза дихотомије замишљеног и реалног која делује тим узбудљивија што браћа упорније инсистирају на фабрикованој слици своје прошлости, открива се, према Френку Ричу, трагична поетика самопрекоревања: оба брата чезну да разумеју “прави запад” као модус идентичан оном из њихових сећања и маште, али стварност која је инспирисала тај дискурс спозната је као домен обичних, профаних, објеката. У немогућности измиривања радикално опречних поларности, браћа свој истински идентитет своде на небиће без одредивих корена. Рич наводи:

Колико год да су забавни; ови таласи комичности су у исто време дирљиви будући да удишу толику виталност у сукоб који г-дин Шепард уноси између америчких митова и горке, директне реалности која уместо њих постоји. (...) Док трагају за коренима, ликови г-дина Шепарда падају у амбис (Rich, у Bloom 2009: 62)⁵⁷⁶.

Иронијску паралелу између артикулације чежње за Западом и његовог растућег одсуства утврђује и Вилијам Клеб (William Kleb), који у инсистирању било ког од браће да је његова идеја за сценарио доследна оригиналној слици предачког простора види фактор мистификације, али и деструкције те слике.

Ли тврди да је оно што он исказује “права прича”, а ипак делује, током његовом излагања, као још једна “ловачка прича” (...) Ако она и говори “нешто о земљи”, та земља – тај митски западни пејзаж – постепено је све удаљенији, “мртва тема”, како то Остин каже пре своје трансформације (цит. у Исто: 65)⁵⁷⁷.

Премда изгледа да браћа разумеју дискурс патријархата који желе да реконструишу, нарочито у светлу симболичке дихотомије Остина као техничког апарата стваралаштва и Лија као персонификације маште, једини евидентни аспект

⁵⁷⁵ “In *True West*, Lee and Austin’s battle over their father is a battle over a debased version of the Western loner, mourned in *Lonely are the Brave*, but also the problematic father played by John Wayne. Unfortunately, their father is more like Gabby Hayes and the drunken fools who provide comic relief in a John Ford film than like Wayne or Kirk Douglas” (Clum, у Roudané 2002: 184).

⁵⁷⁶ “Amusing as they are; these comic riffs are also moving because they give such full life to Mr. Shepard’s conflict between America’s myths and the bitter, plastic reality that actually exists. (...) Looking for roots, Mr. Shepard’s characters fall into a void.” (Rich, у Bloom 2009: 62) (превод аутора дисертације)

⁵⁷⁷ “Lee insists that his is a “true story”, yet it seems, in the telling, just another tall tale (...) If it does say “something about the land”, that land – that mythic western landscape – is becoming more and more remote, “a dead issue”, as Austin puts it before his re-birth.” (Исто: 65) (превод аутора дисертације)

обеју поларности јесте беспомоћна анемичност Остиновог и неодредива одсутност Лијевог дискурса. Уједно, једина од двају родитељских поларности присутна у драми јесте материнска, Остинов и потом Лијев домен, док је идеја пустиње евоцирана у сећању на оца. Док патријархат, посредством Лијевог “упада”, као и типичне маскулине наметљивости, претендује на аутентичност, коментари којима Остин одговара на Лијеву идеју рекреације вестерн филма у сценарију откривају своју испразну, арбитрарну природу. “Прави запад”, како Бренда Марфи (Brenda Murphy) тврди, не само да постоји једино у контексту имитације, већ је та имитација нужно на штету субјектове стварности утолико што легитимише и продужава његово беспуће.

Остин ословљава Лијеву причу као “међусобно гањање двају угурсуза широм Тексаса” о чему она и говори (...) (Murphy, у Roudané 2002: 132)⁵⁷⁸.

Уместо Лијеве претенциозне приче о вестерну, Остин намерава да настави за сценаријом за љубавни филм; ипак, Ли је подржан од стране сурогат-оца, Сола, који објашњава Остину популарност жанра “веродостојног” вестерн филма, додајући да “нико ових дана није заинтересован за љубав” (Shepard 1984: 35)⁵⁷⁹. Колико год остављали утисак незрелости и историјско-културне недоследности, стереотипи вестерн културе неумитно указују друштву на архетипе, посебно у спектакуларним визуелним оквирима филма, где се публика спонтано идентификује са каубојем као својим архетипским херојем и браниоцем. Ли осећа потребу да утемељи дискурс културе Запада без обзира на своју методичку неспособност без подршке Остина који се у међувремену резигнирано препушта пијанству и пасивности; у свом занемаривању културних максимā, Лијева фантазија покушава да пркоси културним одредницама равнотеже и рационализације. Када се Ли увери да је реализација његове идеје осуђена на неуспех, Остин ликује над његовом фрустрацијом, поносан што дискурс грађанства напоскон делује у његову корист.

⁵⁷⁸ “Austin refers to Lee’s story as “two lame-brains chasing each other across Texas” which it is (...)” (Murphy, у Roudané 2002: 132) (превод аутора дисертације)

⁵⁷⁹ “**Lee:** (...) (N)obody’s interested in love these days, (...)” (Shepard 1984: 35) (превод аутора дисертације)

Остин: О, мало си се поколебао, је ли? Шта се догодило? Расте притисак, дечко. То је то. Сад мораш да се досетиш. Не будеш ли након првог извођења стигао на позицију победника само ти отфикаре главу. Код њих ти нема друге шансе, знаш (Исто: 40)⁵⁸⁰.

Симбиотско јединство браће до ког постепено долази последица је њихове свести да се ниједан од двојице не сналази у свом домену, и да једина могућност наде почива у савезу са другом страном, која категорички одбија сарадњу. Уверен да је његова критика упућена Лију преурањена, и да он сâм није у стању да се избори са усахлом позитивистиком стварношћу материјализма, Остин убрзо преиначује своје ставове о сопственој средини и моли Лија да га подучи филозофији живота без детерминисаних циљева. У том тренутку, Ли узвраћа Остину критиком на основу истог модуса арбитрарности који Остина предодређује за познавање методичког аспекта стваралаштва а Лија за разумевање стихије инспирације.

Ли: (...) Мислиш да је то на шта сам се одлучио некаква филозофска идеја или слично? Живим напољу јер не могу да успем овде! А ти мени кукумавчиш о твом успеху (Исто: 49)⁵⁸¹!

Остин се, жељан поништења јаза између њега и брата, одлучује на постепену, све радикалнију иконокластију свог дискурса, и током свог писања сценарија фасцинира Лија неуобичајено мистичном реченицом за конформистичког ствараоца попут њега (в. Исто: 52)⁵⁸². Међутим, напослетку склопљено јединство између непомирљивих поларности показује се као краткотрајна фарса када на сцену ступи мајка – тј. када се матријархат, као оригинални дискурс Остиновог и Лијевог делања, супротстави фантазмагоричним одредницама предачког простора.

Када у деветој сцени мајка преузме натраг своју позицију на сцени, она то не чини у амбицији да реконструише матријархатски поредак већ да афирише да чак ни матријархат, дотад једини прагматички остварив домен у драми, не може да поднесе хаотичну смешу неуспелих претензија њених синова. Унутрашњост њене куће – коју су у међувремену обојица синова демолирали у пијаном гневу, фрустрирани јер је Сол напустио њихов безнадежни пројекат – њој делује изненадно страна, и она је “уопште

⁵⁸⁰ “**Austin:** Oh, now you’re having a little doubt, huh? What happened? The pressure’s on, boy. This is it. You gotta come up with it now. You don’t come up with a winner on your first time out they just cut your head off. They don’t give you a second chance ya’ know.” (Исто: 40) (превод аутора дисертације)

⁵⁸¹ “**Lee:** (...) Ya think it’s some kinda’ philosophical decision I took or somethin’? I’m livin’ out there ’cause I can’t make it here! And yer bitchin’ to me about yer success!” (Исто: 49) (превод аутора дисертације)

⁵⁸² “**Austin:** (...) “I’m on intimate terms with this prairie.” (Исто: 52)

не препознаје” (Исто: 59)⁵⁸³; на месту које је некад одржавало непомућеност грађанског поретка, на крају драме налазе се два махнито сукобљена брата који се и даље боре за ауторитет над наративом стварности које нема. Пошто је између њих двојице напokon реализован прећутни концензус о ономе што не могу да учине – Остин није у стању да парира Лију у контемплацији десимболизованог, луталичког постојања, док се Ли не сналази међу друштвено установљеним одредницама стваралаштва и успеха – сваки од браће је, у стихији осветољубивости, окренут уништењу друге стране и жели да убије свог “злог близанца” чију субверзију не може да поднесе. Мајка опомиње Остина да не насрће на брата јер “то је дивљачка ствар”, на шта Остин одговара:

Остин: Дедер, не говори ми да не могу да га убијем јер могу (Исто: 58)⁵⁸⁴.

Заједнички сан реконструкције патријархата је на иронијски начин остварен када се браћа нађу усред пустиње, овог пута дословно, окружени сабласним елементима примордијалне ноћи која преиначује њихово окружење у општу претњу.

Заузимају борбене позе један према другом, држећи се на раздаљини. Пауза, усамљени којот се чује у даљини, светла се неприметно гасе у месечини, ликови браће сада делују заробљени у пространом пејзажу налик пустињи (Исто: 59)⁵⁸⁵.

Патријархат је, Марфијева закључује, одиста реализован, али у свом једином материјално могућем, хаотичном контексту.

Какав год био исход сукоба између Лија и Остина, изгледа да је Стари победио (Murphy, у Roudané 2002: 133)⁵⁸⁶.

Визуелни параван стварности, који је за браћу означавао суштину патријархатске надмоћи над “једним те истим ђубретом којим су увек били окружени” (Shepard 1981: 10)⁵⁸⁷, неминовно се руши пред ефектом патријархатског вакуума. Звучи

⁵⁸³ “**Mom:** I don’t recognize it at all.” (Исто: 59) (превод аутора дисертације)

⁵⁸⁴ “**Austin:** Yeah, well, don’t tell me I can’t kill him because I can.” (Исто: 58) (превод аутора дисертације)

⁵⁸⁵ “*They square off to each other, keeping a distance between them. Pause, a single coyote heard in a distance, lights fade softly into moonlight, the figures of the brothers now appear to be caught in a vast desert-like landscape.*” (Исто: 59) (превод аутора дисертације)

⁵⁸⁶ “Whatever the outcome of the struggle between Lee and Austin, it appears that the Old Man has won.” (Murphy, у Roudané 2002: 133) (превод аутора дисертације)

⁵⁸⁷ “Just the same crap we always had around.” (Shepard 1984: 10) (превод аутора дисертације)

зрикаваца и којота, као и “музички” карактер дијалога између браће, указују да се “прави запад”, ако постоји, налази фрагментисан у форми далеких звукова путем чијег ритма, према Шепарду, Остин и Ли дефинишу своја сећања на “запад”. У есеју “Рођен рањен: позориште Сема Шепарда” (“Born injured: the theatre of Sam Shepard”), Кристофер Бигзби наводи Шепардову фасцинацију мотивом ритма који је, како је рекао у интервјуу, директно применио у драми *Прави запад*. Нужда реконструкције света путем ритма говори о дематеријализованој стварности драме у којој је једини расположиви вид историје, осим ништавила на које су Остин и Ли на крају драме ограничени, онај који евоцира њихов дијалог, укључујући чак и њихову тишину. Позивајући се на Шепардову максиму да је “ритам оцртавање времена у простору”⁵⁸⁸, Бигзби наводи да је управо у сврху могућности ревизије митске вредности времена потребно да око браће доминирају деструкција, вакуум и мрак.

Парадоксално, овиме се можда објашњава зашто је он [Шепард] наклоњен сценама на којима влада тама. То је визуелни пандан паралишућој тишини. Она је, такође, исповедање времена у простору (Bigsby, у Roudané 2002: 22)⁵⁸⁹.

Универзалност апстрактне стварности од тишине и звукова алудира на Бодријарову визију Америке као “дивовског холограма”, динамичног онтолошког вакуума чију примамљивост потенцира његова апстрактна култура сензације и ритмова. Те аналогije између културне слике Запада и његовог бесповратног нестанка свестан је и Остин када на крају шесте сцене фрустрирано убеђује одлазећег Сола да нема смисла истрајавати у поетици нечег што не постоји и о чему, уосталом, нико од ликова нема поузданих извора. Притом, Остинов кредибилитет је, макар сходно његовом свакодневном искуству са популарном културом, израженији него у случају Лија који, како Остин тврди, и даље наивно верује да постоји традиционални “Запад” јер се није упознао са његовом урушеношћу у колективној свести америчког друштва.

⁵⁸⁸ “Rhythm is the delineation of time in space, (...)” (“Rhythm & Truths: An Interview With Sam Shepard”, интервју са Ејми Липман (Amy Lippman) за *American Theatre*, обављен 1. априла, 1984. године, доступно на <https://www.americantheatre.org/1984/04/01/rhythm-truths-an-interview-with-sam-shepard/>, приступљено 11.03.2017.)

⁵⁸⁹ “Paradoxically, this may explain why he [Shepard] has a fondness for sets surrounded by darkness. This is the visual equivalent of the containing silences. It, too, is the delineation of time in space.” (Bigsby, у Roudané 2002: 22) (превод аутора дисертације)

Остин: (Солу) Он животиари у пустињи већ три месеца. Разговарао са кактусом. Шта он зна шта људи желе да виде на екрану! Ја возим дуж надвожњака сваки дан. Гутам смог. Пратим вести у боји. Купујем у “Сејфвеј” маркету. Ја сам тај који је у контакту са тим! Не он! (...) Никаквог Запада више нема! То је умрла идеја! Он је усахао, Соле, као што си и ти (Shepard 1984: 35)⁵⁹⁰.

Сублимација митских аспеката Запада у објекте друштвеног комодитета са наметнутом капиталистичком симболиком допринела је дефинитивној имплозији света који Остин и Ли сматрају да су познавали: Запад је сведен на небиће деструкцијом од стране постмодерног система који га је својим различитим модусима преиначио у средство популарног ужитка. У њеној оригиналној, митској структури прича о Западу може бити оживљена једино у надреалном вакууму какав остварују браћа у свом дијалогу.

Реч је о тој природној стихији, том односу, том осећају тајанствености који делује издат од стране оних који га претварају у потрошну робу (Bigsby, у Roudané 2002: 23)⁵⁹¹.

Недостижни карактер елемената тог мита делује тим трагичнији будући да су Остин и Ли свесни извесности митског дискурса у једном делу историје америчког друштва; Запад који желе да оживе у свом сценарију одражава њихово детињство, околности које су постојале ван пуког домена фантазије. Дискурс порекла у свом идеолошком контексту опстаје још једино у лиминалности и анархији беспућа, у драми представљеног у виду пустиње, Лијевог домена. Алтернативна позиција Запада у тренутку радње, осим у прошлости потиснутој постмодернистичким небићем урбане културе у којој дела Остин, јесте у дивљим, недоступним пределима на граници цивилизације, из којих се Ли враћа у мајчин дом код брата и о којима говори као о страном искуству, оригиналној култури која не одговара ничему што су они познавали.

Ли: Као рај. К’о место које те, у неком фазону, убија изнутра. Топла жута светла. Свуда плочице мексичке израде. Бакарна грнчарија окачена над пећницом. Знаш, к’о оно у сликама из

⁵⁹⁰ “**Austin:** (to Saul) He’s been camped out on the desert for three months. Talking to cactus. What’s he know about what people wanna’ see on screen! I drive on the freeway every day. I swallow the smog. I watch the news in color. I shop in the Safeway. I’m the one who’s in touch! Not him! (...) There’s no such thing as the West anymore! It’s a dead issue! It’s dried up, Saul, and so are you.” (Shepard 1984: 35) (превод аутора дисертације)

⁵⁹¹ “It is that elemental force, that relationship, that sense of mystery that seems to be betrayed by those who turn it into marketable products.” (Bigsby, у Roudané 2002: 23) (превод аутора дисертације)

часописа. Плавокоси људи улазе и излазе из просторија, причају један са другим. (*Пауза.*) Знач, к'о место у ком пожелиш да си одрастао (Shepard 1984: 12)⁵⁹².

Апстрактне евокације тог периода, које Остин сматра значајно отуђеним од културе која преовладава у друштву, имплицирају да је урбана, капиталистичка култура немоћна да пружи модел његове реализације. Ипак, наглашава Клам, култура заснована на митском дискурсу јесте постојала у Остиновој и Лијевој даљој прошлости, и након њеног ишчезнућа под утицајем индустријализације задржала је своје основе у подсвести браће; те основе омогућују Остину да врши нејасна поређења између актуелне и некадашње културе, као и да буде уверен у одсуство митског дискурса у актуелној култури. Како Клам истиче:

Ли и Остин су заправо одрасли у оваквом крају педесетих годинā, када су људи веровали у митологију на којој почива мода развоја предграђа. Данас Остин гледа на насеље у ком његова мајка живи као на симулакрум нечег чега се нејасно сећа (Clum, у Roudané 2002: 182)⁵⁹³.

Немоћан да ревидира дати дискурс и сублимира га у онај за којим чезне, субјект се окреће агресивности као очајничком покушају пробоја материјалне стварности која га држи у месту. Ствараоци идеје о Западу труде се да наслуте његове контуре путем ритуалних чинова глуме, приче и ритма, али се на крају, свесни да репрезентација прошлости ипак није сама прошлост, одлучују на деструкцију вечито фарсичне стварности.

Закључак да “Запад више не постоји” доводи до агресије између браће која доводи до враћања поретка међусобног анимозитета поларности са почетка драме: Остин и Ли поново доживљавају један другог као претњу личном поретку, са том разликом да у другом сукобу ниједан од двојице више не верује у извесност Запада – ни у сопственом, ни у преузетом дискурсу. По повратку из Аљаске, мајка затиче кућу у неред у од опште деструкције објеката и браћу у клинчу. На њену молбу Остину да престане да дави Лија, Остин одговара:

⁵⁹² “**Lee:** Like a paradise. Kinda place that sorta kills ya inside. Warm yellow lights. Mexican tile all around. Copper pots hangin’ over the stove. Ya’ know like they got in the magazines. Blonde people movin’ in and outa’ the rooms, talkin’ to each other. (pause) Kinda’ place you wish you sorta gre up in, ya’ know.” (Shepard 1984: 12) (превод аутора дисертације)

⁵⁹³ “Lee and Austin did grow up in this neighborhood back in the fifties, when people believed in the mythology underlying the new suburban development. Now Austin sees his mother’s neighborhood as a simulacrum of something he vaguely remembers.” (Clum, у Roudané 2002: 182) (превод аутора дисертације)

“Остин: Не могу да престанем да га давим! Убиће ме ако будем престао да га давим” (Shepard 1984: 58)⁵⁹⁴!

Фамилијарни систем у свом преосталом традиционалном значењу одаје агресију као начин доказивања “синова” пред патријархатским ауторитетом. Као што су се такмичили за пажњу и наклоност продуцента Сола, свог привременог сурогат-оца, у деветој сцени се такмиче за непостојећи систем, који Остин једино именује као “неку другу пустињу” (Исто: 53)⁵⁹⁵. Алтернатива повратку у патријархат, макар његова форма била беспуће, јесте матријархатски дискурс који, након што је укинуо основе Остиновог и Лијевог идентитета, уместо реда и хармоније нуди насиље. У раду “Мимезис и насиље у драми *Прави запад* Сема Шепарда” (“Mimesis and Violence in Sam Shepard’s *True West*”), Одра Блејзер (Audra Blaser) указује на чин деструкције и иконокластије као ефекат културног усвајања дате жеље путем опонашања. Саму теорију опасности опонашања жеље и идентификације са оним што друштво жели развио је Рене Жирар (René Girard): пошто свака жеља настаје као искуство научено од друге особе, субјект који жели неминовно се идентификује са особом од које је ту жељу усвојио, те обојица гаје жељу усмерену ка истом објекту. Такмичење за реализацију те жеље прогресивно утиче на брисање граница идентитета субјекта и друге особе, и међусобна дедиференцијација двају ривала преиначује почетну борбу за право на жељу у борбу да се затре сама “стварност разлика” која отуђује субјекат од његове жеље а са којом га суочава друга страна. Пример “миметичког ривалства” присутан је у случају Остина и Лија, чији сукоб, према Блејзеровој, прећутно утврђује њихово фамилијарно јединство у својој генеалогској и архетипској симболици, праћено уништењем дома као спектакуларним ритуалом брисања сваке културне баријере која стоји на њиховом путу до жељеног патријархата:

Док расте напетост између Остина и Лија, они изгледају све сличнији један другом, и, на крају, првобитно утврђене границе између њих се бришу. До краја драме, када се њихова мајка напоскон врати кући из Аљаске, некада уредна кухиња (амбијент читаве драме) у потпуном је

⁵⁹⁴ “Austin: I can’t stop choking him! He’ll kill me if I stop choking him!” (Shepard 1984: 58) (превод аутора дисертације)

⁵⁹⁵ “Austin: (...) a different desert (...)” (Исто: 53) (превод аутора дисертације)

расулу, а двојица браће, који су испрва деловали као супротстављене поларности, сада делују као да су једна иста особа⁵⁹⁶.

Нестају првобитне дихотомије између свих поларности које су дефинисале Остина и Лија: Остинов матријархат и Лијев патријархат, Остинова грађанско-културна деликатност и Лијев примордијални анархизам, Остинова принципијелност и Лијев криминални иконоклазам, Остинов конформизам и Лијева идеја иницијације. Управо у превазилажењу двојности, како Шепард тврди у интервјуу са Метјуом Рудејнијем, налази се суштина патријархата, као изванкултурног протосистема који истовремено претендује да “заступа” интересе сваког од браће-ривала и саботира обојицу кроз њихов сукоб.

Не заузимам стране у тој проблематици. Погледајте насиље у делима Шекспира, а за мене Шекспир је изван етике, ако ме разумете. Он не заузима стране, њега етика не занима. Оно што њега занима је нешто унутрашње. Њега занимају Богови, њега занимају стихије, активне силе које иницирају све ове ствари (...) (Shepard, у Roudané 2002: 75)⁵⁹⁷.

Појам жеље у патријархатском контексту иманентно је везан за потребу за поседовањем ауторитета, који је, премда изванредан, вечито неодредив и приписиван супарничкој страни: ни Остин ни Ли нису лично одговорни за чињеницу да је насиље елементарни модус њиховог дијалога и константа њиховог идентитета, већ њиховим радњама манипулише подсвесна стихија воље за моћ. Пошто је свака репрезентација Запада аисторичка фарса без утврдивих културних одредница, насиље, у свом архетипском контексту унутарпородичне борбе за доминацију, представља за огорчену

⁵⁹⁶ “As the tension between Austin and Lee escalates, they appear more and more alike, and eventually, the boundaries originally established between them are eliminated. By the end of the play, when their mother finally returns home from Alaska, the once tidy kitchen (the setting of the entire play) is in complete disarray, and the two brothers, who at first appear as polar opposites, now seem as if they are one and the same person.” (A. Blaser, “Mimesis and Violence in Sam Shepard’s *True West*” (2012), доступно на https://mafiadoc.com/mimesis-and-violence-in-sam-shepard39s-true-west_598ab22d1723ddd169541b84.html, приступљено 02.03.2017.) (превод аутора дисертације)

⁵⁹⁷ “I don’t take sides in that issue. Look at the violence in Shakespeare and, to me, Shakespeare is beyond morality, if you know what I mean. He’s not taking sides, he’s not interested in morality. What he’s interested in is something internal. He’s interested in the Gods, he’s interested in the forces, the powers at work that cause all of this stuff (...)” (“Shepard on Shepard: an interview”, Шепардов интервју са Метјуом Рудејнијем, објављен у Рудејнијевој књизи *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, цит. у Roudané 2002: 75) (превод аутора дисертације)

браћу једини вид манифестације идентитета, који је, ако не проналажењем његових оригиналних културних оквира, могуће наслутити макар уништењем датих.

У завршној деструкцији дома и физичком дуелу браће, огледају се, отуд, аутентични елементи Запада, независни од Остинових и Лијевих културних ревизија. Потрага за патријархатом, ритуализована у Лијевом неуспелом пројекту писања сценарија и задобијања Солове пажње, реализована је у извитопереном контексту заједништва када Ли и Остин покушавају да задаве један другог. Она одговара метафизичком појму Запада једино у контексту девијације; иако Ли у својој амбицији, и потом у сценарију, релативно доследно осликава структуру предачког мита, једини елемент те структуре задржан у епилогу јесте насиље. Лијева идеја за сценарио типично је маскулиног карактера: двојица мушкараца заљубљени у једну жену прогоне један другог као ривали, да би се њихов сукоб на крају драме изобличио у анархичну јурњаву у којој су двојица мушкараца истовремено сукобљени али и мистички повезани.

Ли: (...) И тако њих двојица гањају један другог право у бескрајну црну прерију. Сунце управо залази и они могу да осете ноћ на својим леђима. Оно што не знају је да је сваки од њих двојице уплашен, дабоме. Сваки за себе мисли да је једино он уплашен. И настављају да јашу тако право у ноћ. Не знајући. И онај који јури не зна куда га овај други води. И онај који је јурен не зна куда иде (Shepard 1984: 27)⁵⁹⁸.

Лијева визија Запада идејно је паралелна Остиновој (обојица су намеравали да напишу љубавну причу), и перпетуира мотив иницијације протагонисте у патријархатском конфликту са другим мушкарцем, али у сукобу до ког долази потиру се сви каубојски мотиви части и мужевности и сав митски значај наратива који је Ли наменио за сценарио. Бони Маранка (Bonnie Marranca) наводи да, будући да је једини елемент патријархата који браћа задржавају – њихова мушкост – биолошке, а не културне природе, његов генеалошки проток искључује фигуру каубоја као неприродну и сувишну.

⁵⁹⁸ **Lee:** (...) So they take off after each other straight into an endless black prairie. The sun is just comin' down and they can feel the night on their backs. What they don't know is that each one of 'em is afraid, see. Each one separately thinks that he's the only one that's afraid. And they keep ridin' like that straight into the night. Not knowing. And the one who's chasin' doesn't know where the other one is taking him. And the one who's being chased doesn't know where he's going." (Shepard 1984: 27) (превод аутора дисертације)

Каубојеви херојство и снага уживају наклоност од стране Шепарда [и његових ликова] али заправо мушкарци које он осмишљава су немоћни, застрашени, и емоционално незрели. Они не показују снагу личности нити воље, па ипак им је омогућено да владају, јер, будући мушкарци, имају то право (Marranca 1984: 39)⁵⁹⁹.

Основ опстанка парадигме мушкости јесте његов непрекидно жељени статус зарад ког се Ли и Остин одричу својих оригиналних опозитних идентитета: Ли преузима улогу сценаристе зарад поседовања техничких могућности, а Остин се одаје животу порока и криминала, док обојицу повезује циљ задобијања наклоности Сола, као личности симболички најближе позицији патријарха. Изгубивши своје културне границе у разапетости између Остиновог и Лијевог дискурса, патријархат истовремено означава рат за достизање идентитета и његово уништење: браћа напуштају своје личне специфичности и стреме да униште један другог не би ли “преузели” позицију патријарха, једину идеју независну од афирмације унутар културе. Нису негирани само њихови опозитни дискурси, већ и њихови идентитети по себи: врхунац дефиференцијације у драми, Блејзерова закључује, јесте у томе да се, обузети његовим драмским присуством, браћа прећутно претварају у свог оца. Упоредо са јачањем конфликта, редовно ословљавају један другог “boy”, Ли у једном тренутку примећује за Остина:

Ли: Сад звучиш као стари (Shepard 1984: 39)⁶⁰⁰.

Остин му одговара:

Остин: Да, па, сви тако звучимо кад смо пијани к’о земља. Просто причамо у одјецима (Исто: 39)⁶⁰¹.

Патријархат трансцендира не само очинску фигуру у оцу одлуталом у пустињу или Солу Кимеру, него и појам идентитета: све мушке ликове у генеалошком низу дефинисаном проклетством маскулиног дискурса, обједињује припадност биолошкој и психолошкој идеји оца, која се, уместо посредством дискурса, реализује његовом деструкцијом и дедиференцијацијом.

⁵⁹⁹ “The heroism and strength of the cowboy is revered by Shepard [and his characters] but in actuality the men he creates are ineffectual, fearful, and emotionally immature. They show no strength of character or will, yet they are allowed to dominate because it is their due as men.” (Marranca 1984: 39) (превод аутора дисертације)

⁶⁰⁰ “**Lee:** You sound just like the old man now.” (Shepard 1984: 39) (превод аутора дисертације)

⁶⁰¹ “**Austin:** Yeah, well, we all sound alike when we’re sloshed. We just sorta’ echo each other.” (Исто: 39) (превод аутора дисертације)

(...) (Ч)ини се да отац симболизује недиференцирано стање. Штавише, недиференцирано стање у ствари јесте прави Запад. (...) На основу тога, упоредо са урушавањем конструисаних идентитета у случају браће, урушавају се и њихове алузије на Запад, а на крају се откривају њихове *праве личности и прави Запад*⁶⁰².

Иронијска суштина архетипске идеје заједнице у *Правом западу* огледа се, дакле, у конструктивној позицији деструкције у њеном одржању: као што се стихија патријархата открива у негацији идентитета, она утолико имплицира безначајност њихових носилаца. Ли говори Остину о иманентно фамилијарној природи насиља у четвртој сцени, још далеко од катастрофичког епилога.

Ли: (...) Одеш у полицијску станицу у Лос Анђелесу и питаш их који типови људи се најчешће убијају између себе. Шта мислиш да ће рећи? (...) Породични људи. Браћа. Шураци и девери. Рођаци. Људи правих америчких профила (Shepard 1984: 23)⁶⁰³.

Ако је окосница културе у драми представљена у разлици између “еманипованог” Остина и “дивљег” Лија, њихов заједнички порив ка идентификацији са патријархатским дискурсом чини да, кроз њихов примордијални контекст фамилијаризације, њихове особености нестану а слика културе као домена дихотомијā и разлика уступи место примитивном дуелу за превласт. Сведена на рудиментарну форму, заједница опстаје на свим мотивима који су, иронично, у њеној традиционалној форми обележени као социопатски: насиљу, зависти, љубомори, мржњи, чак и фратрициду. С друге стране, пошто наведене особине у Шепардовој поетици чине срж функционисања друштва у свету у ком су културне и политичке одреднице ништавне пред психолошким и генетским стихијама, идентификација са друштвеним максимама и није Остинов и Лијев животни циљ (в. Roudané 2002: 3). Њихова чежња да достигну домен јединства са оцем, и поред низа евокацијā, остаје незадовољена, а као једини залог његовог присуства преостаје им дехуманизовано беспуће пустиње, цврчака, месечине и којота (в. Shepard 1984: 59). Привидно препознатљива стварност са почетка

⁶⁰² “(...) (It seems as though the father is emblematic of the undifferentiated state. What is more, the undifferentiated state is in actuality the true West. (...) Therefore, as the brother’s manufactured identities come crashing down, so do their connotations of the West, and eventually their *true selves* and the *true West* are revealed.” (A. Blaser, *Mimesis and Violence in Sam Shepard’s True West* (2012), доступно на <file:///C:/Users/Win10/Downloads/document.pdf>, приступљено 02.03.2017.) (превод аутора дисертације)

⁶⁰³ “**Lee:** (...) You go down the L.A. Police Department there and ask them what kinda’ people kill each other the most. What do you think they’d say? (...) Family people. Brothers. Brothers-in-law. Cousins. Real American-type people.” (Shepard 1984: 23) (превод аутора дисертације)

драме заснована на метафизичкој дихотомији двојице браће растаче се путем њиховог зближавања, а уместо традиционалних аспеката самосталности, безбедности и иницијације, породица одаје универзални дискурс деструкције у циљу задовољења митског кредa – извесног макар у неумитности нагона.

6. ЗАКЉУЧАК: ИНСТИТУЦИОНАЛИЗОВАНА ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЈА У ДРАМАМА ЈУЦИНА О’НИЛА И СЕМА ШЕПАРДА КАО ЗАЛОГ ИДЕОЛОГИЈЕ МАТЕРИЈАЛИЗМА

Концепт америчког сна у драмама Јуцина О’Нила и Сема Шепарда дефинисан је сходно дихотомијским књижевним, филозофским и психолошким аспектима које су двојица аутора примењивали на свој опус. С обзиром на различите историјске околности у XX веку у ком су стварали, О’Нил и Шепард обрађују своју идеју самореализације америчког друштва у различитим дискурсима чије поређење упућује на извесност двају перспективā визије успеха у америчкој култури. У својој докторској дисертацији *Породица као судбина у делима Јуцина О’Нила и Сема Шепарда*, Џејмс Флет закључује да, док је О’Нил на основу свог модернистичког дискурса развио идеју опстанка америчког друштва под метафизичким окриљем наде у личност, Шепард категорички негира могућност опстанка будући да је деструктивна стихија фатума означена као иманентна култури конформистичког материјализма. Проблем очувања личности насупротив утицају судбине и друштва стоји у вези са митском константом вере коју заступа модернизам, као и са циничном релативизацијом и песимизмом као максимама постмодернизма, чиме се, према Флету, утврђује дихотомија виђења појмова личности, иницијације, фатума, и уједно самог америчког сна, коју аутори представљају.

У овом смислу, О’Нил је знатно више традиционалиста и, упркос свом дубоком песимизму и атеизму, оставио је у својим драмама простор за оно што је сâм називао “безнадежном надом” (...) С друге стране, Шепард оставља утисак као да се не ослања ни на какву традицију тог вида и у његовим драмама више одзвањају секуларни призвучи, од којих многи проистичу из митологије поп културе, и, као у случају Бекета, његове драме не пружају доста простора за наду и наклоњеније су ниҳилизму⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ “In this sense, O’Neill is much more of a traditionalist and, in spite of his profound pessimism and atheism left room in his plays for what he himself referred to as “hopeless hope” (...) Shepard, on the other hand, does not seem to adhere to any such tradition and his plays echo more secular notions, many of which come from pop mythology and, like Beckett, his plays leave little room for hope and are more nihilistic.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

Обојицу аутора повезује мисао о иницијацији као епилогу развоја личности и неминовном смештању њених основā у домен реализма: било да је перспектива ликова мистички детерминисана као код О’Нила или осуђена на потчињеност фатуму као код Шепарда, трагедија одражава битисање у непосредној стварности, чија се кључна питања дотичу елемената који дефинишу формирање личности – породице, прошлости, искуства, сазревања, искупљења. Док су разлике између О’Ниловог и Шепардовог тумачења извесне у модусима које сваки од аутора користи у идејном образлагању свог реалистичког дискурса, домен њихове аналогије, према Вилијаму Деместису, јесте сличан филозофски приступ стварности као стецишту метафизичких значења и судбинских одредница развоја личности. Отуд

њихови покушаји да схвате дубински поредак ствари могу бити – и јесу – покренути истим духовима (Demastes 1996: 247)⁶⁰⁵.

Сходно различитим формама историјских промена које су искусили, О’Нил и Шепард проблематизују идеју америчког сна у оквиру дихотомије личног, тј. емпиријског и универзалног дискурса: у зависности од тога да ли мит о развоју друштва и личности делује насупрот протагонистиној слободној вољи, или га постепено и све радикалније субсумира, реализација америчког сна представљена је као резултат дијалектичке борбе лика са судбином, или пак елементарни системски симболизам чији је утицај, уткан у подсвест и генеалогске основе ликова, немогуће контролисати. О’Нил се у том погледу разликује од Шепарда у контексту окренутости личној визији судбине, као јединој извесној, или макар јединој релевантној. У низу приказа конфликта између генерација, нарочито очева и синова, О’Нил означава тензију као недефинисану, примордијалну стихију која истовремено оставља утисак везаности и антипатије: љубав према члану породице симбиотски је повезана са девијантним, често деструктивним аспектима ега, који се тичу себичне окупираности сопственом судбином, самосажалења, и осећаја да је остатак породице одговоран за животне промашаје датог лика. Незадовољни самима собом, очеви у свом односу према синовима показују равнодушност или горчину због немоћи остваривања позитивне интеракције са њима; заузврат, синови одговарају на депресивну, тлачитељску стварност сопственом реториком горчине, која подстиче агресивне вербалне изливе са циљем да ослободи истину потиснуту испод моралистичког

⁶⁰⁵ “(...) [Their] attempts to fathom the depths can be – and are – prompted by the same ghosts.” (Demastes 1996: 247) (превод аутора дисертације)

паравана критике и дистанцирања. Аутобиографски дискурс се нарочито истиче у драми *Дуго путовање у ноћ* у којој је ауторов отац послужио као парадигма патријарха који каналише развој синова у правцу деструкције. О’Нилов специфични ослонац у митским максимама традиционалне трагедије указује на могућност еманципације сина од патријархатског фатума, и утолико од примитивистичког дискурса борбе са оцем за преваст и територију који се одвија на крају Шепардових породичних драма. Конформистичка социјализација није јединствена перспектива: протагониста, дефинитивно суочен са свешћу о непостојању патријархатског поретка у својој традиционалној форми – ничеанском терминологијом, свешћу о “смрти Бога” – чезне да реконструише поредак путем интеракције са другим ликовима, у његовој свести представљених као сурогата изгубљене породице. О’Нилова идеализација појмова породице, традиције и Бога типично је модернистичког карактера: будући да су дати појмови чиниоци митског домена “више стварности”, и да је протагониста који за њима трага прећутно свестан да их никад неће досегнути, њихово одсуство је основ трагедије. У циљу упознавања и суочавања публике са извесношћу стихијā “с оне стране живота” чији је интерактивни модус био доследан античким мистеријама, О’Нил је развио “секуларну трагедију”, са чијом се радњом публика идентификује, подстакнута метафизичким алузијама драме. Америчко друштво је требало подстаћи на размишљање о митским темама тим пре што су метафизички појмови породице и правде, премда одсутни и недостижни, и даље представљани као круцијална симболичка одредница и парадигма свих историјских и културних догађаја. Премда су богови одсутни у класичном контексту присуства у животима и култури људи, О’Нил је веровао да их је могуће “оживети” у потенцирању идеје неизбежности. У његовим породичним драмама, древна дихотомија љубави и мржње и даље је присутна у породици као рудиментарном елементу друштва, који одређује протагонистину нарав, личност и судбину. Породица је представљена као парадигматска тачка сусрета стихијā љубави и мржње, митских детерминанти иницијације, на основу неизбежно дихотомичног модуса развоја личности, која се у периоду сазревања налази подељена између љубави према једном родитељу и мржње према другом. Отуд се идеје мржње и деструкције налазе у односу митског пандана не само према љубави, већ и припадности.

Нераскидива дихотомија митских поларности апологизована је у породици као симболу вечите извесности личности у односу на фатум: путем њеног двојаког утицаја

на искуство, породица има улогу посредника дијалектичког сукоба стварности и илузије, као и медија идентификације мита са стварношћу на основу препознавања елемената који детерминишу историју породице и омогућују дате обрасце у иницијацији чланова у заједницу. Мистична сила која нагони сваку генерацију да настави са истим или паралелним обликом понашања и коју је у најбољем случају могуће спознати и анализирати али не и избећи указује на јединство стварности и мита које породица чува. Постојање као и семантичка истрошеност и немоћ тог јединства истакнути су у О'Ниловим драмама *Дуго путовање у ноћ*, *Месечина за несрећне*, *Песничка жица* и *О, дивљино*: кроз сва дела протеже се идентификација прошлости са проклетством, будући да се прошлост опире универзалној реконструкцији и, у својој хаотичној непознатости, изазива раздор, издају, сумњу и потребу за окривљавањем других. Истовремено деструктивни и формативни утицај прошлости у породици Тајрон, чији су чланови немоћни да је потисну и замене "рационалним" поретком, указује да мит, као невидљива метастварност, више утиче на судбину чланова од актуелне стварности.

Оно што се разјашњава до краја драме јесте путовање од дана до ноћи које ће се изнова понављати и ни путовање унапред у време нити повратак посредством сећања у завршној анализи неће чинити значајну разлику⁶⁰⁶.

Прошлост онемогућује јасну диференцијацију личности и у случају Цима Тајрона и Џоузи Хоган који се узалуд труде да одрже актуелни патријархатски дискурс материјализма и телесних страсти: прилагођавање одредницама патријархата означава нагон двоје ликова да се ослободе своје прошлости која чува непожељну и деструктивну истину, али исте примордијалне околности које су их обликовале саботирају могућност њихове заједнице у контексту који они желе и који је, како се на крају драме испоставља, изван једино у њиховим фантазијама. Цимова слика мачистичког патријарха и Џоузина слика заводнице демистификоване су и збачене, а на њиховом месту се појављује њихов првобитни и оригинални онтолошки модус,

⁶⁰⁶ "What is clear by the end of the play is that the journey from day to night will be repeated again and again and neither travelling forward in time nor circling back via memory in the last analysis will make a significant difference." (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O'Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

премда овог пута не у контексту циничног и индиферентног реализма, већ метафизичког разумевања. У *Песничкој жици*, Кон Мелоди увиђа немогућност адаптације актуелној грађанској идеологији, која је, како истиче његова супруга Нора, “обична лаж”: аристократски статус, залог митске стварности коју Мелоди чезне да реконструише, постоји изван њему иманентне реалности фатума, у његовом иронијском нагону да достигне објекат кога нема. У зависности од опречних перцепцијā од стране друштва и породице, Мелоди је истовремено носилац “похвалних” “и ”негативних социјалних модуса, због чега његова личност мистички надилази припадност култури. Исти фактор његове недефинисаности и ренегатског статуса у друштвеном дискурсу иронично указује на чињеницу да је Мелоди успео да очува своју иманентну, фатумски детерминисану личност, при чему је појам фатума у драми паралелан прећутном али неумољивом фактору фамилијарних образаца детерминисаних његовим пореклом. Коначно, можда најдоследнију аналогију између фатума и личности манифестује драма *О, дивљино* у којој чак и Ричардово псеудотрагичко напуштање идеолошких максимā има функцију употпуњавања фатума, као онтолошког домена развоја личности који субсумира њене културне и примордијалне аспекте. Тиме што драма *О, дивљино*, према Дорис Александер, сведочи о “ослобађању од потребе за стварањем богова”, она поручује да су фамилијарни архетипи једини извесни вид стварности, те да су отуд колективни ритуали веровања и одржавања мита у свакодневици засновани на нераскидивом историјском јединству материјалног и метафизичког. Будући да страшна недиференцираност стварности проистиче из одсуства система, Ричард Милер хуманизује стварност свдећи је на колективно разумљиви дискурс мита и генеалогije: његов повратак начелима породице и друштва означава нужду евокације митске прошлости у околностима које прете да пониште основе његовог идентитета. О’Нилов елементарни став о идеалном поретку, ипак, искључује достижност његових принципа у датом стању у драми: митски контекст друштвеног уређења изван је као фрагментисани објекат евокацијā и успоменā а не као актуелни систем, због чега *О, дивљино*, укидањем јаза између ликова и прошлости – нужног за трагички концепт драме – представља жанровски изузетак у О’Ниловом опусу.

Утицај фантазмагоричне слике прошлости унутар породице у О’Ниловим драмама тако је јак да наизглед одсутни амблеми историје породице привлаче пажњу и каналишу судбину ликова више него урушена стварност: ликови упорно чезну за

објектима који су им наводно некада били доступни, те њихов профил, као генеалогска константа, представља основу ревизије судбине и њеног прилагођавања жељама и обичајима заједнице.

Судбина је преиначена у насумични сусрет са невидљивим траговима који делују као да су надамак руке. Трагови су незнатни, а ипак се осећају. Као да припадају прошлости, миту, обиљу. *Они су свуда* [Н. Ђуран], али никад додирљиви или одредиви⁶⁰⁷.

Метафизичко образложење судбине не само да је извесно, већ наводи О'Нилове ликове на одлучну негацију целокупне материјалне стварности и свих актуелних максимā “успеха” и “ комфора” како би покушали да устоличе патријархат у својој традиционалној форми. Сентиментални осврти О'Нилових породица на прошлост, како Марк Мофор закључује, упућују на ауторову жељу за обновом романтичарског јединства стварности и човека, макар та стварност у садашњости постојала као пука конструкција. Док је О'Нил, у духу модернистичког ниҳилизма, утврдио да Бога више нема у искуству модерног човека, упорно је наглашавао да је човек у својој еманципованости од митских одредница сведен на злосрећни објекат божанских хирева. Пошто је фигура митског оца-патријарха незамењива у животу појединца као и у култури, О'Нил лик је ауторизован личним поривом за самоодржањем да се супротстави несавладивој стихији судбине и изнађе визију митског патријархата који ће одражавати његово сопствено искуство. Од пресудног значаја за О'Нилово обликовање америчке трагедије у оригиналним оквирима наде и ревидиране, херојске суштине модерног човека биле су изазовне историјске околности у којима је стварао, суочен са проблемом сналажења америчког друштва у околностима светских ратова и Велике депресије.

(...) (К)онцепт трагедије који је (нимало случајно) развио О'Нил (...) захтева од човека да се не преда упркос безнадежности свог постојања, да јој се не конформише цинично са нагласком на

⁶⁰⁷ “Fate becomes a random encounter with unseen traces which seem just out of reach. The traces are unknown, yet can be felt. They seem to belong to the past, to myth, to wealth. *They are everywhere* [Н. Ђуран] but never tangible or determinate.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O'Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

свој лични опстанак или материјално благостање. Уместо тога, том незнању он је дужан да супротстави чин херојства инспирисан надом, “сном” (Maufort 1989: 117-118)⁶⁰⁸.

Непосредна позиција трагедије у односу на судбину лика, исказана у његовом потенцијалу да сâм допринесе реализацији метафизичког поретка који му натприродна сила више не може пружити, иронијски искључује циљ коме лик стреми будући да О’Нил представља жељени поредак као митски одраз бескрајне, неуспешне борбе, а не њеног хипотетичког епилога. У контексту реалистичких оквира драмā, О’Нил суочава своје ликове са једнаком сликом незнања, апсурда и превласти физичности над било каквом фантазијом као и Шепард. Међутим, О’Нилов лик сублимира своју безличну судбину у сурогат митске приче о иницијацији својом провизорном реториком смисла: он верује у нераскидиви онтолошки однос са поретком за којим трага, не жалећи да у несавладивим судбинским околностима положи своју будућност и живот, и на безрезервној вери у смисао, уместо у успех, заснива се извесност његове неутуђиве личности. У интервјуу са Мери Мјулит из 1922. године, О’Нил указује на девијацију појма трагедије, насталу упоредо са развојем грађанске идеологије материјализма и комодитета у Америци: трагедија у модерном контексту, сматрао је, више нема традиционално значење из периода античке драме, према ком лик чезне са дубљим разумевањем дате стварности, желећи да се ослободи ограничења материјалног живота како би достигао метафизичку визију живота. Америчко друштво постаје жртва свог дефетизма утолико што приписује појму трагедије стереотипну конотацију нечег депримирајућег и безнадежног, иако управо безусловна бесциљност трагичке стварности пружа субјекту прилику за трансценденцију.

Суштина је у томе да је живот сâм по себи ништа. Сан јесте оно што нас подстиче да се боримо, желимо – живимо! Успех, у строгом значењу поседовања, јесте бљунав епилог. (...) Човек чезне за сопственим поразом када се бори за недостижно. Али његова борба је његов успех! Он је пример духовног значаја који живот поприма када циља довољно високо, када се једна особа бори против свих непријатељских сила унутар и изван њега како би обезбедио будућност са

⁶⁰⁸ “(...) (T)he concept of tragedy that O’Neill developed (hardly by accident) (...) requires that man not resign in the face of hopelessness of his existence, that he not cynically adapt himself to it with an eye to his personal survival or material well-being. Rather, he must pit against that hopelessness an act of heroism inspired by a hope, a “dream”.” (Maufort 1989: 117-118) (превод аутора дисертације)

племенитијим вредностима. Таква личност је неизбежно трагична. Али за мене (...) сâм трагизам садржи ту значајну лепоту која јесте истина (O'Neill 1990: 37)⁶⁰⁹.

У мистичком сагласју са протагонистом који се постепено навикава на фасцинацију свим аспектима свог живота, укључујући традиционално неподношљиве и деструктивне, реализам у О'Ниловим драмама надилази своје туробне контуре у којима човек делује безначајан и немоћан. Нада коју гаји О'Нилов протагониста, Мофор подсећа, само на површини указује на чежњу за “будућношћу часнијих вредности” и на парадигму “хероја”: заправо, њена симболика не располаже могућношћу утицаја на судбину протагонисте, нити успева да потисне деструктивни утицај судбине у корист његове иницијације. Трагичка победа протагонисте састоји се у његовој спознаји своје оригиналне немоћи пред иронијским сукобом судбине с једне и његове амбиције с друге стране. Уместо сентименталне визије срећног краја, протагониста је суочен са катарктичком ревизијом своје позиције у свету – и уједно своје борбе и надања – какву је О'Нил описао у писму пријатељу из 1940. о својој драми *Долази ледација*:

(...) (И)ма тренутака [унутар драме] који изненада до краја оголе тајанственост човекове душе, не из силедијства или моралне набеђености, већ са разумевањем и емпатијом у оквиру које је он жртва иронијских аспеката живота и њега самог. Ти тренуци за мене сачињавају дубину трагедије, без ичег додатног што би се још могло рећи (O'Neill 1994: 511)⁶¹⁰.

Протагониста достиже “срж трагедије” упркос одсуству свести о идејама живота и личности; иницијација којој стреми и која га отуђује од остатка заједнице симболизована је увидом у деструктивни учинак фатума. У откровењу фарсе дискурса

⁶⁰⁹ “The point is that life in itself is nothing. It is the *dream* that keeps us fighting, willing, – living! Achievement, in the narrow sense of possession, is a stale finale. (...) A man wills his own defeat when he pursues the unattainable. But his struggle is his success! He is an example of the spiritual significance which life attains when it aims high enough, when the individual fights all the hostile forces within and without himself to achieve a future of nobler values. Such a figure is necessarily tragic. But to me (...) the tragic alone has that significant beauty which is truth.” (“The Extraordinary Story of Eugene O'Neill”, О'Нилов интервју са Мери Б. Мјулит (Mary B. Mullett) за лист *American Magazine*, објављен у новембру 1922. године, у O'Neill 1990: 37) (превод аутора дисертације)

⁶¹⁰ “(...) (T)here are moments in it [the play] that suddenly strip the secret of the soul of a man stark naked, not in cruelty or moral superiority, but with an understanding compassion which sees him as a victim of the ironies of life and of himself. Those moments are for me the depth of tragedy, with nothing more that can possibly be said.” (из О'Ниловог писма Лоренсу Ленгнеру 11. августа 1940. године, у O'Neill 1994: 511) (превод аутора дисертације)

славне прошлости и херојства, “часније вредности” које протагониста упознаје нису конкретни егзистенцијални аспекти већ се тичу еманципације од стварности привида коју намеће заједница. Флет наводи драму *Дуго путовање у ноћ* као модел стандардне модернистичке иницијације која, уместо свести о сопственој личности, указује на празнину иза фамилијарних максимā у њиховом актуелном контексту (в. Flath 2014: 201). Штета коју је прошлост нанела ликовима саботажом њихових личности и жеља је метафизичке и непромењиве природе: актуелност је схваћена као страшни залог извесности прошлости утолико што су ликови немоћни да исправе примордијалне грехе који и даље индиректно делују из њеног домена. Али зато што су елементи прошлости и судбине евидентни у општој разорности у односу на стварност, они су једини извесни, једини не спадају у фарсичну културу отуђеног материјалистичког друштва. Ламент Мери Тајрон над митским ауторитетом прошлости, на тему узалудности борбе “против онога што је начинила прошлост” (в. О’Нил 1964: 47)⁶¹¹, истовремено сведочи о трансисториској природи прошлости и њених учинака, али и о томе да је прошлост, и кроз њу идентитете чланова породице Тајрон, могуће реконструисати путем свести о аналогно симболичном контексту њеног учинка.

У *Дугом путовању у ноћ*, прошлост породице Тајрон разбијена је у фрагменте али ови фрагменти конструишу целину коју је гледалац или читалац у стању да разуме⁶¹².

Ако О’Нилове драме сведоче о могућности реконструкције прошлости и измирења ликова са њом на основу ауторове модернистичке вере у субјективну стварност као једину константу, Шепард у потпуности напушта идеју стабилног субјективитета: прошлост је, под утицајем постмодерне културе и нагле индустријализације, скрајнута и фрагментисана до те мере да никакви обрасци више не омогућују њену реконструкцију. Док је Шепард налик О’Нилу такође заинтересован за тему породице, у његовом опусу она напушта аутобиографски оквир и служи као универзални метоним америчке историје и друштва. Његови ликови деле трајну

⁶¹¹ “**Mary:** (...) It’s wrong to blame your brother. He can’t help being what past has made him.” (О’Нил 1964: 47) (превео са енглеског Воја Чолановић)

⁶¹² “In *Long Day’s Journey Into Night*, the Tyrone family past has been broken up into fragments but these fragments make up a whole that a viewer or reader is able to grasp.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

одсеченост од домена прошлости, било митског или историјског, због чега је јединство породице као архетипске заједнице саботирано и без извесног ослонаца. Дехуманизована и отуђена, породица је изједначена са апстрактним доменом постмодерне културе, коју карактерише принцип децентрализације и замењивости појединца: деца, која су у О’Ниловим драмама представљена као наследници датог фамилијарног поретка, код Шепарда су одбачена и препуштена утицају “проклетства” чији фрагментишући ефекат отуђује сина од оца и дефинише га кроз идеју беспоговорног бекства од деструктивног патријархатског наслеђа. Цинично лишавајући ликове митских предиспозицијā, Шепард приписује немогућност синова да се еманципују од патријархатске позадине биолошким константама, уместо филозофским и историјским које прате О’Нилове ликове. Због његовог раскида са традиционалистичким дискурсом и заменом митских аспеката фатума биолошким, као и опште демистификације трагичке ситуације у драми, Флет сматра да би Шепардове трагедије пре требало сматрати трагикомедијама. Иако јаз између актуелног и жељеног стања заједнице у *Породичној трилогији* на нивоу структуре указује на трагедију, она је “непрекидно саботирана иронијским назнакама” (в. Исто: 196)⁶¹³. Ограђена од конкретног биографског контекста и сублимирана у апстракцију паралелну америчком националном осећају са постмодерног становишта које искључује било какве личне или културне особености, породица је сведена на небиће без могућности успостављања односа са прошлошћу. Патријархатско наслеђе у целини, невезано за дихотомију фатумског/ реалног и материјалног/ привидног коју драматизује О’Нил, означено је као фарса у чију неподобност чланови Шепардових породица чак ни не сумњају. Генеалошки амблеми које ликови наслеђују у извитопереним ритуалима немају семантичку потпору: лик оца не поседује метафизички ауторитет, те отуд није ни изван хаотичних чежњи синова, што указује на типично постмодерну децентрализацију културе. Једини амблем заједништва јесте неодређена стихија наслеђивања чија улога није мистичко дефинисање лика већ његова деструкција.

Карактеристика модернизма је утемељење, у овом случају отац као ауторитарна фигура. Са Шепардовим утемељењем у постмодернизму, ауторитет патријарха (или његово одсуство) не

⁶¹³ “Although both *Curse of the Starving Class* and *Buried Child* are structured tragically, Shepard is constantly undercutting the tragedy with ironic overtones.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

представља тему будући да практично није стављан на пробу. Фигуре оца, налик сину (синовима) током побуне, као да просто пролазе кроз промене које истовремено указују на уништење традиционалних вредности. На основу тога, ово је сада огромна, непресушна сила коју протагониста не може истински да утврди све док га она не уништи. Принцип наследства достигао је свемоћ⁶¹⁴.

Брисање семантичког поретка које иницира наслеђе у свом достизању “свемоћи” указује да учинак прошлости није просто обликовање ликова и детерминисање њихових животних путева, већ деструкција њихове стварности, која се нарочито односи на етичку свест. У есеју “Крв и кости одевени у поезију: драма Сема Шепарда” (“Blood and bones yet dressed in poetry: the drama of Sam Shepard”), Кристофер Бигзби наводи појам трауме, као антимиетског елемента наслеђеног из периода примордијалног греха чије стално оживљавање у ритуалима синова означава немоћ превазилажења деструкције која се десила у прошлости. Религиозну позицију коју у О’Ниловим драмама има појам успомене код Шепарда преузима траума, која је, премда радикално разорна у односу на фамилијарни поредак, редовно присутна у виду девијантних амбиција у функцији одржања привида патријархата. У случају О’Ниловог патријархата, ритуално су евоцирани појмови заједнице и личности, у случају Шепардовога – њихово одсуство; пошто је на основу трајног јаза између прошлости и садашњости немогуће сложити фрагменте стварности у логичку целину, индивидуација је немогућа. Уместо личности која не поседује слободну вољу, одлуке доноси породично “проклетство”, те не постоји принцип доношења одлука на основу етичких принципа и свести о последицама: ликови се не руководе појмовима доброг и лошег, већ сигнаlima које примају од својих никад јасно артикулисаних нагона и који замагљују њихову аналитичку свест о било каквом утицају околине и друштва на њих, макар и отворено штетном. Бизгби нас упућује:

⁶¹⁴ “Modernism has grounding, in this case the father as an authoritative figure. With Shepard’s postmodern grounding, the patriarch’s authority (or lack of it) is not an issue because it is hardly even tested. The father-figures, like the son(s) in rebellion, seem to be merely going through the motions indicating the death of traditional values as well. By this, it is now a great inexorable force which the protagonist cannot fully acknowledge until it has destroyed him. Heredity has become omnipotent.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

У Шепардовом свету не постоји морал. (...) Његови ликови никада нису представљени у контексту поседовања ма каквог избора. Они су личности којима се нешто догодило и које морају да живе са последицама. (...) Реагују на потребе које их повремено изведу из домена језика, запањени сопственом способношћу да нанесу и приме бол. Неурастенично су осетљиви, са ожиљцима које су им нанели сусрети са другим људима, а опет у чежњи за тим потенцијално опасним сусретом (Bigsby, у Callens 2005: 20)⁶¹⁵.

Одсуство етичких или логичких модуса указује на одсуство културе у општем позитивистичком беспућу; ликови наносе другима и себи штету јер су њихове судбине дефинисане не-местом чије су културне одреднице одавно затрте. Ипак, Бигзби подсећа, ништавило у коме се одвија неповратна фрагментација Шепардових ликова управо јесте постмодерна алегорија Америке, као бодријаровске “пустиње” која омогућује поништење културних контура личности и децентрализацију свих објеката који су за њих имали значај. Упоредо са фрагментацијом и урањањем у хаос, ликови све упадљивије и екстравагантније исказују своје фрустрације и чежње, које се редовно изјаловљују у својој десимболизованости. Бигзби, у Бодријаровом духу, назива такав контекст ентропије “урушеношћу на англо-саксонски начин”: док О’Нилова визија припадности заједници почива на непрекидној борби за променом и вери макар у хипотетичко постојање идеалног митског поретка, Шепардов омаж “американству” доследан је постмодерном признању да је тај поредак заувек потиснут, штавише да ниједан од ликова нема истинску жељу да га реконструише. Према Бигзбијевом наводу:

Они [Шепардови ликови] се крећу, али не учествују у опитима и променама. Они су, на узнемиравајућем, патолошком нивоу, усресређени, ако не опседнути. (...) Нема такве чудесне обнове која би била могућа за његове ликове који су луди у англосаксонском контексту сломљености. (...) А оно што је истина за сопство једнако је истина за породицу, подвојену противно себи самој, и, даље од тога, за Америку (Исто: 21-22)⁶¹⁶.

⁶¹⁵ “Shepard’s is not a moral world. (...) His characters are never presented as though they had any choice. They are figures to whom something happened and who must live with the results. (...) They respond to needs which on occasion take them beyond language, shocked by their own capacity to injure and be injured. They are neurasthenically sensitive, bruised by their encounter with others, yet needing that potentially damaging encounter.” (Bigsby, у Callens 2005: 20) (превод аутора дисертације)

⁶¹⁶ “They [Shepard’s characters] move but they do not experiment and change. They are, unnervingly, disturbingly, focused, not to say obsessed. (...) No such miracle of reconstruction is available to his characters who are crazy in the Anglo-Saxon sense of broken. (...) And what is true of the self is true equally of the family, divided against itself, and, beyond that, of America.” (Исто: 21-22) (превод аутора дисертације)

Упоредо са непостојањем јединствене културе повезане путем паралелних фрагмената између којих у постмодернизму влада непремостив јаз, у Шепардовом опусу не постоји концепт иницијације и осећаја припадности. Фрустрација неприпадањем нарочито је истакнута код синова, док су очеви, иронично, махом успешно адаптирани систему беспућа који одржавају, и који, као у случају Вестона у *Проклетству изгладнеле класе*, повремено сублимирају у нормалну, препознатљиву стварност. Мистичко јединство са природним поретком о ком машта Едмунд у *Дугом путовању* понавља се у Шепардовој *Породичној трилогији* као индикатор девијантног контекста прогреса историје унутар породице: у свим епизодама, слику иницијацијске слободе од идеолошког поретка и раскида са фатумом не остварује син, већ отац, персонификација остареле и семантички сувишне, као и неретко деструктивне хијерархије. Син је препуштен не само осећају неприпадања већ и презрености од стране патријархата који одбија да призна његове вредности или, као у бизарном случају Доца у *Покопаном детету*, његову припадност заједници. Јаз иницира сукоб између генерација у ком је код обеју страна, првенствено код синова, изражена жеља за уништењем супарника. У том незајажљивом раздору, породица је сувишна, иако и даље постоји у својој неумитној и неотклоњивој биолошкој форми, те уместо да синовљева “иницијација” допринесе утврђивању митске кохерентности породице као код О’Нила, она разоткрива пуну примордијалну и анималну симболику породице коју јој Шепард намењује, истицањем сукоба између “ојачалог” сина и “сувишног” оца који поручује да у њиховом поретку има места само за једног. На крају драме, син односи превагу над оцем који је потиснут или мртав, али примордијални поредак физичности и силе остаје непромењен; агресивни егоизам мушких чланова чини концепт заједнице сувишним, и уместо обнове везе са патријархатом, удаљеност од њега утврђује се додатним ритуалима насиља и иконокластије, при чему одрицање од фамилијарних амблема патријархата не представља губитак јер се патријархат, у својству биолошке стихије, открива као иманентан сину.

(...) (С)ин је дужан да се суочи са оцем и то означава коначни и најзахтевнији испит. Син увиђа да је за њих двојицу заједничко постојање немогуће. Из социјализације или измирења настаје деперсонализација и само ће један из тога изаћи очуван⁶¹⁷.

⁶¹⁷ “(...) (T)he son must come face to face with the father and this presents the final and most challenging trial. The son realizes that the two of them cannot exist simultaneously. Socialization or reconciliation brings depersonalization and only one will survive.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam*

Ривалство између генерација не представља синовљеву жељу за иницијацијом, тј. дихотомичну извесност двају поредака, отуђеног и персонализованог, већ универзални поредак у ком долази до насилне смене “сувишних” субјеката. Синови манифестују свој прећутни анимозитет према датом патријарху трудећи се да усвоје његове принципе агресивности, посесивности и одсуства емпатије; коначни ефекат њихове идентификације са ауторитетом за којим чезну јесте својеврсна иницијација у патријархат која, уместо да диференцира њихову личност, чини да она трајно нестане, заједно са синовљевом свешћу о себи. Када син заузме ауторитарну позицију, моћ породице га сасвим субсумира у свој хаотични домен, и путем продуженог и продубљеног контекста “проклетства”, дотад бунтовни син постаје радикалнији извршилац максимално патријархата него отац. У *Проклетству*, Ема са згражавањем присуствује Веслијевој трансформацији у новог патријарха, да би потом закључила да је превазишао чак и Вестона у апсурдним и вулгарним ритуалима:

Ема: Ти си болестан! Шта радиш у његовом оделу? Да ниси сада постао глава породице, а? (...) Одвратан си ми. Још си одвратнији од њега. А то је заиста одвратно (Шепард 2001: 139)⁶¹⁸.

Привид породице остаје изван свог базичног, биолошког аспекта: породицом и даље доминира насилни и ирационални патријарх, док за било какву врсту дискурса који одудара од те физичности нема места: Ема гине у експлозији бомбе, Ела наставља битисање у позицији потчињеног матријарха, а Вестон наилази на неразумевање од стране сина када му исповеда своје стање душевне препорођености. У односу на архетипску истину Веслијевог формираног ауторитета, Вестонова “катарза”, која му први пут омогућује да одреди аутентични породични однос према укућанима, делује као фарса. Вестон говори о митској сакралности породице (в. Исто: 53)⁶¹⁹ на коју надовезује покровитељски однос капиталистичке културе која претендује да стабилизује живот породице идејом масовне набавке добара за домаћинство (в. Исто: 61-62). Међутим, Веслијево убиство јагњета и облачење очеве одеће извучене из

Shepard, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

⁶¹⁸ “**Emma:** You’re sick! What’re you doing with his clothes on? Are you supposed to be the head of the family now or something? (...) You’re disgusting. You’re even more disgusting than him. And that’s pretty disgusting.” (Шепард 2001: 139) (превео са енглеског Боривој Герзић)

⁶¹⁹ “**Weston:** (...) It was good to be connected by blood like that.” (Исто: 53)

контејнера указују на смрт идеолошких принципа које Вестон заступа и који, будући да је деструкција већ начињена а могућност њене исправке немогућа, нови патријарх одбацује као сувишан. У драми *Покопано дете*, смрт има још израженију улогу детерминанте судбине породице: она се одвила давно пре почетка радње, над субјектом неразјашњеног идентитета, означеног једино тиме да је његово порекло биолошка и културна скаредност, и да га је патријарх Доц уклонио у, како се испоставило, безуспешном покушају очувања стабилности заједнице. Убиство Тилденовог и Хејлиног детета резултира категоричким поништењем патријархата: на Доцово признање Шели да је убио нежељено дете и закопао га, Хејли реагује метафизичком примедбом да породица не само да не поседује стандардни патријархатски поредак о ком Доц говори, већ да је кастрирана и лишена принципа маскулинитета:

Хејли: (...) Шта се догодило са мушкарцима у овој породици!? Где су (Шепард 1980: 166)⁶²⁰?

Биолошки ауторитет породице је толики да уједно негира патријархатске принципе, а путем њих као симболичких модуса, и принцип личности, који служи као културна баријера која спречава растакање и дедиференцијацију личности. Доцова смрт утврђује одсуство патријархата, праћено Винсовим губитком свести о свом идентитету: његов одраз у шофершајбни губи своје препознатљиве контуре и узима облике све даљих мушких генерација (в. Исто: 172)⁶²¹; његова припадност породици коначно је афирмисана, али по цену потпуне деструкције рационалних и културних модуса од стране биолошких. У *Правом западу*, контекст одсуства традиционалног поретка најдоследније одговара постмодерној максими неутралног значења утолико што је одсуство Остиновог и Лијевог оца скоро сасвим заоденуто у низ фрагментисаних тумачења и фантазија синова. До Остиновог трагикомичног откровења да је њихов отац прво путовао аутостопом за Мексико ради уградње протезе

⁶²⁰ “**Halie:** (...) What’s happened to the men in this family! Where are the men!” (Шепард 1980: 166) (превео са енглеског Венцислав Радовановић)

⁶²¹ “**Vince:** (...) I could see myself in the windshield. My face. My eyes. I studied my face. Studied everything about it as though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him. Like a mummy’s face. I saw him dead and alive at the same time. In the same breath. In the windshield I watched him breathe as though he was frozen in time and every breath marked him. Marked him forever without him knowing. And then his face changed. His face became his father’s face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father’s face changes to his grandfather’s face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I’d never seen before but still recognized.” (Исто: 172)

а затим изгубио протезу у ресторану брзе хране, браћа развијају псеудохеројску реторику оца који се одважио на аскетску егзистенцију изван притисака друштва и породице и који је, аналогно О’Ниловом парадигматском аскетском лику Едмунду Тајрону, повратио исконско јединство са природом. Фарсична и фрагментисана срж америчког сна је у овој драми приказана можда најдиректније, будући да двојица браће представљају две поларне идеолошке назнаке да иницијација коју амерички сан обећава постоји – јер сваки од браће жуди за околностима које је остварио његов супарник – али и да не постоји – јер исто “идеално” стање узрокује осећај промашености и гневну потребу за преузимањем супарникове позиције. Благодети америчког сна су, отуд, у позицији перцептивне фантазмагорије вечито супротстављене посматрачу: било које стање у ком се сâм субјект налази нужно се растаче у самомржњи и осећају преварености, касније сублимираним у антагонизам према друштву и породици. Неуспела евокација патријархата кроз сценарио за филм потврђује Шепардову идеју немогућности реконструкције прошлости, макар у културно одредивом контексту какав јој намењују синови: стихија припадања заједници надилази и саму категорију патријархата, будући да синови откривају мајци да желе заједно да отпутују у пустињу али на исту локацију на којој живи њихов отац. Протосистем фамилијарности опире се свим одредницама; налик пустињи у драми, он је дефинисан трајним непостојањем не само амблема цивилизације, већ и сећања на њене формативне утицаје на субјекте.

Епилог Шепардове иконокластије у погледу амблема заједнице и иницијације које је устоличио О’Нил наводе на закључак да, као што је у постмодернизму ревидиран традиционални контакт са митом и прошлошћу у форми страхопоштовања, не постоји ни трагедија у традиционалном контексту. Ако трагичка структура драме изискује културно детерминисане бинарности доброг и лошег, као и припадности и ренегатства, Шепард укида све дотадашње концепте, чије је његов протагониста саботиран у покушају анамнезе поретка који је потребно реконструисати. Његова трагедија, коју Флет радије класификује као трагикомедију, не претендује на дубинску јасноћу протагонистиних потреба и сумњи, нити окончава његову заробљеност у махинацијама фатума стандардним катарктичким разрешењем. Трагички сукоб културе и њене ревизије коју јој, по катарзи протагониста претпоставља не постоји у Шепардовим драмама зато што “ревизију” (заправо, њен привид) спроводи сама култура, оспособљавајући га не за самоспознају већ за конформистичко учешће у

механизму судбине. Питања у вези не само са етичком и социјалном проблематиком, већ и са непосредним искуством стварности – протагонистино разумевање идеја простора, времена, идентитета, прошлих догађаја – бесповратно су саботирана утолико што дискурс отуђења искључује контакт ликова са друштвом чије идеолошке парадигме омогућују кохерентно тумачење наведених идеја.

Ако је у извесној мери модерна трагедија била слободна формулација, према којој су двоумљења јунака, коликом год агонијом и беспућем да су зрачила, била јасније схватана, а осећаји поробљености неправичним обичајима се окончавају у трагичким расплетима, савремена трагикомедија нема таквих претензија. Уместо тога, она указује на удаљавање од осећаја друштвеног искуства укоренењем у непосредним етичким питањима исправног и погрешног, доброг и праведног и отуђења од истог. (...) И даље постоји спољна сила, спољно “нешто” које детерминише људско деловање, али оно не поседује своју званичну форму, видљиву манифестацију. Довољно је само сетити се Шепардових драма које покреће несхватљиви фатум, тако рећи “невидљива рука”, коју је *немогуће пронаћи* [нагласио Н. Ђуран], али се свеједно да осетити⁶²².

Шепардов концепт судбине је отуд дијаметрално различит од О’Ниловог на основу тога што, док судбина у О’Ниловом опусу оперише у семантички одредивој позицији митске прошлости и иманентне структуре стварности чије су контуре “свуда присутне”, код Шепарда она јесте страшно небиће које својом старином, снагом и, нарочито, емпиријском неодредивошћу превазилази покушаје каналисања путем било којих познатих образаца. Свемоћ тог небића детерминише његов ауторитарни однос према Шепардовим ликовима: уместо о’ниловског измирења и јединства са фатумом, они изнова потпадају под његову манипулацију која је са сменом генерација, све хаотичнија и отпорнија на могућност културне артикулације.

⁶²² “If to a certain extent modern tragedy was a liberal formulation, where the dilemmas of the heroes, as agonizing and resolutionless as they might be, were more readily discerned, and feelings of entrapment by unjust practices ended in tragic reversals, modern tragicomedy has no such pretences. Rather, it denotes a movement away from a sense of social experience that is anchored in tangible issues of moral right and wrong, of the good and the just and its betrayal. (...) There is still an external force, an external “something” that determines human action, but it has no public face, no visible manifestation. One has only to think about Sam Shepard’s plays that are driven forward by an inscrutable fate, an “unseen hand” so to speak, that is *nowhere to be found* [нагласио Н. Ђуран] but is palpable nevertheless.” (J.W. Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, докторска дисертација одбрањена на Универзитету Комплутенсе у Мадриду 2014. године, доступно на <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, приступљено 09.03.2017.) (превод аутора дисертације)

С друге стране, аспект у ком су О’Нил и Шепард изједначени јесте управо “невидљива рука” која контролише судбине породица и стаје на пут њиховој потрази за иницијацијом. Аналогију са О’Нилом на пољу мистичке позадине драме Шепард је постигао у каснијем периоду стваралаштва, када се, током боравка у Лондону седамдесетих година, упознао са делима грчких трагичара, који су га, након дугог експериментисања са постмодернистичким дискурсом децентрализације, подучили извесности онтолошког фактора у људској судбини. Мистички фактори у драми за које је сазнао из традиционалних трагичких образаца деловали су му истовремено фасцинантно и познато; налик О’Нилу, лако се идентификовао са древним протагонистима којима манипулише примордијална сила чијих су ефеката свесни али коју не могу семантички да одреде и каналишу. Док су покушаји повезивања фрагментисаних искустава ликова осуђени на неуспех, митска сила која се испречава на путу тог повезивања и затвара ликове у безизлазном фатумском лавиринту јесте принцип који је, иронично, универзално спознатљив. Шепард је у једном интервјуу открио фасцинацију грчким објашњењем основа трагедије која умногом подсећа на О’Нилову:

Просто ме је фасцинирала једноставност древних грчких драма, на пример – биле су беспрекорно разумљиве. Ничег сложеног или варљивог ... што ме је дибидус изненадило, јер сам претпостављао да нећу успети да их разумем. Али сада ми постаје јасније о чему су писали, и учинили су ми се приступачним⁶²³.

Шепардова једночинка *Невидљива рука* чак носи наслов идентичан изразу којим је Едмунд Тајрон у *Дугом путовању* именовао силу која контролише “вео ствари” у природи са којима је у својој фантазији остварио екстатичко јединство на својој пловидби за Буенос Аирес.

Едмунд: (...) Онда је наступио час поамног ослобођења. Спокојство, свршетак свих трагања, последња лука, радост што се стигло с ону страну убогих, јадних и незајажљивих људских стрепњи, надања и снова! И још неколико пута у животу, кад бих се пливањем сасвим удаљио од обале, или док бих лежао на жалу, осетио бих то исто. (...) [Личило је то] (Н)а вео ствари

⁶²³ “I was just amazed by the simplicity of the ancient Greek plays, for instance – they were dead simple. Nothing complex or tricky ... which surprised the hell out of me, because I’d assumed they were beyond me. But now I began to comprehend what they were talking about, and they turned out to be accessible.” (H. Schvey, “The Master and His Double: Eugene O’Neill and Sam Shepard”, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. V, No. 2: Spring 1991, доступно на <https://journals.ku.edu/jdtc/article/download/1782/1746> , приступљено 11.03.2017.) (превод аутора дисертације)

онаких какве нам се чине, склоњен у страну невидљивом руком. У делићу тренутка видиш тајну и, видећи је, и сâм постајеш тајна. У делићу тренутка открива ти се смисао (О’Нил 1964: 116-117)⁶²⁴!

У упутству глумцима у оквиру драме *Невидљива рука*, у верзији за британско позориште, Шепард је истакао паралелан вид мистичке манипулације над ликовима; премда у његовој драмској адаптацији човек није у позицији субјекта или посматрача већ је сâм средство хировитих радњи “невидљиве руке”, присуство силе која те радње иницира једнако је извесно као код О’Нила, и спознато од стране ликова у њиховој прећутној стрепњи.

Оно што им се догађа је неразумљиво, али они гаје сумњу. Нешто невидљиво руководи њима. Манипулише. Они су без моћи а све време су уверени да је стање под њиховом контролом (Shepard 1975: 44)⁶²⁵.

Такође, аналогно свом претходнику, Шепард истиче мотив “невидљиве руке” у периоду када му сатиричне анализе друштвено-политичких феномена увелико делују истрошене и немоћне да укажу на суштину ентропије у америчком друштву, због чега антагонистичка сила његових драма након 1971. није сама цивилизација већ примордијални модуси који предодређују њено урушавање, независно од бројних бизарних “ослободилачких” пројеката које Шепардови ликови осмишљавају. Практично све Шепардове драме написане по његовом усвајању образаца из класичне трагедије говоре о напуштању ранијих политичких импликацијā и фокусу на личну кризу ликова који, суочени са мистичком катастрофом, чезну за мистичким спасиоцем. Ликови су сведоци апокалиптичних сцена које су, премда никад дефинисаног порекла, јасно означене као весници краја Америке какву су познавали: у драми *Блуз лудих паса*, протагониста Козмо говори о свом сну:

Козмо: (...) Видим како цео свет нестаје у диму (Shepard 1986: 339)⁶²⁶.

⁶²⁴ “**Edmund:** (...) Then the moment of ecstatic freedom came. The peace, the end of quest, the last harbor, the joy of belonging to a fulfillment beyond men’s lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams! And several other times in my life, when I was swimming far out, or lying alone on a beach, I have had the same experience. (...) Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see – and seeing the secret, are the secret. For a second there is meaning!” (О’Нил 1964: 116-117) (превео са енглеског Воја Чолановић)

⁶²⁵ “What’s happening to them is unfathomable but they have a suspicion. Something unseen is working on them. Using them. They have no power and all the time they believe they’re controlling the situation.” (Shepard 1975: 44) (превод аутора дисертације)

Такође, у једној контемплацији у збирци песама, монолога и кратких прича Шепард бележи:

А у даљини могао си чути како се Америка прелама и тоне у море (Shepard 1973: 12)⁶²⁷.

Иако Шепард напушта модернистичку веру у могућност протагонисте да и у својој незавидној позицији буде свестан свог трансцендентног порекла, он од О’Нила преузима идеју непостојања целовите личности у домену изван идеолошког, због чега обојица аутора, говорећи о америчком идентитету, представљају популарни концепт “самооствареног човека” као фарсу. Ако је оригинална идеја иницијације још увек извесна у глобалистичкој анархији, аутори је налазе у јединству човека и природе на које званичне одреднице америчке културе не врше утицај. Упоредо са описом света чија се визуелна структура неповратно урушава, Шепард наглашава онтолошко достојанство човека који у тој апокалипси обнавља свој дијалог са доменом мита. Као и О’Нил, он ревидира амерички херојски стереотип као иронијску визију формирану не упркос већ захваљујући глобалној катастрофи. О’Нилова таоистичка релативизација онтолошких бинарности и вера у циклични опстанак бића може бити сагледана као модернистички основ лудистичком дискурсу који поништава везе између идентитета и његових традиционалних одредница које развија Шепард. Први аутор је супротстављао свој модус “космичког идентитета” као одговор на трауме наглог губитка родитеља и брата, стања за време Велике депресије и опште деструкције светских ратова, док је други, сходно апстрактнијој природи својих животних изазова, конципирао врсту компромиса између индивидуе и света глобализације, уз идеју да иста криза која поништава дотадашњи поредак пружа прилику за радикалну ревизију проблема идентитета. Као што О’Нил протагониста пролази кроз самопоништење које не само да не доживљава као своју деструкцију, већ јој хрли у сусрет растерећен јер више не трпи друштвено наметнуте тескобе свог старог идентитета, Шепардов протагониста се једино осећа испуњен у изолацији од друштва, и утолико стварности у њеном идеолошко-искуственем контексту, препуштајући се утапању у околину која га напакон ослобађа притисака које је његова личност вршила на његову космичку суштину. Ен Хол наводи кратку причу *Самоостварени човек (Self-made Man)* из Шепардове збирке *Крстарење рајем*, у којој протагониста на готово идентичан начин

⁶²⁶ “**Cosmo:** (...) I see the whole world going up in smoke.” (Shepard 1986: 339) (превод аутора дисертације)

⁶²⁷ “And far off you could hear the sound of America cracking open and crashing into the sea.” (Shepard 1973: 12) (превод аутора дисертације)

као и О'Нилов Едмунд доживљава јединство са аспектима природе, али и прошлости и културе – амблема чија је метафизичка позиција у постојању појединца заснована на припадању колективу. А припадност колективу америчког друштва, како је Шепард приказао у *Самооствареном човеку*, управо се одвија у анти-идеолошком ритуалу самопоништења, које у својој потпуности подразумева не само губитак себе у култури већ и природном окружењу.

Изненада више није постојала граница између његове коже и ноћи, између његовог даха и густог ваздуха (Shepard 1997: 5)⁶²⁸.

Миријада аспеката који детерминишу развој Шепардовога лика, како закључује Ен Хол, подривају амерички мит о независности и моћи индивидуе: будући да је човек у нераскидивој вези са својим пореклом, амерички концепт самоостварености јесте нелогична фарса.

С једне стране, губитак личности и граница престрављује, али с друге, неопходно је да овај човек, а можда и Шепард лично, схвати да није у потпуности независан и свемоћан; појединац је део целине. На овај начин, Шепард противречи америчком миту о независности, оном који уздиже особине и доприносе “Самооствареног човека” (Hall, у Roudané 2002: 248-249)⁶²⁹.

Шепардов дискурс у том смислу наставља модернистички принцип једнакости између индивидуе и универзума, а сâм Шепард је признао утицај О'Ниловог опуса на своје стваралаштво; његово младалачко читање драме *Дуго путовање у ноћ* указало му је на давнашњу потребу аутора да личне проблеме унутар породице пројектују на архетипске превире који историјски и семантички надилазе искуство за које типично самоуверени протагониста мисли да му је довољно за разумевање судбине.

Драме морају да иду преко граница “решавања проблема” – то је оно о чему говорим. Оно што О'Нилово *Дуго путовање у ноћ* чини тако великим делом, на пример, јесте то што О'Нил из своје личне породичне ситуације напредује према далеко пространијој сфери⁶³⁰.

⁶²⁸ “*There was no border suddenly between his skin and the night, between his own breath and thick air.*” (Shepard 1997: 5) (превод аутора дисертације)

⁶²⁹ “On the one hand, the loss of self and boundaries is frightening, but on the other, it is important that this man, and perhaps Shepard himself, realize that he is not entirely autonomous and omnipotent; the individual is part of a whole. In this way, Shepard contradicts the American myth of autonomy, one that cherishes the attributes and contributions of the “Self-Made Man.” (Hall, у Roudané 2002: 248-249) (превод аутора дисертације)

⁶³⁰ “Plays have to go beyond “working out problems” – that’s the thing I’m talking about. What makes O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night* such a great work, for instance, is that O’Neill moves past his own personal

Суштинска дихотомија коју, отуд, О’Нил и Шепард деле у својим опусима јесте између субјекта као производа идеолошких максимā и као тачке пресека утицаја ванидеолошких елемената који, било да је реч о митско-семантичком значају који одређује О’Нил, било о непосредно извесној физичкој старини у Шепардовом случају, надилази актуелност идеологије. Ако се амерички сан на крају сваке од драмā показује као деструктивно фрустрирајућа фарса, разлог је његова исконска детерминисаност факторима које установљује човеку ненаклоњени фатум, а који укључују породицу, друштво, природу или сām онтолошки поредак стварности – у редовном суделовању са хубрисом ликова. Уз поменуту сличност у контексту усвајања дискурса фатума од античких трагичара, аутори деле идеју да је елементарни фактор формације личности ком је дата функција фатума породица. Према тумачењу Хенрија Швеја (Henry Schvey), О’Нил и Шепард су паралелни аутори утолико што обојица заступају дискурс са мотивима насилног патријархата, чији необазриви методи каткад сежу до кримогених форми, одумирућих материнских ликова који су присутни тек да укажу на неминовност и интензитет атмосфере самопоништења, и синова чија је једина перспектива, какав год однос они према њој имали, да остану у оквирима патријархата и да га и даље перпетуирају, са одређеним модификацијама које, по збацивању старог облика патријархата, утиру пут радикалнијем јазу у односу на актуелну идеологију. Швеј истиче:

И за О’Нила и за Шепарда с почетком од 1978, “невидљивом руком” (...) управља породица, и нису случајно највеће драме обеју писаца биле породичне драме махом аутобиографског карактера⁶³¹.

family situation into a much wider dimension.” (H. Schvey, “The Master and His Double: Eugene O’Neill and Sam Shepard”, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. V, No. 2: Spring 1991, доступно на <https://journals.ku.edu/jdtc/article/download/1782/1746>, приступљено 11.03.2017.) (превод аутора дисертације)

⁶³¹ “For both O’Neill and Shepard since 1978, the “unseen hand” (...) is exerted by the family, and it is no accident that the greatest plays of both dramatists have been family plays which have been largely autobiographical in nature.” (H. Schvey, “The Master and His Double: Eugene O’Neill and Sam Shepard”, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. V, No. 2: Spring 1991, доступно на <https://journals.ku.edu/jdtc/article/download/1782/1746>, приступљено 11.03.2017.) (превод аутора дисертације)

О'Нилови "очеви" представљају препознатљиву алегорију ауторовог оца: амбициозни, строги и очврснули под утицајем грубе младости, која је извор њиховог стида и трауме; Шепардови "очеви" представљени су спектром различитих недокучивих тропова, од туробног деспота и инфантицида Доца, преко бизарног Вестона Тејта чије дезоријентисано понашање на крају уступа место "нормалности", до Остиновог и Лијевог оца који својим трајним одласком у пустињу означава нестанак патријархата у целини. Уз сву различитост двају поларности патријархата, деперсонализација коју врши "невидљива рука" одаје увек препознатљив контекст бизарне и ренегатске позиције. Парадигма строгог оца делује као потенцијално успешнији медиј прилагођавања идеологији "самоостварености", али очеви из свих обрађиваних О'Нилових драма бивају неспознати и одбачени од стране средине за чијим признањем стреме. Евентуална алузија на мартирску несхваћеност Џејмса Тајрона, Кона Мелодија, или Фила Хогана цинично је саботирана њиховом упорном претензијом на стварност којој не припадају; на основу свог неразумевања утицаја прошлости на његов живот као и малограђанско тумачење породичне ситуације Тајрон је изједначен са апсурдним и фрагментисаним очевима Шепардових драма, и његова трагична симболика лика који је дубоко у себи свестан своје позиције једва да је од значаја пред вечито неразумљивом прошлошћу.

Најзад, као у случају синова у *Породичној трилогији* који не само да перпетуирају већ и продубљују мотив проклетства и расположивости хиревима фатума, може се закључити да Шепард описује деперсонализацију мушкараца у својој драми у радикалнијем, бизарнијем и са становишта традиционалне трагедије више песимистичком контексту него О'Нил. Ако је припадност протагонисте идеологији америчког сна заправо трагичка фарса, будући да је апстрактна личност коју идеологија намеће немоћна да каналише утицаје његових архетипских одредница, Шепард истиче ту неумесност идеолошког дискурса знатно бескомпромисније. Кроз његове репрезентације патријархата еволуира стихија фатума која у О'Ниловим драмама манипулише породицом и саботира самовољу очева: док су Тајрон, Фил Хоган, Кон Мелоди и Нет Милер означени у парадигматском духу трагичких хероја који се према судбини односе стоички, поносито или чак донекле цинично, Шепардови очеви одликују се злочестим и отворено нихилистичким карактером, који, сходно примедби Хејли у *Покопаном детету*, сведочи да патријархата више нема, макар у својој историјски утврђеној форми, и да је актуелни фамилијарни поредак заснован на

мотивима кастрације и пуке импулсивне жудње синова за уништењем очинске фигуре. О’Нилов патријархат, након побуне синова делује разоткривен и јасно категорисан као девијација која дела против законитости природе и културе, као на примеру Мелодија, Хогана, или Ефраима Кабота у *Чезњи под брестовима* који је готово доследно моделиран према митском краљу Лају, који је у едипалном сукобу са сином око матријархатског аспекта над којим одржава своју неприродну власт. Сврगाвање традиционалног патријархата, истина, има једнако ужасну, хомицидну форму као сâм патријархат, али се епилог те иконокластије открива као митска, потиснута стварност за којом О’Нил чезне, и која је аутентични домен постојања индивидуе насупрот накарадном симулакруму америчког сна. Шепардов патријархат, ауторизован постмодерном негацијом семантичких граница стварности, оснажен је до нивоа потпуне безначајности катарзе која, чак и када је патријарх уклоњен и када је породица привидно спремна за слободну будућност, оставља утисак пародије и додатног затварања породице, пре свега синова, у њихов оригинални систем. Након што Доц умре, Хејли оцењује кишу као залог победе плодности над стерилношћу, а Тилденова упрљаност земљом уводи идеју јединства човека и природе у отуђену породицу. Међутим, патријархат се тек у Хејлином патетичном псеудоритуалу открива у пуној надмоћи над судбинама и свешћу чланова породице: њена примедба да је кукуруз коначно родио захваљујући учинку сунца (в. Шепард 1980: 174)⁶³² звучи као да се прећутно односи на реч “син” (“son”), алудирајући на њено убијено дете, али и на другог покојног сина, Ансела, као и на Винса који себе представља у позицији сина у односу на целу породицу (в. Исто: 136)⁶³³. Фигура сина, и посредством ње перспектива патријархата, десимболизовани су и уништени. Док површина дискурса обнове у *Породичној трилогији* говори о животу који предстоји на основу доласка нове генерације на чело заједнице, полисемички дискурс који негира извесност сина, чак и у лингвистичкој форми, јесте Шепардов постмодернистички закључак да је смрт достигла пуну експанзију: на прошлост у којој се десила катастрофа у виду економског колапса (*Проклетство изгладнеле класе*), смрти (*Покопано дете*), или очевог напуштања породице (*Прави запад*), и будућност коју наследник неће бити у стању да промени на боље. О’Нил је, премда се држећи своје традиционалистичке идеје о опстанку личности насупрот фатуму, иронично предвидео апсолутну

⁶³² “**Halie:** (...) Maybe it’s the sun.” (Шепард 1980: 174)

⁶³³ “**Vince:** (...) I’m their son! I’m their flesh and blood. Anybody can see we’re related.” (Исто: 136)

деперсонализацију до које ће доћи у времену постмодернизма, глобализације и брисања културних одредница. Већ у периоду у ком је писао своје породичне драме, била је наслутива имплозија америчког друштва до које долази систематским потискивањем “грешних” тема из прошлости: постмодерна надмоћ фатума, а у чувеном интервјуу са Џоном С. Вилсоном (John S. Wilson), годину дана по завршетку II светског рата, О’Нил је исповедио своју стрепњу у вези са неумитним наставком потискивања аспеката личности, идентитета и прошлости у корист фарсичне идеологије материјализма која претендује да нуди личност док заправо врши идентификацију људи и бесловесних објеката о којој пише Шепард.

Држим се уверења да су Сједињене америчке државе, уместо да постану најуспешнија земља света, постале највећи промашај. Оне јесу највећи промашај јер им је дато све, више него било којој другој земљи. У свом муњевитом развоју, нису присвојиле никакве истинске корене. Њен основни принцип јесте та непрестана игра покушаја да се поседује сопствена душа посредством поседовања нечега изван ње саме, чиме се у исти мах губе и душа и тај спољашњи објекат (O’Neill 1990: 164)⁶³⁴.

Окупираност обојице аутора визијом фатума који саботира америчко друштво у његовом пројекту “самоостварења” наводи на закључак да су сличности између О’Нила и Шепарда дубински извесније него разлике: тачније, Шепардово постмодернистичко разилажење са О’Нилом није усмерено ка представљању алтернативне претпоставке судбине америчког друштва колико ка отвореном и додатно наглашеном признању да амерички сан једнако симболички испразан и деструктиван колико је то био у доба модернизма. На О’Нилову мисао о прошлости која делује независно од идеолошких ритуала потискивања и која на крају увек оствари свој трагички продор кроз параван конформизма и материјалног благостања Шепард се надовезује идејом лудистичке свемоћи прошлости и протезања на будућност – и утолико на домен ванисторијског и вечног – које је постало недвосмислено деструктивно и хаотично под утицајем непрекидних и насилних потискивања које

⁶³⁴ “I’m going on the theory that the United States, instead of being the most successful country in the world, is the greatest failure. It’s the greatest failure because it was given everything, more than any other country. Through moving as rapidly as it has, it hasn’t acquired any real roots. Its main idea is that everlasting game of trying to possess your own soul by the possession of something outside of it, thereby losing your own soul and the thing outside of it, too.” (“O’Neill on the World and The Iceman”, О’Нилов интервју са Џоном С. Вилсоном (John S. Wilson), обављен 2. септембра 1946. године, у O’Neill 1990: 164) (превод аутора дисертације)

врши идеологија материјализма и апстрактног идентитета. Разлике у историјским и личним околностима које су оформиле њихова два дискурса дефинишу реципрочан став сваког од аутора о периоду који инспирише свог пандана – О’Нил са стрепњом и песимизмом, који уједно означавају границу његовог стоичког модернистичког дискурса, говори о општој десимболизацији и отуђењу које следи након Другог светског рата, док Шепард са сетом описује лаконску аналогију између ликова и њихове метафизичке позадине коју налази у О’Ниловом опусу. Но, било да је прошлост могуће традиционалистички сублимирати у дирљиви дискурс искупљења, било да је она представљена као антагонистичка антистварност чији су семантичка ревизија и надилажење осуђени на иронијски неуспех, О’Нил и Шепард деле отворено апокалиптички став о перспективи америчког сна: утицај стихија прошлости кроз историју све више нагриза основе материјалистичке културе. Заснован на “потрази за нечим изван душе”, пројекат оригиналног америчког идентитета песимистичан је и прожет “проклетством” утолико што се стварност за којом се трага, кроз историју Америке као и кроз драме двају аутора, постепено урушава пред очима субјекта до тренутка метафизичке безизлажности.

7. ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

БОЛТОН; О'НИЛ 2000: А. Boulton, Е. О'Neill, *A Wind is Rising: The Correspondence of Agnes Boulton and Eugene O'Neill*, Madison and Vancouver: Farleigh Dickinson University Press

О'НИЛ 1928: Е. О'Neill, "A Eugene O'Neill Miscellany", in: *New York Sun* (January 12, 1928), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by М. Estrin, Jackson: University Press of Mississippi, стр. 81-83.

О'НИЛ 1973: Е. О'Neill, *A Touch of the Poet*, New York City: Dramatist Play Service

О'НИЛ 2010: Е. О'Neill, *Anna Christie*, Auckland: The Floating Press

О'НИЛ 2013: Е. О'Neill, *Ah, Wilderness*, Montana: Literary Licensing

О'НИЛ 1988: Е. О'Neill, *Complete Plays 1932-1943*, edited by Т. Bogard, New York: Library of America

О'НИЛ 1990: Е. О'Neill, *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by М. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press

О'НИЛ 1947: Е. О'Neill, *Beyond the Horizon*, New York City: Dramatists Play Service Inc.

О'НИЛ 1947: Е. О'Neill, "Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary", in: *European Theories of the Drama: With a Supplement on the American Drama*, edited by Barrett H. Clark, New York: Crown Publishers

О'НИЛ 1984: Ј. О'Нил, *Црнина приличи Електри*, превео са енглеског Драгослав Андрић, Београд: СКЗ

О'НИЛ 1964: Ј. О'Нил, *Дуго путовање у ноћ*, превео са енглеског Воја Чолановић, Београд: Београдски графички завод

О'НИЛ 2004: Е. О'Neill, *Eugene O'Neill's Plays: Desire Under the Elms, The Hairy Ape and Welded*, Whitefish: Kessinger Publishing

О'НИЛ 1924: Е. О'Neill, "Eugene O'Neill Talks of His Own and the Plays of Others", in: *New York Herald Tribune* (November 16, 1924), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by М. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press, стр. 60-63.

О'НИЛ; КОМИНС; КОМИНС 1986: Е. О'Neill, S. Commins, D. Commins, *Love and Admiration and Respect: The O'Neill – Commins Correspondence*, Durham: Duke University Press

О'НИЛ 1922: Е. О'Neill, "Making Plays with a Tragic End: An Intimate Interview with Eugene O'Neill, Who Tells Why He Does It", in: *Philadelphia Public Ledger Sunday*

Magazine (January 22, 1922), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by M. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press, стр. 13-20.

О'Нил 2006: Е. О'Neill, *Moon for the Misbegotten*, New Haven: Yale University Press

О'Нил 1988: Е. О'Neill, *More Stately Mansions*, Oxford: Oxford University Press

О'Нил 1946: Е. О'Neill, "Mr. O'Neill and the Iceman", in: *Collier's* (October 26, 1946), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by M. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press, стр. 188-202.

О'Нил 1932: Е. О'Neill, *Nine Plays by Eugene O'Neill*, edited and with an introduction by J.W. Krutch, New York City: Modern Library

О'Нил 1946: Е. О'Neill, "O'Neill Returns after Twelve Years", in: *New York Times Magazine* (September 15, 1946), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by M. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press, стр. 167-173.

О'Нил 1994: Е. О'Neill, *Selected Letters of Eugene O'Neill*, edited by T. Bogard and J. Bryer, Milwaukee: Limelight Editions

О'Нил 1922: Е. О'Neill, "The Extraordinary Story of Eugene O'Neill", in: *American Magazine* (November 1922), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by M. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press, стр. 26-37.

О'Нил 1957: Е. О'Neill, *The Iceman Cometh*, New York: Vintage Books

О'Нил 1955: Е. О'Neill, *The Plays of Eugene O'Neill*, New York City: Random House

О'Нил 1964: Е. О'Neill, *The Plays of Eugene O'Neill*, New York City: Random House

О'Нил 1982: Е. О'Neill, "The Theatre We Worked For", *The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth MacGowan*, edited by J.R. Bryer, New Haven and London: Yale University Press

О'Нил 2012: Е. О'Neill, *Three Great Plays: The Emperor Jones, Anna Christie, and The Hairy Ape*, North Chelmsford: Courier Corporation

О'Нил 1925: Е. О'Neill, "Fierce Oaths and Blushing Complexes Find No Place in Eugene O'Neill's Talk", in: *New York World* (July 19, 1925), in: *Conversations with Eugene O'Neill*, edited by M. Estrin, Jackson: University of Mississippi Press, стр. 70-74.

Шепард 1975: S. Shepard, *Action and the Unseen Hand*, London: Faber

Шепард 1986: S. Shepard, *A Lie of the Mind: A Play in Three Acts*, New York City: Dramatist Play Service

Шепард 1976: S. Shepard, *Angel City & Other Plays*, Milwaukee: Applause Theatre Book Publishers

Шепард 1997: S. Shepard, *Buried Child*, New York City: Dramatist Play Service

Шепард 1979: S. Shepard, *Buried Child & Seduced & Suicide in B b*, Vancouver: Talon Books

Шепард 1977: S. Shepard, "Visualization, Language, and the Inner Library", in: *The Drama Review, TDR*, Vol. 21, No. 4, Playwrights and Playwriting Issue (Dec., 1977), стр. 50.

Шепард 2002: S. Shepard, "Writing is like horsemanship – you don't jump and hope for the best", in: *The Sydney Morning Herald* (October 21, 2002), <https://www.smh.com.au/articles/2002/10/21/1034561443052.html>, приступљено 19.02.2017.

Шепард 1988: S. Shepard, "S. Shepard: Geography of a Horse Dreamer", in: *Interview* (September 1988), стр. 73.

Шепард 1997: S. Shepard, *Cruising Paradise: Tales*, New York: Vintage Books

Шепард 1976: S. Shepard, *Curse of the Starving Class: A Play in Three Acts*, New York City: Dramatist Play Service

Шепард 1997: Sam Shepard, "Interviews", in: *The Paris Review* (1997), <http://www.theparisreview.org/interviews/1281/the-art-of-theater-no-12-sam-shepard>, приступљено 22.08.2015

Шепард 1974: S. Shepard, "Metaphors, Mad Dogs, and Old Time Cowboys: An Interview With Sam Shepard", in: *Theatre Quarterly*, Vol. IV, no. 15 (August-October 1974), стр. 3-16.

Шепард 1984: Sam Shepard, "Myths, Dreams, Realities – Sam Shepard's America", in: *The Guardian* (January 29, 1984) (Interviewed by Michiko Kakutani), http://www.nytimes.com/1984/01/29/theater/myths-dreams-realities-sam-shepard-s-america.html?pagewanted=all&_r=0, приступљено 14.08.2015.

Шепард 1995: С. Шепард, *Мотелске хронике*, превео са енглеског Бранислав Ковачевић, Нови Сад: Прометеј

Шепард 2004: S. Shepard, "Patriot Acts", in: *Village Voice* (November 17, 2004), <https://www.villagevoice.com/2004/11/09/patriot-acts/>, приступљено 15.10.2016.

Шепард 1980: С. Шепард, *Покопано дете*, текстове изабрао и превео са енглеског Венцислав Радовановић, Београд: Југословенско драмско позориште

Шепард 2001: С. Шепард, *Проклетство изгладнеле класе*, у: *Избор из савремене англо-америчке драме*, приредио и превео са енглеског Боривој Герзић, Београд: Иштар

Шепард 1977: S. Shepard, *Rolling Thunder Logbook*, New York City: Viking Press

Шепард 2014: S. Shepard “S. Shepard: ‘America is on its way out as a culture’”, in: *The Guardian* (September 7, 2014), <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/07/sam-shepard-true-west-philip-seymour-hoffman-robin-williams-observer-interview>,

приступљено 14.10.2016.

Шепард 1984: S. Shepard, “Rhythm and Truths: An Interview With Sam Shepard”, in: *American Theatre* (April 1, 1984), <https://www.americantheatre.org/1984/04/01/rhythm-truths-an-interview-with-sam-shepard/>, приступљено 11.03.2017.

Шепард 1984: S. Shepard, “Sam Shepard, American Original”, in: *Playboy* (March 1984), in: *Bottoms: The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 156.

Шепард 1985: S. Shepard, “Sam Shepard’s Mythic Vision of the Family”, in: *The New York Times* (December 1, 1985), <https://www.nytimes.com/1985/12/01/movies/sam-shepard-s-mythic-vision-of-the-family.html>, приступљено 19.02.2017.

Шепард 1986: S. Shepard, “Sam Shepard on Working With Dylan, Why Jim Morrison Has No Sense of Humor”, in: *Rolling Stone* (December 18, 1986), <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/sam-shepard-on-working-with-dylan-why-jim-morrison-has-no-sense-of-humor-193848/>, приступљено 16.10.2016.

Шепард 2010: S. Shepard, “Sam Shepard Opens Up”, in: *The Guardian* (March 21, 2010), <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/21/sam-shepard-interview>, приступљено 10.10.2016.

Шепард 1984: S. Shepard, *Sam Shepard: Seven Plays*, New York City: Bantam Books

Шепард 1979: S. Shepard, “Searching for Sam Shepard”, in: *The Washington Post* (January 14, 1979), https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1979/01/14/searching-for-sam-shepard/38eae5b1-e51b-48b1-b378-b33cca6327af/?noredirect=on&utm_term=.30d7456cc731, приступљено 20.02.2017.

Шепард 1992: S. Shepard, *States of Shock*, New York City: Dramatists Play Service Inc.

Шепард 2002: S. Shepard, “Shepard on Shepard: an interview”, in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 63-80.

Шепард 1987: S. Shepard, “True Dylan”, in: *Esquire* (July 1, 1987), in Cott: *Bob Dylan: The Essential Interviews*, New York City: Simon and Schuster

Шепард 2014: S. Shepard, *True West*, London: Faber and Faber

Шепард 2003: S. Shepard, “The write stuff”, in: *The Guardian* (October 11, 2003), <https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/11/theatre.music>, приступљено 17.10.2016.

Шепард 2013: S. Shepard, “The good guy and bad guy stuff just doesn’t interest me”, in: *The Guardian* (December 1, 2013), <https://www.theguardian.com/stage/2013/dec/01/sam-shepard-interview-oedipus-derry>, приступљено 13.10.2016.

Шепард 2002: S. Shepard, *The Late Henry Moss*, New York City: Dramatists Play Service Inc.

Шепард 1986: S. Shepard, *The Unseen Hand and Other Plays*, New York City: Bantam Books

Шепард 1984: S. Shepard, *Fool for Love and Other Plays*, New York City: Bantam Books

Шепард 1973: S. Shepard, *Hawk Moon: A Book of Short Stories, Poems and Monologues*, Los Angeles: Black Swallow Press

Шепард 2008: S. Shepard, “How the West Was Lost”, in: *New York Theater* (June 22, 2008), <http://nymag.com/arts/theater/profiles/47966/>, приступљено 14.10.2016.

Шепард; Пен; Нолти; Марин; Таузи 2004: S. Shepard, S. Penn, N. Nolte, C. Marin, S. Tousey, *This So-Called Disaster*, a DVD documentary, directed by M. Almereyda, produced by A. Katagas, C. Greene, H. Becker (December 14, 2004)

Секундарна литература

Аботсон 2005: S.C.W. Abbotson, *Masterpieces of 20th-century American Drama*, Westport and London: Greenwood Press

Аботсон 2002: S.C.W. Abbotson, “Sam Shepard: a bibliographic essay and production overview”, in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 292-310.

Адлер 2002: T.P. Adler, “Repetition and regression in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*”, in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 111-122.

Ајверсон 2008: J. Iverson, “The Id, Ego and Super Ego of O’Neill: Reflected in *The Iceman Cometh*”, in: *Laconics*, Vol. 3 (2008), edited by H. Hammerman, Boston: Suffolk University, <http://www.eoneill.com/library/laconics/3/3f.htm>, 13.10.2016.

Александер 2008: D. Alexander, *Eugene O’Neill’s Creative Struggle: The Decisive Decade: 1924-1933*, University Park: Penn State Press

Александер 2010: D. Alexander, *Eugene O’Neill’s Creative Struggle: The Decisive Decade: 1924-1993*, University Park: Penn State Press

- Александр 2004: D. Alexander, *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography*, Athens: University of Georgia Press
- Арсланоğlu 2012: A.A. Arslanoğlu, "The Formative Effect of Past on the Perception of Time and Selfhood", in: *Edebiyat Fakültesi Degrisi*, ½ (2012), <http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/793/1-1-11.pdf?sequence=1&disAllowed=y>, приступљено 12.10.2016.
- Ауербах 1988: D. Auerbach, "Who Was Icarus's Mother? The Powerless Mother Figures in the Plays of Sam Shepard", in: *Sam Shepard: A Casebook*, edited by K. King, New York: Garland Publishing, стр. 53.
- Аусландер 2004: P. Auslander, "Postmodernism and performance", in: *The Cambridge Companion to Postmodernism*, edited by S. Connor, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 97-115.
- Барлоу 1998: J. Barlow, "O'Neill's female characters", in: *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, edited by M. Manheim, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 164-177.
- Бјекер-Вајт 2015: R. Baker-White, *The Ecological Eugene O'Neill: Nature's Veiled Purpose in the Plays*, Jefferson: McFarland
- Бенгал 2015: Rebecca Bengal, "Searching for My Sam Shepard Aboard the Sunset Limited", in: *Vogue* (February 12, 2015) <http://www.vogue.com/10570089/love-stories-searching-for-my-sam-shepard/>, приступљено 02.08.2015.
- Бенет; Карсон 2012: M.Y. Bennett, B.D. Carson, *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, London: Palgrave MacMillan
- Бен-Зви 1983: Linda Ben-Zvi, "Eugene O'Neill and Film", in: *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. VII, No. 1 (Spring 1983), http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_1/vii-1b.htm, приступљено 02.09.2015.
- Берлин 1993: N. Berlin, *O'Neill's Shakespeare*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Берлин 2000: N. Berlin, *O'Neill's Shakespeare*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Берлин 1998: N. Berlin, "The late plays", in: *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, edited by M. Manheim, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 82-95.
- Берлин 1981: N. Berlin, *The Secret Cause: A Discussion of Tragedy*, Massachusetts: University of Massachusetts Press

- Бигзби 2002: С. Bigsby, “Born injured: the theatre of Sam Shepard”, in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge, Cambridge University Press, стр. 7-33.
- Бигзби 2000: С.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945 – 2000*, Cambridge: Cambridge University Press
- Билман 1979: С. Billman, “Language as Theme in Eugene O’Neill’s *Hughie*”, in: *Notes on Modern American Literature*, Vol. III (Fall 1979), item 25.
- Блејзер 2012: А. Blaser, “Mimesis and Violence in Sam Shepard’s *True West*” – graduate academic nonfiction, https://mafiadoc.com/mimesis-and-violence-in-sam-shepard39s-true-west_598ab22d1723ddd169541b84.html, приступљено 02.03.2017.
- Блек 1999: S. Black, “A Word to the Reader”, in: Black: *Eugene O’Neill: Beyond Mourning and Tragedy*, New Haven: Yale University Press, http://www.eoneill.com/references/black/word_to_reader.htm, приступљено 20.10.2016.
- Бленсфилд 2009: К. Blansfield, “Biography”, in: *Critical Companion to Eugene O’Neill: A Literary Reference to His Life and Work*, edited by R. Dowling, New York City: Infobase Publishing, стр. 3-20.
- Блум 2007: S. Bloom, *Student Companion to Eugene O’Neill*, Westport: Greenwood Publishing Group
- Блум 2007: Н. Bloom, *Eugene O’Neill (Bloom’s Modern Critical Views)*, New York City: Chelsea House
- Блум 2009: Н. Bloom, *Sam Shepard (Bloom’s Major Dramatists)*, New York City: Infobase Publishing
- Блум 2014: Н. Bloom, *Eugene O’Neill’s Long Day’s Journey Into Night*, edited by H. Bloom, New York City: Infobase Publishing
- Блум 1987: Н. Bloom, *Eugene O’Neill’s The Iceman Cometh (Modern Critical Interpretations, Modern American Literature)*, New York City: Chelsea House
- Блум 2003: Н. Bloom, *Sam Shepard*, New York City: Chelsea House
- Богард 1988: Т. Bogard, “The Historian: Ah, Wilderness!”, in: Bogard: *Contour in Time: The Plays of Eugene O’Neill (Revised Edition)*, New York: Oxford University Press, <http://www.eoneill.com/library/contour/historian/wilderness.htm>, приступљено 15.02.2017.
- Богард 1988: Т. Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O’Neill*, Oxford: Oxford University Press

Богард 1988: T. Bogard, "The Door and the Mirror", in: Bogard: *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill (Revised Edition)*, New York: Oxford University Press, <http://www.eoneill.com/library/contour/mirror/journey.htm>, приступљено 22.10.2016.

Бокш; Ахмед 2016: S.K. Boksh, S. Ahmed, "Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*: An Overview of Structural and Thematic Traits", in: *Laconics*, Vol. 11 (2016), edited by H. Hammerman, <http://www.eoneill.com/library/laconics/11/11b.htm>, приступљено 20.10.2016.

Болтон 2011: A. Boulton, *Part of a Long Story: "Eugene O'Neill as a Young Man in Love"*, edited by W.D. King, Jefferson: McFarland and Company

Бомер 1987: L. Bommer, "Curse of the Starving Class", in: *Chicago Reader* (April 2, 1987), <https://www.chicagoreader.com/chicago/curse-of-the-starving-class/Content?oid=870442>, приступљено 21.02.2017.

Ботомс 1998: S.J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge: Cambridge University Press

Боуен 1959: C. Bowen, "The First Marriage and Divorce", in: Bowen: *The Curse of the Misbegotten*, New York: McGraw-Hill, <http://www.eoneill.com/library/curse/iii.htm>, приступљено 17.10.2016.

Брајер 1990: J.R. Bryer, *Sixteen Modern American Authors: a Survey of Research and Criticism*, Vol. 2, Durham: Duke University Press

Брајер; Хартиг 2010: J.R. Bryer, M.C. Hartig, *The Facts on File Companion to American Drama (Companion to Literature)*, New York City: Facts on File

Бредфорд 2018: W. Bradford, "True West by Sam Shepard", in: *ThoughtCo.* (March 02, 2018), доступно на <https://www.thoughtco.com/true-west-by-sam-shepard-overview-2713462>, приступљено 01.03.2017.

Брентли 2006: B. Brently, "Two Satanic Majesties Request All-Devouring Fame", in: *The New York Times* (October 9, 2006), <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9806E5DE1330F93AA35753C1A9609C8B63>, приступљено 15.10.2016.

Брентли 1999: Ben Brantley, "'The Iceman Cometh': Bottoms Up to Illusions", in: *The New York Times* (April 9, 1999), <https://www.nytimes.com/1999/04/09/movies/theater-review-bottoms-up-to-illusions.html>, приступљено 14.08.2015.

- Броун 1920: H. Broun, ““Beyond the Horizon” by Eugene O’Neill a Notable Play”, in: *New York Tribune* (February 4, 1920), http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/bth1_tribune.htm, приступљено 19.10.2016.
- Вајат 1993: D. Wyatt, *Out of the Sixties: Storytelling and the Vietnam Generation*, Cambridge: Cambridge University Press
- Вајс 2009: Katherine Weiss, ““... long before the stars were torn down”: Sam Shepard and Bob Dylan’s “Brownsville Girl””, in: *Studies in Popular Culture*, Vol. 32, No. 1 (Fall 2009), стр. 53-65, <http://pcasacas.org.seanic11.net/SiPC/32.1/Weiss.pdf>, приступљено 04.08.2015.
- Вајт 2015: R.B. White, *The Ecological Eugene O’Neill: Nature’s Veiled Purpose in the Plays*, Jefferson: McFarland and Company
- Вајтинг 1988: Charles G. Whiting, “Digging Up *Buried Child*”, in: *Modern Drama*, Vol. 31, No. 4, http://eres.shc.edu/eres/docs/34598/whiting_digging_up_buried_child.pdf, приступљено 12.09.2015.
- Ват 1998: S. Watt, *Postmodern / Drama: Reading the Contemporary Stage*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Вејд 2008: L.A. Wade, “Sam Shepard and the American Sunset: Enchantment of the Mythic West”, in: *A Companion to Twentieth Century American Drama*, edited by D. Krasner, Hoboken: John Wiley and Sons, стр. 285-300.
- Вејд 1997: L.A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Santa Barbara: Greenwood Press
- Вејд 2002: L.A. Wade, “*States of Shock, Simpatico, and Eyes for Consuela*: Sam Shepard’s plays of the 1990s”, in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press
- Вестгејт 2011: J.C. Westgate, *Urban Drama: The Metropolis in Contemporary North American Plays*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Викандер 1998: M. Wikander, “O’Neill and the cult of sincerity”, in: *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill*, edited by M. Manheim, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 217-235.
- Вилијамс 1966: R. Williams, *Modern Tragedy*, Palo Alto: Stanford University Press
- Винг-Чи Ки 2014: M. Wing-Chi Ki, “The S(ub)lime Symptom and O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *Eugene O’Neill’s Long Day’s Journey Into Night*, edited by H. Bloom, New York City: Infobase Publishing, стр. 203-222.

- Винтер 1961: S.K. Winther, "Determinism, Fatalism and Free Will", in: Winther: *Eugene O'Neill: A Critical Study (Enlarged Edition)*, New York City: Random House, <http://www.eoneill.com/library/winther/VI.htm>, приступљено 22.10.2016.
- Винтер 1961: S.K. Winther, "O'Neill and Modern Tragedy", in: Winther: *Eugene O'Neill: A Critical Study (Enlarged Edition)*, New York City: Random House, <http://www.eoneill.com/library/winther/XII.htm>, приступљено 14.10.2016.
- Вољино 1999: В. Voglino, "*Perverse Mind*": *Eugene O'Neill's Struggle with Closure*, Madison and Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press
- Гаеини; Басиризадех 2013: Mojgan Gaeini, Fatemeh Sadah Basirizadeh, "Cultural Materialistic Reading of Eugene O'Neill's *The Iceman Cometh*", in: *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, Vol. 2, No. 9, <http://www.mcser.org/journal/index.php/ajis/article/viewFile/818/849>, приступљено 25.07.2015.
- Гелб; Гелб 1961: A. Gelb, B. Gelb, "As O'Neill Saw the Theatre", in: *New York Times – Theatre* (November 12, 1961), <https://partners.nytimes.com/library/theater/111261oneill.html>, приступљено 02.09.2016.
- Гелб 1988: Barbara Gelb, "In Search of O'Neill", in: *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. XII, No. 2 (Summer-Fall, 1988), edited by F. Wilkins, <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2b.htm>, приступљено 12.08.2015.
- Гелб; Гелб 1973: A. and B. Gelb, *O'Neill*, New York: Harper and Row
- Гелб; Гелб 1987: A. and B. Gelb, *O'Neill*, New York: Harper and Row
- Гелб; Гелб 2000: A. and B. Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo*, New York: Applause Books
- Гернси 1980: O.L. Guernsey, *The Best Plays of 1978-1979*, New York City: Dodd, Mead & Co.
- Грејем 1995: L. Graham, *Sam Shepard: Theme, Image, and the Director*, Brussels: Peter Lang
- Гренд 1948: Luke Aurelius Grande, *Expressionism in the Plays of Eugene O'Neill*, a master thesis presented at the Loyola University in Chicago, Illinois, in 1948, in: *Master's Theses, Paper 196*, http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1195&context=luc_theses, приступљено 10.07.2015.
- Гупта 2001: M. Gupta, *Plays of Eugene O'Neill: A Critical Study*, New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors

- Даулинг 2009: R. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill*, edited by R. Dowling, New York City: Facts on File Inc.
- Делсон 2006: S. Delson, *Dudley Murphy, Hollywood Wild Card*, Minnesota: University of Minnesota Press
- Деместис 1996: W. Demastes, *Realism and the American Dramatic Tradition*, edited by W. Demastes, Tuscaloosa: The University of Alabama Press
- Дероуз 1992: D. DeRose, *Sam Shepard*, Farmington Hills: Twayne
- Дибо 1997: T. Dubost, *Struggle, Defeat, Or Rebirth: Eugene O'Neill's Vision of Humanity*, Jefferson: McFarland and Company
- Дибо 2005: T. Dubost, *Struggle, Defeat, Or Rebirth: Eugene O'Neill's Vision of Humanity*, Jefferson: McFarland and Company
- Диггинс 2007: J.P. Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy*, Chicago: The University of Chicago Press
- Друз 2015: C. Drews, "Who is this dude?" (April 24, 2015), <https://samshpardtrueamerican.wordpress.com/2015/04/24/hello-world/>, приступљено 14.10.2016.
- Зинман 2005: T.S. Zinman, "Shepard's Sit-Trag: Salvation Subverted", in: *Sam Shepard V8 Pt3: Between the Margins and the Centre (1)*, edited by Johan Callens, London: Routledge, стр. 43-58.
- Едвардс 1970: M.E.P. Edwards, *An examination of the influence of August Strindberg upon Eugene O'Neill*, in: *Master's Theses*, Paper 306, <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=andhttpsredir=1andarticle=1304andcontext=masters-theses>, приступљено 20.08.2015.
- Еткинсон 1933: B. Atkinson, "O'Neill Off Duty", in: *New York Times* (August 10, 1933), in: Sheaffer: O'Neill: Son and Artist, Lanham: Rowman and Littlefield, стр. 108.
- Еткинсон 1958: B. Atkinson, "Theatre: Eugene O'Neill's 'A Touch of the Poet'", in: *The New York Times* (October 3, 1958), http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/top1_times.htm, приступљено 22.10.2016.
- Изен 2014: K. Eisen, "The Spare Room", in: *Eugene O'Neill's Long Day's Journey Into Night*, edited by H. Bloom, New York City: Infobase Publishing, стр. 85-112.
- Инс 1993: C. Innes, *Avant Garde Theatre: 1892 – 1992*, London: Routledge
- Каленс 2007: J. Callens, *Dis/figuring Sam Shepard*, Brussels: Peter Lang
- Каленс 2005: J. Callens, *Sam Shepard V8 Pt 3: Between the Margins and the Centre (1) (Contemporary Theatre Review)*, London: Routledge

- Карвет 2006: D.L. Carveth, "The Borderline Dilemma in *Paris, Texas*: Psychoanalytic Approaches to Sam Shepard", in: *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts* (2006), <http://www.yorku.ca/dcarveth/paris.pdf>, приступљено 14.10.2016.
- Каргил 1962: O. Cargill, *Eugene O'Neill and His Plays: A Survey of His Life and Works*, London: Peter Owen Publishers
- Кардуло 2012: Cardullo, Robert, "Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* in Relation to Greek Tragedy, Italian Futurism, and Divine Comedy", in: *Moderna Språk*, Vol. 106, No. 2, <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/1571/1375>, приступљено 30.07.2015.
- Карим 2010: Asim Karim, "Eugene O'Neill's Concern with Sexuality and the Behavioral Disorders", in: *Studies in Literature and Language*, Vol. 1, No. 1 (2010), стр. 38-49, <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320100101.006/1411>, приступљено 25.07.2015.
- Карпентер 1964: F.I. Carpenter, *Eugene O'Neill (Twayne's United States Authors Series, Tome 66)*, Farmington Hills: Twayne Publishers
- Карпентер 1964: F.I. Carpenter, *Eugene O'Neill*, Farmington Hills: Twayne Publishers
- Карпентер 1978: F.I. Carpenter, "Hughie: By Way of Obit", in: *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. II, No. 2 (September, 1978), edited by F. Wilkins, Boston: Suffolk University, http://www.eoneill.com/library/newsletter/ii_2/ii-2b.htm, приступљено 16.10.2016.
- Кејн 2002: L. Kane, "Reflections of the past in *True West* and *A Lie of the Mind*", in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 139-153.
- Кембел 2000: N. Campbell, *The Cultures of the American New West*, London: Psychology Press
- Кер 1992: R.R. Khare, *Eugene O'Neill and His Visionary Quest*, New Delhi: Mittal Publications
- Кимбел 1984: E. Kimbel, "Eugene O'Neill as Social Historian: Manners and Morals in *Ah, Wilderness!*", in: *Critical Essays on Eugene O'Neill*, edited by J.J. Martine, Boston: G.K. Hall and Co., стр. 137-144.
- Клам 2002: J.M. Clum, "The classic Western and Sam Shepard's family sagas", in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 171-188

- Клеб 2009: W. Kleb, "William Kleb on Old West and New West as Meaningless Mirages", in: *Sam Shepard (Bloom's Major Dramatists)*, edited by H. Bloom, New York City: Infobase Publishing, стр. 63-65.
- Коди 2007: G. Cody, *The Columbia Encyclopaedia of Modern Drama, Volume 2*, New York City: Columbia University Press
- Кол 2001: S.L. Cole, *Playwrights in Rehearsal: The Seduction of Company*, London: Routledge
- Колин 2008: P. Kolin, *The Influence of Tennessee Williams: Essays on Fifteen American Playwrights*, Jefferson: McFarland and Company
- Комс 2012: R. Combs, "O'Neill's *Hughie*: The Sea Plays Revisited", in: *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, edited by M.Y. Bennett and B.D. Carson, London: Palgrave MacMillan, стр. 175-191.
- Конор 2004: S. Connor, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, edited by S. Connor, Cambridge: Cambridge University Press
- Краснер 2016: D. Krasner, *A History of Modern Drama: Volume II: 1960-2000*, Hoboken: John Wiley and Sons
- Кридон 2015: E. Creedon, *Sam Shepard and the Aesthetics of Performance*, Basingstoke: Palgrave MacMillan
- Лар 2010: J. Lahr, "The Pathfinder – Sam Shepard and the struggles of American manhood", in: *The New Yorker* (February 2, 2010), <https://www.newyorker.com/magazine/2010/02/08/the-pathfinder>, приступљено 14.10.2016.
- Левин 1996: E.M. Levin, *Postmodern Considerations of Nietzschean Perspectivism*, a doctoral dissertation presented to the Department of Theatre Arts and the Graduate School of the University of Oregon (June, 1996), <http://www.eoneill.com/library/ericlevin/contents.htm>, приступљено 19.09.2016.
- Лестер 1965: E. Lester, "The Pass-The-Hat Circuit", in *New York Times Magazine* (5 December, 1965), in: Shewey: Sam Shepard, New York City: Perseus Book Group, стр. 43.
- Малкин 1999: J. Malkin, *Memory-theater and Postmodern Drama*, Michigan: The University of Michigan Press
- Манхайд 1982: M. Manheim, "A Moon for the Misbegotten", in: Manheim: *Eugene O'Neill's New Language of Kinship*, Syracuse: Syracuse University Press, http://eoneill.com/library/on/manheim/mfm_kinship.htm, приступљено 16.10.2016.
- Манхайд 1998: M. Manheim, *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge: Cambridge University Press

Манхајм 1988: M. Manheim, "The Transcendence of Melodrama in *Long Day's Journey Into the Night*", in: *Perspectives on O'Neill: New Essays (English Literary Studies Monography Series No. 43)*, edited by S. Bagchee, Victoria (B.C.): ELS Editions, http://www.eoneill.com/library/on/manheim/ldj_els.htm, приступљено 22.10.2016.

Маранка 1984: B. Marranca, *Theatre Writings*, Baltimore: Performing Arts Journal Publications

Марфи 1987: B. Murphy, *American Realism and American Drama, 1880-1940*, Cambridge: Cambridge University Press

Марфи 2001: B. Murphy, *O'Neill: Long Day's Journey Into the Night*, Cambridge: Cambridge University Press

Марфи 2002: B. Murphy, "Shepard writes about writing", in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 123-138.

Марфи 2005: B. Murphy, *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press

Марфи; Монтеиро 2016: B. Murphy, G. Monteiro, *Eugene O'Neill Remembered*, Tuscaloosa: University of Alabama Press

Мекдоноу 2006: C.J. McDonough, *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*, Jefferson: McFarland and Company

Мекдоноу 1995: Carla McDonough, "The Politics of Stage Space: Women and Male Identity in Sam Shepard's Family Plays", in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9.2 (1995), стр. 65-83.

<https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/1929/1892>, приступљено 23.07.2015.

Мидеке; Шнирер, Инис, Рудејни 2014: M. Middeke, P.P. Schnierer, C. Innes, M. Roudané, *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, London: Bloomsbury

Милер 1982: W.D. Miller, *Dorothy Day: A Biography*, New York City: Harper and Row

Милиора 1994: M. Miliora, "Narcissistic Fantasies in "A Touch of the Poet": A Self-Psychological Study", in: *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 18, No. ½ (Spring / Fall 1994), стр. 95-107,

https://www.jstor.org/stable/29784527?loggedin=true&seq=7#page_scan_tab_contents,

приступљено 10.02.2017.

Митић 2004: П. Митић, *Зашто црно пристаје Електри*, Београд: Алфа

Мокбел 2013: S. Mokbel, "The Postmodern American Man in Sam Shepard's Curse of the Starving Class", a scientific paper presented at the WEI International Academic Conference Proceedings in Antalya, Turkey (January 14-16, 2013),

<https://www.westeastinstitute.com/wp-content/uploads/2013/02/ANT13-205-Sahar-Ahmad-Mokbel-Full-Paper.pdf>, приступљено 16.02.2017.

Моримото 2003: М. Morimoto, “Male Conflicts in Sam Shepard’s *Family Trilogy*”, in: *Osaka Literary Review*, Vol. 42 (2003), стр. 121-138, доступно на <https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/25179/OLR42-121.pdf>, приступљено 20.02.2017.

Мофор 1989: М. Maufort, *Eugene O’Neill and the Emergence of American Drama*, edited by М. Maufort, Amsterdam: Brill Rodopi

Мофор 1989: М. Maufort, “*Typee Revisited: O’Neill’s Mourning Becomes Electra and Melville*”, in: *Eugene O’Neill and the Emergence of American Drama*, edited by М. Maufort, Amsterdam: Brill Rodopi, стр. 85-96.

Најтингејл 1988: В. Nightingale, “Why O’Neill’s Ghosts Haunt Us Still”, in: *The New York Times* (June 12, 1988), <http://www.nytimes.com/1988/06/12/theater/why-o-neill-s-ghosts-haunt-us-still.html?pagewanted=all>, приступљено 19.10.2016.

Настал 2010: Jessica L. Nastal, “The Tyrone Family as Allegory for Pre-World War Two United States of America: Illusions of an Isolationist Nation”, in: *Laconics*, Vol. 5 (2010) <http://www.eoneill.com/library/laconics/5/5b.htm>, приступљено 15.08.2015.

Недеркот 1960: А. Nethercot, “The Psychoanalysing of Eugene O’Neill”, in: *Modern Drama*, Vol. 3, No. 3 (Fall 1960), стр. 242-256.

Негро 2011: R.V. Negro, *Sam Shepard: el teatro contra si mismo*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia

Нестрак 2013: J. Kelly Nestruck, “*True West: Soulpepper production is a rollicking good time*”, in: *The Globe and Mail* (April 4, 2013),

<http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/theatre-reviews/true-west-soulpepper-production-is-a-rollicking-good-time/article10785505/>, приступљено 10.09.2015.

О’Тул 2012: F. O’Toole, “The Great Actor Who Hated Acting”, in: *The New York Review of Books* (December 6, 2012), <http://www.nybooks.com/articles/2012/12/06/great-actor-who-hated-acting/>, приступљено 19.10.2016.

Портер 2014: L. Porter, “*Long Day’s Journey Into Night: Descent Into Darkness*”, in: *Eugene O’Neill’s Long Day’s Journey Into Night*, edited by H. Bloom, New York City: Infobase Publishing, стр. 19-36.

Прохаска 2010: В. Prohászka, “Dramatic Representation of a Culture of Violence in Sam Shepard’s *The Late Henry Moss*”, in: *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, Vol. 2, No.

1 (2010), стр. 43-61, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-philo/C2-1/philo21-4.pdf>,
приступљено 20.10.2016.

Раналд 1984: M.L. Ranald, "Character Analysis", in: Ranald: *The Eugene O'Neill Companion*, Westport: Greenwood Press,
<http://www.eoneill.com/companion/misbegotten/characters.htm>, приступљено 20.10.2016.

Раналд 1998: M.L. Ranald, "From trial to triumph (1913-1924): the early plays", in *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, edited by M. Manheim, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 51-68.

Реп 2012: A. Rapp, "Bear Pit Theater: An Interview with Adam Rapp", in: *Bear Pit Theater* (November 14, 2012), <http://wfpl.org/bear-pit-theater-interview-adam-rapp/>, приступљено 01.03.2017.

Ривз 2001: G. Reaves, *Mapping the Private Geography*, Jefferson: McFarland and Company

Рија 2009: S. Rea, "Waiting for the new Beckett is over", in: *Irish Times* (February 28, 2009), <https://www.irishtimes.com/news/waiting-for-the-new-beckett-is-over-1.712086>,
приступљено 12.10.2016.

Рич 1984: F. Rich, "Theater: Kate Nelligan in "Moon for Misbegotten"", in: *The New York Times* (May 2, 1984), <https://www.nytimes.com/1984/05/02/theater/theater-kate-nelligan-in-moon-for-misbegotten.html?pagewanted=all>, приступљено 23.10.2016.

Рич 2009: F. Rich, "Frank Rich on Shepard's Writing Surviving Poor Direction", in: *Sam Shepard (Bloom's Major Dramatists)*, edited by H. Bloom, New York City: Infobase Publishing, стр. 61-63.

Робинсон 1989: J.A. Robinson, "Buried Children: Fathers and Sons in O'Neill and Shepard", in: *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*, edited by M. Maufort, Amsterdam: Brill Rodopi, стр. 151-158.

Робинсон 1988: J.A. Robinson, "Ghost Stories: *Iceman's* Absent Women and Mary Tyrone", in: *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. XII, No. 3 (Winter 1988), edited by F. Wilkins, Boston: Suffolk University, <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-3/xii-3d.htm>,
приступљено 20.10.2016.

Робинсон 1982: J.A. Robinson, *Eugene O'Neill and Oriental Thought: A Divided Vision*, Carbondale: Southern Illinois University Press

Розен 2005: C. Rosen, *Sam Shepard: A "Poetic Rodeo"*, Basingstoke: Palgrave MacMillan

Рубин; Солорсано 2013: D. Rubin, C. Solorzano, *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre: The Americas, Volume 2*, London: Routledge

- Рудејни 2002: M. Roudané, “Sam Shepard’s *The Late Henry Moss*”, in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press
- Рудејни 2002: M. Roudané, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press
- Саеиди 2015: P. Saeidy, “*Angel City and Kristeva’s Identity*”, in: *International Journal of English and Education*, Vol. 4, Issue 2 (April, 2015), http://ijee.org/yahoo_site_admin/assets/docs/41.8844654.pdf, приступљено 13.10.2016.
- Сејтер 2006: R.C. Sater, “O’Neill’s *S.S. Glencairn Cycle*: Page Vs. Stage”, in: *Laconics*, Vol. 1 (2006), edited by H. Hammerman, Boston: Suffolk University, <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1n.htm>, приступљено 17.10.2016.
- Силвер 2001: A.L. Silver, “American Psychoanalysts Who Influenced Eugene O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *The Journal of the American Academy of Psychoanalysts*, Vol. 29, No. 2 (2001), стр. 305-318, <http://psychrights.org/articles/AnnLouiseSilver/oneill.pdf>, приступљено 19.09.2016.
- Силвер 2002: A.L. Silver, “Psychoanalysis and Psychosis: Players and History in the United States”, in: *Journal of Contemporary Psychotherapy*, Vol. 31, Issue 1 (2002), стр. 45-66, https://www.academia.edu/10115488/Psychoanalysis_and_Psychosis_Players_and_History_in_the_United_States, приступљено 11.10.2016.
- Соулз 2004: M. Soules, “Improvising Character: Jazz, the Actor, and Protocols of Improvisation”, in: *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*, edited by D. Fischlin and A. Heble, Middletown: Wesleyan University Press, <http://marshallsoules.ca/character.htm>, приступљено 21.10.2016.
- Так 1982: Susan H. Tuck, “O’Neill and Frank Wedekind, Part One”, in: *The Eugene O’Neill’s Newsletter*, Vol. VI, No. 1, http://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_1/vi-1e.htm, приступљено 20.09.2015
- Так 1981: Susan H. Tuck, “House of Compson, House of Tyrone: Faulkner’s Influence on O’Neill”, in: *The Eugene O’Neill’s Newsletter*, Vol. V, No. 3, http://www.eoneill.com/library/newsletter/v_3/v-3d.htm, приступљено 14.08.2015
- Таранкон 2004: Juan A. Tarancón, “Visions of the True West: Sam Shepard, Identity and Myth”, in: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, No. 17 (November 2004), <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02144808RD26464415.pdf>, приступљено 23.04.2015.

Тисен (1999-2005): В. Thiessen, “Alone in the Dark: Isolation in O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night*”, in: *Laconics*, Vol. 0 (1999-2005), edited by H. Hammerman, <http://www.eoneill.com/library/essays/thiessen2.htm>, приступљено 16.10.2016.

Торкнвист 2004: Е. Törnqvist, *Eugene O’Neill: A Playwright’s Theatre*, Jefferson: McFarland and Company

Торкнвист 1998: Е. Törnqvist, “O’Neill’s philosophical and literary paragons”, in: *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill*, edited by M. Manheim, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 18-32.

Умано 1986: Е. Oumano, *Sam Shepard: The Life and Work of an American Dreamer*, New York City: St Martin’s Press

Фалк 1982: D. Falk, *Eugene O’Neill and the Tragic Tension: An Interpretive Study of the Plays*, New Brunswick: Rutgers University Press

Фамброу 1986: P. Fambrough, “The tragic Cosmology of O’Neill’s *Desire Under the Elms*” in: *The Eugene O’Neill’s Newsletter*, Vol. X, No. 2 (Summer – Fall, 1986), edited by F. Wilkins, Boston: Suffolk University, <http://www.eoneill.com/library/newsletter/x-2/x-2e.htm>, приступљено 20.10.2016.

Фладерник 1992: М. Fludernik, “Truth as signifier and signified in *A Touch of the Poet*: a deconstructionist reading”, in: *New trends in English and American studies: proceedings of the fifth international conference, Cracow 1990, April 2-7*, edited by M. Gibińska and Z. Mazur, стр. 241-260, <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:5103/datastreams/FILE1/content>, приступљено 12.02.2017.

Флет 2014: James William Flath, *La familia como destino Eugene O’Neill y Sam Shepard*, a doctoral dissertation presented at the Complutense University of Madrid in 2014, <http://eprints.ucm.es/24849/1/T35252.pdf>, 22.07.2015.

Флојд 1977: V. Floyd, ““Behind Life” Forces in Eugene O’Neill”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. I, No. 1 (May, 1977), edited by F. Wilkins, Boston: Suffolk University, http://www.eoneill.com/library/newsletter/i_1/i-1d.htm, приступљено 12.10.2016.

Хаипинг 1988: Liu Haiping, “Taoism in O’Neill’s Tao House Plays”, in: *The Eugene O’Neill Newsletter*, Vol. XII, No.2, edited by F. Wilkins, Boston: Suffolk University <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2g.htm>, приступљено 18.07.2015

Хаипинг (1999-2005): Liu Haiping, “From Beyond the Horizon to The Good Earth: Transformation of China in American Literary Consciousness”, in: *Laconics*, Vol. 0 (1999-2005),

<http://www.eoneill.com/library/essays/liu.htm>, приступљено 18.07.2015.

Халфман 1987: U. Halfmann, *Eugene O'Neill: Comments on the Drama and the Theater – A Source Book*, edited by. U. Halfmann, Tübingen: Gunter Narr Verlag

Хиггинс 2010: К.М. Higgins, *Nietzsche's Zarathustra*, Lanham: Lexington Books

Хол 2002: А.С. Hall, "Sam Shepard's nondramatic works", in: *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, edited by M. Roudané, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 247-256.

Хоџис 2009: В. Hodges, *Theatre World 2008-2009: The Most Complete Record of the American Theatre*, Wisconsin: Applause Theatre and Cinema Books

Черчвел 2014: S. Churchwell, "Eugene O'Neill: the dark genius of American theatre", in: *The Spectator* (November 29, 2014), <https://www.spectator.co.uk/2014/11/eugene-oneill-the-dark-genius-of-american-theatre/>, приступљено 20.10.2016.

Џангсу 2008: К. Jungsoo, *Res Videns: The Subject and Vision in the Plays of Samuel Beckett, Sam Shepard, and Harold Pinter*, a doctoral dissertation submitted to faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the Department of Comparative Literature, Indiana University (August, 2008), <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304607243.html?FMT=AI>, приступљено 15.10.2016.

Шабази; Пирнаџмудин 2013: S. Shahbazi, H. Pirnajmuddin, "Doomed Mythic Artist: Sam Shepard's *Angel City*", in: *Journal of Language Teaching and Research*, Vol. 4, No. 1 (January 2013), стр. 133-138, <http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol04/01/18.pdf>, приступљено 03.08.2015.

Шабази; Пирнаџмудин 2011: S. Shahbazi, H. Pirnajmuddin, "Postmodern Historiography in *Suicide in B-Flat*: Sam Shepard's Myth of the Artist", in: *Studies in Literature and Language*, Vol. 2, No. 2 (2011), <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320110202.008/1499>, приступљено 20.10.2016.

Швеј 1991: H. Schvey, "The Master and His Double: Eugene O'Neill and Sam Shepard", in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. V, No. 2: Spring 1991, <https://journals.ku.edu/jdte/article/download/1782/1746>, приступљено 14.08.2015.

Шејфер 2000: Y. Shafer, *Performing O'Neill: Conversations with Actors and Directors*, London: Palgrave Macmillan

Шејфер 2006: Y. Shafer, "Filtering America's Past Through Sunlight: Eugene O'Neill's *Ah Wilderness!*", in: *Laconics*, Vol. 1 (2006), edited by H. Hammerman, <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1r.htm>, приступљено 14.02.2017.

Шефер 1973: L. Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, Boston: Little, Brown, and Company

Шефер 2002: L. Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, Lanham: Rowman and Littlefield

Шо 2013: D. Shaw, *Traumatic Narcissism: Relational Systems of Subjugations*, London: Routledge

Шуи 1997: D. Shewey, *Sam Shepard*, New York City: Perseus Books Group

Шух 1984: O.F. Schuh, "O'Neill's Dramatic Work: His Image of Humanity", in: *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad*, edited by H. Frenz and S. Tuck, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press

Општа литература

Адам; Алан 2015: B. Adam, S. Allan, *Theorizing Culture: Critique*, London: Routledge

Аквила 1996: R. Aquila, *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture*, Illinois: The University of Illinois Press

Ален 1995: R. Allen, *To Be Continued...: Soap Operas Around the World (Comedia)*, London: Routledge

Алсен 1996: E. Alsen, *Romantic Postmodernism in American Fiction*, Amsterdam: Rodopi

Алтер 1991: J. Alter, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

Аподака 2006: C. Apodaca, *Understanding U.S. Human Rights Policy: A Paradoxical Legacy*, London: Routledge

Арменгол-Карера 2009: J.M. Armengol-Carrera, "An-Other East: Re-Visions of Orientalism in Arthur Phillips's *Prague*", in: *When the World Turned Upside-Down: Cultural Representations of Post-1989 Eastern Europe*, edited by K. Starck, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, стр. 111-122.

Арнолд 2013: G.B. Arnold, *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*, Santa Barbara: ABC – CLIO

Ашер 1995: K.G. Asher, *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge: Cambridge University Press

Бејтс 1997: T.M. Bates, *Race, Self-Employment, and Upward Mobility*, Washington: Woodrow Wilson Center Press

Бенет 2001: J. Bennett, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton: Princeton University Press

- Бертенс; Фокема 1997: H. Bertens, D. Fokkema, *International Postmodernism: Theory and literary practice (Comparative History of Literatures in European Languages)*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Бигзби 2006: C.W.E. Bigsby, *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge: Cambridge University Press
- Бјуел 2014: L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, Cambridge: Harvard University Press
- Блох; Фергусон 1989: R.H. Bloch, F. Ferguson, *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, California: The University of California Press
- Бодријар 1989: J. Baudrillard, *America*, Brooklyn: Verso Publishers
- Бодријар 2014: J. Baudrillard, *Screened Out*, Brooklyn: Verso Publishers
- Гутинг 2005: G. Gutting, *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge: Cambridge University Press
- Боргварт 2007: E. Borgwardt, *A New Deal for the World: America's Vision for Human Rights*, Massachusetts: Belknap Press
- Борон 2005: A. Boron, *'Empire' and Imperialism: A Critical Reading of Michael Hardt and Antonio Negri*, London: Zed Books
- Брустин 1991: R. Brustein, *The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama*, Lanham: Ivan R. Dee
- Вагнер-Мартин 2016: L. Wagner-Martin, *The Routledge Introduction to American Modernism*, London: Routledge
- Вајнштајн 2001: F. Weinstein, *Freud, Psychoanalysis, Social Theory: The Unfulfilled Promise (S U N Y Series in Social and Political Thought)*, New York: State University of New York Press
- Вајт 2013: E. White, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism (Edinburgh Studies in Transatlantic Literatures)*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Вилет 2011: Jeanne Willette, "Surrealism and Freudian Theory", <http://www.arthistoryunstuff.com/surrealism-freudian-theory/>, приступљено 12.08.2015
- Вил 1995: N. Wheale, *The Postmodern Arts: An Introductory Reader (Critical Readers in Theory and Practice)*, London: Routledge
- Вилмет; Бигзби 2000: D.B. Wilmeth, C. Bigsby, *The Cambridge History of American Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press
- Вилоби; Вилоби 2000: D. Willoughby, S. Willoughby, *The USA 1917-1945*, Portsmouth, Heinemann

- Вирт 2004: W. Wirt, *Sketches of the Life and Character of Patrick Henry*, Honolulu: University Press of the Pacific
- Волф 2011: J. Wolfe, *Bloomsbury, Modernism, and the Reinvention of Intimacy*, Cambridge: Cambridge University Press
- Гекај; Вокер 2004: B. Gokay, R.B.J. Walker, *11-Sep-01: War, Terror and Judgement*, London: Routledge
- Гекај; Фускас 2005: B. Gokay, V. Fouskas, *The New American Imperialism: Bush's War on Terror and Blood for Oil*, Connecticut: Praeger Publishers
- Гилмур 2011: M. Gilmour, *The Gospel According to Bob Dylan: The Old, Old Story for Modern Times*, Louisville: Westminster John Knox Press
- Говенс 2011: M. Gowens, *Be Ready to Answer*, North Carolina: Sovereign Grace Publications
- Гоф 2011: B. Goff, *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin: University of Texas Press
- Граф 1979: G. Graff, "The Myth of the Postmodern Breakthrough", in: *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago and London: University of Chicago Press, стр. 31-62.
- Гренц 1996: S. Grenz, *A Primer on Postmodernism*, Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans
- Гутинг 2005: G. Gutting, *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge: Cambridge University Press
- Дезмонд 2013: J. Desmond, "The American Dream of the 1940s and 1950s", in: *Ultra Swank* (October 9, 2013), <http://www.ultraswank.net/kitsch/american-dream-1940s-1950s/>, приступљено 12.09.2016.
- Дензин 2009: N.K. Denzin, *Qualitative Inquiry Under Fire: Toward a New Paradigm Dialogue*, Walnut Creek: Left Coast Press
- Докер 1994: J. Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press
- Ѓермани 1973: G. Germani, *Modernization, Urbanization, and the Urban Crisis*, Colchester: TBS The Book Service Ltd.
- Еделстин 2014: S. Edelstein, "Ghosts of American Dreams Past", in: *Envisioning the American Dream: A visual remix of the American Dream as pictured in Mid-Century media* (October 29, 2014), <https://envisioningtheamericandream.com/2014/10/29/ghosts-of-american-dreams-past/>, приступљено 16.09.2016.
- Еко 1990: U. Eco, *Travels in Hyperreality*, Boston: Mariner Books

- Зин 2005: H. Zinn, *A People's History of the United States*, New York City: Harper's Perennial Modern Classics
- Кајам 1989: O. Khayyam, *Rubaiyat of Omar Khayyam*, Wellesley: Branden Books
- Кален 2004: J. Cullen, *The American Dream*, Oxford: Oxford University Press
- Карут 1995: C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, edited by C. Caruth, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Карут 1996: C. Caruth, *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*, Baltimore: John Hopkins University Press
- Кевни 2014: Roz Kaveney, "T.S. Eliot and the Politics of Culture", in: *The Guardian* (April 28, 2014)
<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/apr/28/ts-eliot-politics-of-culture-chill>,
 приступљено 16.09.2015
- Кинкејд; Селепак 2007: Cliff Kincaid, Andy Selepak, "How Globalism is Destroying America", in: *Accuracy in Media* (January 23, 2007),
<http://www.aim.org/special-report/how-globalism-is-destroying-america/>, приступљено
 20.09.2015.
- Кинтеро 2008: R. Quintero, *A Companion to Satire: Ancient and Modern*, Hoboken: Wiley-Blackwell
- Коз; Куенцли; Раберг 1991: M.A. Caws, R.E. Kuenzli, G. Raaberg, *Surrealism and Women*, Massachusetts: The MIT Press
- Котсел 2005: M. Cotsell, *The Theater of Trauma: American Modernist Drama and the Psychological Struggle for the American Mind, 1900-1930*, New York: Peter Lang International Academic Publishers
- Крејг 1996: B.J. Craige, *American Patriotism in a Global Society*, New York: State University of New York Press
- Кристева 1982: J. Kristeva, "Powers of Horror: an Essay on Abjection", translated by Leon Roudiez, New York: Columbia University Press,
<http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>, приступљено 22.10.2017.
- Кушнир 2007: J. Kušnir, *American Fiction: Modernism – Postmodernism, Popular Culture, and Metafiction*, Stuttgart: Ibidem-Verlag Jessica Haunschild Christian Schön GbR
- Лакапра 1987: D. LaCapra, *History and Criticism*, Ithaca: Cornell University Press
- Лаш 1978: C. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: Norton

- Ледбери 2005: R. Lathbury, *American Modernism: (1910-1945) (Backgrounds to American Literature)*, New York City: Facts on File
- Лемаршан 2011: R. Lemarchand, *Forgotten Genocides: Oblivion, Denial, and Memory*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- Летисије 2009: G. Letissier, *Rewriting / Reprising: Plural Intertextualities*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Линк; Линк 2012: W.A. Link, S.J. Link, *The Gilded Age and Progressive Era: A Documentary Reader*, Hoboken: John Wiley and Sons
- Луис; Питерсен 2014: J.R. Lewis, J.A. Petersen, *Controversial New Religions*, Oxford: Oxford University Press
- Мао; Валковиц 2006: D. Мао, R.L. Walkowitz, *Bad Modernisms*, Durham: Duke University Press
- Маолеоин 2015: Niamh Ni Mhaoileoin, “Comparing Irish emigration and today’s refugee crisis” in: *Irish Times* (September 03, 2015), <http://www.irishtimes.com/life-and-style/generation-emigration/comparing-irish-emigration-and-today-s-refugee-crisis-1.2339342>, приступљено 20.09.2015.
- Марвик 1998: Arthur Marwick, *The Sixties*, New York: Oxford University Press, in: *The New York Times* (1998) <http://www.nytimes.com/books/first/m/marwick-sixties.html>, приступљено 10.08.2015.
- Мартин 2011: D. Martin, *Apocalypse: How to Survive a Global Crisis*, Sandy: Aardvark Global Publishing
- Маршан 1985: R. Marchand, *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity, 1920-1940*, Oakland: University of California Press
- Медли 2009: J. Madeley, *Big Business, Poor Peoples: How Transnational Corporations Damage the World’s Poor*, London: Zed Books
- Меј 2008: E.T. May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York City: Basic Books
- Мекалум 2013: J.M. McCallum, *Global Unions, Local Power: The New Spirit of Transnational Labor Organizing*, Ithaca: ILR Press
- Мекдоноу 2006: C.J. McDonough, *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary in American Drama*, Jefferson: McFarland and Company
- Мекена 2015: Laura McKenna, “The Globalization of America’s Colleges”, in: *The Atlantic* (November 18, 2015), <http://www.theatlantic.com/education/archive/2015/11/globalization-american-higher-ed/416502/>, приступљено 02.10.2015.

- Мекејвен 2012: Е. McAvan, *The Postmodern Sacred: Popular Culture Spirituality in the Science Fiction, Fantasy and Urban Fantasy Genres*, Jefferson: McFarland and Company
- Мелтон; Бауман 2010: J.G. Melton, M. Baumann, *Religions of the World: A Comprehensive Encyclopaedia of Beliefs and Practices*, Santa Barbara: ABC-CLIO
- Мизрухи 1967: Е. Mizruchi, *The Substance of Sociology*, Des Moines: Appleton Century Crofts
- МИТГАНГ 1969: Н. Mitgang, *America at random, from the New York times' oldest editorial feature, "Topics of the Times", a century of comment on America and Americans*, edited by Н. Mitgang, New York City: Coward-McCann
- Настих 2010: Р. Настих, *Трагедија и савремени свет*, Крагујевац: ГЦ Интерагент
- Ниче 2003: Ф. Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, превео са немачког Данко Грлић, Београд: Дерета
- Нидермајер 2009: J.A. Niedermeier, *Twelve Steps to Reclaim a Nation's Soul*, Raleigh: lulu.com
- Њумен 1956: R.G. Newman, "Revitalizing the Drama That Saved American Dream", in: *Chicago Daily Tribune* (December 2, 1956)
- Пакард 1960: V. Packard, *The Waste Makers*, Brooklyn: Ig Publishing
- Палмер 2013: B.D. Palmer, *Revolutionary Teamsters: The Minneapolis Truckers' Strikes of 1934 (Historical Materialism Book Series)*, Leiden: BRILL
- Палмер 2013: J.D. Palmer, *The Apache Peoples: A History of All Bands And Tribes Through the 1880s*, Jefferson: McFarland and Company
- Паренти 2011: М. Parenti, *Democracy for the Few*, Boston: Wadsworth Publishing
- Паркер 2014: Kunal Parker, "Repetition in History: Anglo-American Legal Debates and the Writings of Walter Bagehot", in: *UC Irvine Law Review*, Vol. 4: 121, стр. 121-139, <http://scholarship.law.uci.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1121andcontext=ucilr>, приступљено 04.09.2015.
- Пенингтон 2011: J. Pennington, *The Real Cause of the Civil War*, Bloomington: iUniverse Publishers, приступљено 22.11.2016.
- Персо 2006: W. Persaud, *Jamaica Meltdown: Indigenous Financial Sector Crash 1996*, Bloomington: iUniverse
- Питсула 2008: J.M. Pitsula, *New World Dawning: The Sixties at Regina Campus*, Regina: University of Regina Press
- Прентис 1943: H.W. Prentis, *Industrial Management in a Republic*, Princeton: Princeton University Press

- РАЈАН 2000: D. Ryan, *U.S. Foreign Policy in World History (The New International History)*, London: Routledge
- РАЈХМАН 2001: H. Reichmann, *Censorship and Selection: Issues and Answers for Schools*, Chicago: American Library Association
- РЕЈМОНД; МАРТИН 2007: S.U. Raymond, M.B. Martin, *Mapping the New World of American Philanthropy: Causes and Consequences of the Transfer of Wealth*, Hoboken: John Wiley and Sons
- РИВЗ 2001: G. Reaves, *Mapping the Private Geography: Autobiography, Identity, and America*, Jefferson: McFarland and Company
- РИВЗ 1996: T.C. Reeves, "Not So Christian America", in: *First Things* (October 1996), <https://www.firstthings.com/article/1996/10/001-not-so-christian-america>, приступљено 15.10.2016.
- САВРАН 1992: D. Savran, *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- САВРАН 2010: D. Savran, *Highbrow/ Lowdown: Theater, Jazz, and the Making of the New Middle Class*, Michigan: The University of Michigan Press
- САРДАР; ДЕЈВИС 2004: Z. Sardar, M.W. Davies, *American Dream, Global Nightmare*, London: Icon Books
- САРДАР; ДЕЈВИС 2003: Z. Sardar, M.W. Davies, *Why Do People Hate America*, New York City: Disinfo
- СЕМЈУЕЛ 2012: L. Samuel, *The American Dream: A Cultural History*, New York: Syracuse University Press
- СИБЕРТ 2010: R. Siebert, *Manifesto of the Critical Theory of Society and Religion (3 Volume Set)*, Leiden: BRILL
- СИДМЕН 1994: S. Seidman, *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press
- СМИТ 2014: S.H. Smith, *American Drama: The Bastard Art (Cambridge Studies in American Theatre and Drama)*, Cambridge: Cambridge University Press
- СНОУ 2004: A. Snow, *Liberalitis: A Thinking Disorder Destroying America*, Arizona: Agreka Books
- СОЛОРС 2002: W. Sollors, *Ethnic Modernism VI*, Cambridge: Harvard University Press
- СПАНОС 2000: W. Spanos, *America's Shadow: An Anatomy of Empire*, Minnesota: University of Minnesota Press

Стегер 2004: M. Steger, *Rethinking Globalism*, Lanham: Rowman and Littlefield

Тејлор 1999: M.C. Taylor, *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*, Chicago: University of Chicago Press

Токвил 1862: A. de Tocqueville, *Democracy in America*, Tome II, Harlow: Longman, Green, Longman, and Roberts

Томпсон 2013: Peter Thompson, “The Frankfurt School, part 3: Dialectic of Enlightenment”, in: *The Guardian* (April 08, 2013), <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/08/frankfurt-school-dialectic-of-enlightenment>, приступљено 22.11.2016.

Трилинг 1965: L. Trilling, “On the Teaching of Modern Literature”, in: *Beyond Culture*, New York: Harcourt Brace Jovanovich

Фелман 2013: S. Felman, “Education and Crisis, Or, the Vicissitudes of Teaching”, in: Felman; Laub: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London: Routledge, стр. 1-56.

Фергусон 1997: R.A. Ferguson, *Law and Letters on American Culture*, Massachusetts: Harvard University Press

Фергусон 1994: R.A. Ferguson, *The American Enlightenment, 1750-1820*, Cambridge: Cambridge University Press

Фрејзер 2010: Michael L. Frazer, “Three Methods of Political Theory: Historicism, Ahistoricism and Transhistoricism”, Canadian Political Science Association (CPSA) Annual Meeting (2010), <https://www.cpsa-acsp.ca/papers-2010/Frazer.pdf>, приступљено 24.11.2016.

Фрејтер 2010: G. Frater, *Our Humanist Heritage*, California: Xulon Press

Френсис 2002: E. Francis, *The Secret Treachery of Words: Feminism and Modernism in America*, Minnesota: University of Minnesota Press

Фурнас 1973: J.C. Furnas, *The Late Demon Rum*, New York: Capricorn Books

Фусек 2000: J. Fousek, *To Lead the Free World: American Nationalism and the Cultural Roots of the Cold War*, North Carolina: The University of North Carolina Press

Хамилтон; Мегауен 1929: G.V.T. Hamilton, K. MacGowan, *What is Wrong with Marriage*, New York: A. and C. Boni

Хачн 2003: L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge

Хемингвеј 2016: E. Hemingway, *The Sun Also Rises*, The Hemingway Library Edition, New York City: Simon and Schuster

- Хог 2009: W.L. Hogue, *Postmodern American Literature and Its Other*, Champaign: University of Illinois Press
- Хоу 2009: J. Howe, *Chiefs, Scribes, and Ethnographers: Kuna Culture from Inside and Out*, Austin: University of Texas Press
- Хоу; Морган 2006: A. Howe, S. Morgan, *Rethinking nineteenth-century Liberalism: Richard Cobden Bicentenary Essays (Modern Economic and Social History)*, Farnham: Ashgate Publishing Limited
- Чаттопадхая 1988: D.P. Chattopadhyaya, *Sri Aurobindo and Karl Marx: Integral Sociology and Dialectical Sociology*, Delhi: Motilal Banarsidass
- Џеймсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press
- Џонс 2007: E.H. Jones, *Spaces of Belonging: Home, Culture, and Identity in 20th Century French Autobiography*, New York: Rodopi
- Шонеси 1989: E.L. Shaughnessy, “A Connecticut Yankee in the Wilderness: The Sterner Stuff of O’Neill’s Comedy”, in: *The Recorder: A Journal of the American Irish Historical Society* (1989), <http://www.eoneill.com/library/on/shaughnessy/recorder.htm>, приступљено 14.02.2017.
- Шохат; Стам 2013: E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media (Sightlines)*, London: Routledge

ОБРАЗАЦ 1.

Потписани Никола М. Ђуран

број уписа:

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом *Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јуџина О'Нила и Сема Шепарда* резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Крагујевцу,

Потпис аутора

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Никола М. Ђуран

Број уписа:

Студијски програм: Докторске студије из филологије (језик и књижевност)

Наслов рада: *Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јуџина О'Нила и Сема Шепарда*

Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу.

Потписани Никола М. Ђуран

Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Крагујевцу.

У Крагујевцу,

Потпис аутора

ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јуџина О'Нила и Сема Шепарда,

која је моје ауторско дело.

Дисертацију сам предао у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију потхрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за који сам се одлучио.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Крагујевцу,

Потпис аутора
