

Љиљана Боџоева-Седлар

ПРОМЕНЕ: ИЗОШТРАВАЊЕ СЛИКЕ У САВРЕМЕНОЈ АНГЛО-АМЕРИЧКОЈ ДРАМИ

Офелија: Боже! Ми знамо шта јесмо, али не и шта
можемо бити.

Шекспир, *Хамлеј*, IV, 5

Данашње друштво мења се брзо и коренито. Потребно је
да људи постану одговорни за промене...

Едвард Бонд, *Дејне и драма*

Нелагодност у култури је осећање са којим се носи све већи број људи. Не пате од њега само они који су на дну, сиромашни, у свету у којем се, без обзира на присуство и неометан рад разних хришћанских цркава, истински велича и вреднује једино богатство. Или незапослени, у свету у којем радни дан, на многим местима, почиње химном коју запослени певају својој фирми, у знак захвалности што им је омогућила да живот замене за новац потребан да би се у „слободно време” набавио лек од досаде и бесмисла. Мемоар *Прозак нација: млади и дејресивни у Америци* написала је 1994. Елизабет Вуртзел, ћерка имућних родитеља, студенткиња са Харварда. У Енглеској је недавно објављена књига Оливера Џејмса *Бриџанија на каучу*, са питањем у поднаслову: *Зашто смо несрећнији него њедесетих, иако смо богаћији: лек за ниски ниво серотонина.*¹ Судићи по непрестаним ратовима, и данашњим незамисливим тренутно-променљивим политичким савезима, Орвелова *1984* (1949) не престаје да нам се дешава; као што се, по неким другим одредницама, може рећи да и у Хакслијевом *Врлом новом свету* (1932) већ одавно живимо. „Прозак”, о којем и књига из Америке и књига о Енглеској говоре, јесте нешто мање успешна „сома” коју нам је Хаксли прорекао: лек против депресије који се и кућним

¹ Види приказ књиге под насловом „Where Prozac is prince” у *TLS*, January 23, 1998, 23.

љубимцима данас преписује јер, из књиге сазнајемо, већ и мачке у Америци од ње пате.

Више пута у току двадесетог века државе и народе су, из стања сличног дубоког незадовољства, у срећнију будућност и драматичније освајање слободе, водиле бројне нове вође, нове партије, нове идеје, нова научна достигнућа. Обећавани нови светски пореци водили су, симптоматично често, до Аушвица, Гулага, Вијетнама, а у „мирна“ времена до модерних шопинг центара и порно квартова, којима је цивилизација опремила и срца и периферије европских и светских градова. На тим нерегистрованим стратиштима, без обзира на географске одреднице или облик купола, потрошачи свих земаља света све су више уједињени и повезани у Духу, без обзира на културне и политичке разлике које их деле, на којима се, на неким другим местима, привидно инсистира.

Веома често нови покрети отворено обећавају нов повратак староме: традицији, коренима. Неки пут, опет, као у случају Америке, драматичан раскид са старим показује се, временом, само као изузетно успешно обављено пресађивање. Беконова утопијска идеја о Новој Атлантиди завршила се, у Америци, успостављањем старог робовласничког система који се, иза декларативних људских права на живот, слободу и срећу, уз благослов цркве, одржао тако рећи до данашњих дана. Победа над фашизмом, извојевана 1945, завршила се 1949. успостављањем, у Представничком дому САД, комисије за неамеричке активности; исте каквом се Хитлер, на законит начин, ослобађао Јевреја и осталих непријатеља државе, и над којом су се хуманији и демократскији савезници и победници „згражали“. Бекон се надао да ће његов *Нови Орџанон* (1620) послужити људима да се, потпомогнути новим оруђима ума, претворе у трговце светлости; уз његову помоћ настао је, на жалост, нови свет у којем се најunosније тргује оружјем, дрогом, радиоактивним отпадом, белим робљем, децом, и разним другим вештинама обмане и експлоатације које нове технологије и разни видови менаџмента омогућују.

Како препознати праву природу онога што се нуди као ново? Када пожелети ново? Како преживети ново, када ново стање, као у случају Офелије, значи смрт најближих, крај љубави, стварност супротну од снова, Југославију деведесетих? Свестан да Запад већ дуго намеће свој појам новог великом делу човечанства, енглески драмски писац Едвард Бонд се у есеју из којег је већ цитирано, пита: „Да ли је западно друштво највиши облик хуманизације досад постигнут, те је то разлог што пред собом брише све друге културе?“² Свестан да култура треба да задовољи физичке потребе опстанка, али и људску потребу за смислом, за животним циљевима који духовно

² Edward Bond, "The Dramatic Child", *Tuesday*, Methuen, London 1993, 46-47.

испуњавају, Бонд наставља своје размишљање: „Западна друштва су друштва средстава без циља. Њихов систем зависи од тржишта и затвора, и све институције тога система све више постају својеврсни затвори. Власти почињу да користе и образовање да би затворе уградиле у психу. ...Западно изобиље брише све друге културе зато што само није култура. Западна „анти-култура” колонизује, дехуманизује производе и облике других култура, које брише тако што замењује традицију модом, развој новотаријама, солидарност милостињом. Она асимилиује културе изврћући њихов смисао, чак и за оне који ту културу стварају. То је тајна њене моћи. Она претвара све што би требало да буде средство опстанка и прилагођавања у деструкцију.”

Бонд из оваквих размишљања изводи апологију свога позива. Ако је друштво позорница на којој се непрестано одвија драма сукобљених мишљења и погледа (борба за одређивање смисла живота и дефиницију човека, за власт над идејама и животним циљевима), уметност треба да, пре свега у младима, подстакне способност да се у борбу за смисао уђе што комплетније и одговорније. Образовање, међутим, више не нуди културу, сматра Бонд, зато што жели да умањи могућност отпора недомишљеним новим технологијама и новим комерцијалним циљевима и концепцијама среће. Млади који не разумеју промене, и не сналазе се у њима (као Офелија, или Елизабет Вуртзел), од немоћи и незадовољства беже у самоубиство или у закљон који пружају лажне екстазе све приступачнијих и разноврснијих хемијских средстава. Елизабет Вуртзел је своју књигу написала онда када је успела да разуме суштину своје животне драме. „Желела бих да кажем”, истиче она у Епилогу своје књиге, „да прозак спречава многе људе да нађу истински лек за стање које Хилари Клинтон назива „спаваћа болест душе”. ...Као што су нас родитељи умиривали, када смо били бучни, стављајући нас пред упаљене телевизоре, тако се, као одрасли, данас смирујемо узимајући прозак’.”

Када је схватила да је њена немоћ само блокирани бунт, до краја неизведена борба за смисао, њено буђење из нездраве душевне успаваности је започело. Писање је постало акција: „На крају крајева, шта је депресија ако не најупадљивији, и најоштрији изазов америчком сну,” размишља она у Поговору који је додала 1995. Набрајајући све рекламиране облике америчке среће које је поседовала, и који су је до депресије довели (спомиње и низ славних и богатих личности које су, само за време писања њене књиге, следећи исте животне идеале доспели до самоубиства), она лажној срећи поседовања, коју проповеда и намеће Америка, супротставља, слично Бонду, новооткривену срећу делања, способност за „заједништво, интимност, повезаност, корене, блискост, породицу, стабилност,

љубав". Амерички аутор Алан Блум, професор Чикашког универзитета, написао је 1987. године књигу *Затварање америчког ума, или како је високо образовање издало демократију и осиромашило душе данашњих студента*. Едвард Бонд се против таквога затварања ума већ деценијама бори отварајући у својим драмама простор за проверавање свих идеологија, радећи на томе да се чин критичког мишљења обави до краја, моћ спознаје изоштри, и конструктиван отпор према препознатом обесмишљавању живота покрене. Циљ му је да млади избегну судбину Офелије која је имала способност да препозна немоћ која је убија, али не и снагу да своје уништење избегне.

Многи сматрају да је потреба за смислом и способност задовољавања те потребе инстинкт, који се само посебним манипулацијама (веома често у школи) губи и умртвљује. Енглески писац Д. Х. Лоренс, који је у четрдесет петој години умро од туберкулозе, оставио је за собом, иако је тако кратко живео, огроман број песама, есеја, путописа, прича, драма, романа, и слика, чија је јединствена намера била да делују подстицајно на одржање тог фундаменталног инстинкта. „Ако она коју волим остаје непромењена и непроменљива, ја ћу престати да је волим”, пише Лоренс у есеју „Зашто је роман важан”. „Ја могу стално изнова да је волим само зато што се мења, и подстиче ме да се мењам, опирајући се мојој инерцији; и што се и сама ослобађа инерције, подстакнута мојим променама.” Развојне промене о којима Лоренс говори увећавају животну снагу и радост сусретања с новим изазовима живота. Међутим, како истиче Бонд, док деца трагају за смислом, одрасли одржавају системе. Живот већине људи скројен је, у разноликим институцијама система, по утврђеном обрасцу који се не сме мењати. Промене, које се у њиховим животима под таквим околностима ипак дешавају, нужно су дегенеративне, воде до ситуације у којој мушкарци постају „живи мртваци”, а жене „клавири на којима половина дирки не ради”. Откривајући зашто је за њега роман (односно уметност) важна, Лоренс каже: „Уметност помаже да развијеш *инстинкт* за живот, а не *теорију* о добру и злу. ...У животу добро и зло, исправно и неисправно постоје непрестано. Шта је исправно а шта неисправно питање је инстинкта, али инстинкта целокупне човекове свести, физичке, менталне и духовне истовремено. А само је у роману свим стварима дат простор да се размашу и разиграју.” Та раскошност животних потенцијала коју уметност на разне начине бележи, и на коју подсећа, постаје критеријум по којем се одузимање од живота, и друге промене изазване манипулативним заменама и подвалама, препознају.

Добитница Нобелове награде за књижевност за 1994, Американка Тони Морисон, коју зову Д. Х. Лоренсом црне психе, такође говори о

потреби прибављања знања које „просветљује, отвара врата”, уцеловљује слику, указује на прави пут. Стицање таквог знања, инсистира она у есеју „Укорененост: предак као темељ” подразумева одбацивање лажних учитеља (узурпатора), који не дозвољавају игру свих ствари већ деградирају и негирају све што би могло да подстакне пружање отпора политичким и идеолошким манипулацијама које су у току. Сврха њенога стваралаштва јесте да трагедију која се дешава црнцима у Америци прикаже тако да и белци и црнци пожелеле да се мењају, схвате о каквим је коренитим променама реч, препознају их као морални императив свога бића, прихвате као део своје људске одговорности.

Из наведених примера постаје јасно зашто је књижевност област чији се значај у институцијама система све чешће оспорава (предмет укида, катедре затварају), и зашто (с обзиром да још није сасвим замењена практичним и кориснијим новогovorом компјутера и реклама) постоје напори, у којима чак и неки „писци” суделују, да се сведе на забавну игру, сличну телевизијским или компјутерским играма, у којима се деци нуде поставке и решења најважнијих животних ситуација, и дугме помоћу којег уживају у интерактивној слободи својих екранских затвора. Лоренсов страх да ће људи изгубити инстинктивну способност да препознају шта је живот, а шта супротно интересима живота, постаје свакога дана све оправданији. Зато је, као противтежа и доказ да се тај инстинкт и у најтежим ситуацијама може одржати, живот психијатра Виктора Франкла (аутора многобројних књига, међу којима су и *Нечујни вајај за смислом* и *Зашићо се нисте убили*) занимљив и „поучан”.

Виктор Франкл намерно није 1941. побегао из Беча, иако је депортација Јевреја била увелико у току. Доспео је у Аушвиц и, као Бруно Бетелхајм, још један психијатар који се нашао у сличној ситуацији, успео да преживи. Остатак живота обојица су провели радећи највише са децом и младима, покушавајући да их од психичких nelaгодности и депресивних реакција на „културу” лече враћањем самопоуздања и вере у живот, а не „прозаком” или сличним лековима. Франкл је у најтежим тренуцима у Аушвицу мислио на Достојевског, и трудио се да, слично њему, остане достојан својих патњи: да их издржи, и не пожели, и не нанесе другима. Као контраст томе, схвативши да свет у коме живи не жели да зна којом брзином људи губе своју истинску моралну снагу, Орвел је у 1984. створио „јунака” Винстона Смита. Смит замишља да је револуционар и жели промене, али без отпора пристаје да борбу за нови, бољи свет избори истим насилним средствима, истим изопаченим играма на којима почива стари. Да би његова издаја идеала за које мисли да се залаже била што очигледнија, у последњој и најтежој провери пред коју га Орвел ставља, да би спасао голи живот, он се одриче и потпуно одустаје од

љубави, једине али довољне разлике која је између њега и градитеља света страха и мржње морала да постоји. Орвел је осећао да пред смрт мора да напише роман у којем за такве моралне недоследности и слабости нема оправдања јер, сматрао је, да би опстала, цивилизација их себи не може допустити. Њихову спознају Офелија није могла да преживи. Само они који од моралних спознаја беже, живе без гриже савести, и без размишљања настављају да учествују и саучествују у уништавању.

Пример другачије борбе против обесмишљавања живота, каквој би се и Бетелхајм и Франкл дивили, дала је наша Вида Јоцић.³ Њен живот је, као и Офелијин, претрпео непојмљиве промене: када је била „сигурна у себе” и мислила да зна ко је, није ни слутила да је чека број на руци и бодљикава жица. У логору је показала чудесну отпорност и постала уметник. Инстинктивно, од логорског блата почела је да ваја, да изнова ствара и из мртвих диже људе које су око ње нацисти уништавали. Многима је, сећа се Франкл, одсјај сунца у логорским барама био довољан да одржи веру у лепоту и радост живљења. У драмској верзији *Махабхарате*, енглеског режисера Питера Брука, песник Вјаса почиње своје приповедање епа да би помогао да се у срца људи поново уреже *dharma*, прави пут, који се под притиском насиља губи. Тако је, још пре више хиљада година, уметност почела да бележи и преноси традицију оних који инстинкт за добро, исправно, развојно, хумано умеју да одбране и развију. Сведочења ове традиције (која, на жалост, због разних интервенција „културе” за младе постаје све више недостижна и далека) могла би да поврате самопоуздање и покажу како се и под најтежим околностима (и данас, и увек) може достојанствено и садржајно живети.

Да је реч о инстинкту који је изузетно јак, говори и пример многих младих уметника који нису доживели страхоте Аушвица, али ипак, и поред личне славе и богатства, осећају нелагодност због негативних процеса које у друштву око себе наслућују и препознају. Млади амерички драмски писац кинеског порекла Дејвид Хвенг је, трагајући по историји сопствене породице, открио да су његови преци из старог у нови свет, из древне кинеске у нову хришћанску веру, прешли зато што им је тај пут, тај прелазак, то преображење омогућило да себи опросте неопростиви грех који су починили против живота. Схватио је, и то приказао у својој драми *Породичне молијтве* (1981), да је често заводљивост „новог” велика управо зато што ослобађа од одговорности, релативизује и тривијализује дела која су пресудно важна, опрашта неопростиво. Користећи слободу коју

³ Филм о њој (Апел, 1964) снимила је Вида Јоцић (податак о филму, и слику једне скулптуре Виде Јоцић, укључио је у своју књигу Ерик Барноу). Види *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1983, 204–205.

пружа Америка – да себи на исти начин створе ново име и нови идентитет – јунаци у делима Скота Фитсџералда с неописивом лакоћом разбијају људске односе и животе око себе, и не осврћући се одлазе на следећи пир. Много тога у Америци навело је Виктора Франкла да каже да би Америка требало да поред статуе Слободе на источној обали, на западној подигне статуу Одговорности⁴. По њему, једна без друге непотпуне су и бесмислене. Статуа Одговорности до данас није подигнута, за бесмисао се, у Америци а и другде, преписује „прозак”, али се зато одговорности за живот, и промена које се у њему дешавају, дотиче сваки озбиљан уметнички рад.

Уметници најмлађе генерације на Западу на веома импресиван начин приступају традицији отпора о којој је овде реч. Млади Британац Марк Рејвенхил написао је једну од најпотреснијих драма о начину на који нови поредак заводи, злоупотребљава и уништава младе. *Shopping and Fucking*, приказиван је 1996. од Лондона до Солуна. Из драме, у којој сваки детаљ доприноси аутентичности болне и истините слике коју склапа, довољно је навести само један део да би се стекла слика о дубини Рејвенхилових увида у процесе којима се обесмишљавање живота постиже. Главни јунак, Марк, доспева у душевну болницу због своје инстинктивне потребе за емоцијама, непримерене животу који се око њега одвија. У сцени која бележи његов излазак са „лечења”, он овако говори о упутствима које је добио за успешан почетак новог живота, и успешно стварање новог идентитета: „Важна ствар за мене у овом часу, за моје потребе, јесте да овај однос ништа не значи”, каже он дечаку са којим жели да ступи у везу. „Хоћу нешто што ће бити пословна трансакција. Мислим, ако ти платим, онда то неће ништа да значи. Мислиш ли и ти, из свог искуства, да је то тако? Јер... Данас је, видиш, први дан мог новог живота. Био сам на једном месту да се опоравим, и да се суочим са својим потребама, и сада ето почињем изнова, па бих желео да с тобом покушам један експеримент у смислу односа који би био сексуалан али не и личан, не праћен емоционалним потребама. ОК?”

Драме двадесетогодишње Британке Саре Кејн представљају још импресивнији протест против оваквих, и сличних, институционализованих гушења инстинкта и прекрајања душа. Њена забринутост због неотпорности и неспособности младих да се заштите од физичког и менталног силовања, које над њима врше легитимни представници власти и система, претвара се у драмске слике у којима британска јавност не може да поднесе да се огледа. У књизи разговора са савременим британским списатељицама,

⁴ Види некролог у *The Economist*, Sept. 20, 1997, 99, и у *Политици*, 27. септембра 1997.

објављеној 1997 године,⁵ њена размишљања о разлозима због којих пише показују бриљантан ум и највиши степен етичке ангажованости. О пријему своје прве драме *Разнесени* (1995), она каже: „Оно што је публику највише повредило била је импликација да постоји директна веза између насиља у породици у Британији и рата у некадашњој Југославији. Мој комад поставио је питање „Шта једно обично силовање у Лидсу има заједничког са силовањем употребљеним као ратно оружје у Босни? Испало је да одговор гласи: Много тога. Јединство места у мојој драми указује на као-папир-танак зид који стоји између безбедности и цивилизације Британије у миру, и хаоса и насиља грађанског рата. Тај зид може да падне свакога часа, без икакве претходне најаве. Штампана, наравно, жели да порекне да оно што се дешава у Централној Европи има икакве везе с нама, и, наравно, не жели да постанемо свесни коликог је маха узела друштвена болест од које патимо.”

Оптужбе упућене на рачун њених драма односе се на превелику дозу приказаног насиља. Кејн, међутим, каже да је „понекад у пакао потребно сићи уз помоћ маште, да би се стварни одлазак тамо избегао. (...)Ако нешто успемо да доживимо преко уметности, можда ћемо бити у стању да променимо своју будућност, јер доживљено искуство урезује поуке у наша срца, а пука мудровања нас се не дотичу.” У њеној трећој драми, *Прочишћени* (1997), публика доживљава шок када схвата да се иза бодљикаве жице и насиља на сцени не налази концентрациони логор већ универзитет данас. Ма колико то болно било, до развојних промена не може доћи док се јасно не изоштри слика стварности у којој живимо. Тек онда постаје могуће препознати чему у животу треба рећи „да”, а када (Луциферово и Џојсово) „Non Serviam!” упутити лажним боговима и вештачким рајевима. Уметност улази у паклове које стварамо не зато да би нас навикла да у паклу уживамо, већ зато да би, као Вилијам Блејк, у паклу исковала мудрости које могу помоћи да се из пакла изађе, одагнају депресивне и самоубилачке мисли, изабере другачија будућност, са поверењем у себе животу каже: Welcome, O Life!⁶

* * *

Јасно сагледавање слике стварности у којој живимо има огромну моћ. У већ поменутој књизи разговора *Бес и разлоз*, одговарајући на

⁵ *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, eds. Heidi Stephenson and Natasha Langridge, Methuen, London 1997, 129–135. Цитати који следе узети су из ове књиге.

⁶ Алузије у овој реченици су на Блејкове „Пословице из Пакла”, из списка *Венчање Неба и Пакла* (1790–3), и на роман Џемса Џојса *Портрети уметника у младости*.

питање шта мисли колико је позориште у стању да промени поглед на живот једног друштва и да подстакне акцију, Сара Кејн је рекла да је једна позоришна представа потпуно променила њен живот тако што је променила њу: начин на који мисли, на који се понаша, на који жели да се понаша. „Ако позориште може да измени животе, онда може да измени и друштво, јер је друштво саздано од нас,” убеђена је она. Истинитост њене тврдње поткрепљује и случај сликара Франсиса Бекона. Сliku која је променила њен живот Кејн је видела на сцени, у представи комада Цереми Велерса *Луд*: Бекон је сличну моћну фигурацију видео на једном платну, на Пусеновој слици *Масакр невиних*.⁷ За друге је то платно можда било само успешна илустрација познатог библијског догађаја: за Бекона, на њему је стајала архетипска слика, рентгенски снимак извора непрестаних трагичних догађања у западној цивилизацији. На платну је Пусен насликао две енергије у сукобу: жену, мајку, која рукама штити новорођенче, и војника који мачем, по наређењу и из политичких разлога, новорођени живот уништава. Агонију оне која живот ствара али не успева да га спасе и сачува од злоупотреба, Бекон је касније видео и на многим другим платнима, па и на Пикасовој *Герники*. Између старозаветне приче и двадесетог века показала се јасна веза: Бекону је постало непојмљиво да, упркос тако бројним, прецизним ликовним дијагнозама које су могле да изазову промену оријентације и другачије коришћење животне енергије, болесна деструктивност несмањеном жестином наставља да се користи и оправдава. Стога је, изоштравајући овај увид, у сам центар многих својих слика ставио баш та уста пуна очаја, озвучио на свој, нови начин тај крик, и избрисао све друге детаље, који би могли скренути пажњу, и свевремени позив на избор и одговорност свести на пригодну и небитну илустрацију прошлости.

О одсуству оваког дубинског промишљања и препознавања прошлости (и последицама) говори, такође, и већ споменути четрдесетједногодишњи амерички драмски писац Дејвид Хвенг.⁸ Он управо у неспремности Америке да се суочи са прошлошћу види њено поражавајуће духовно банкротство. Жељан да допринесе промени овако нездраве духовне климе он се бори против „религије тренутног” у Америци својим комадима у којима се од свести о постојању дубоких веза са давнином, и медитација над њиховим смислом, никуда не може побећи. „Застрашујуће је помислити да последњих тридесет-четрдесет година Америка има моћ да

⁷ На часовима је за потребе студената коришћена књига Christophe Domino, *Francis Bacon: 'Taking Reality by Surprise'*, Thames & Hudson, London 1997.

⁸ Цитати у овом тексту су из интервјуа објављеног у књизи *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*, ed. David Savran, Theatre Communications Group, New York 1988.

контролише будућност читавог човечанства, а да при том ни за прошлост ни за будућност нема никаквог смисла ни разумевања”, каже он, и додаје: „Ми се не сећамо више ни шта се десило у случају Вотергејт, који се збио пре свега петнаест година. Сасвим извесно се не сећамо ни покрета за црначка грађанска права. Мене то ужасава.”

Слободно изнесене овакве, и још оштрије критике никога више не могу обманути и убедити да их треба тумачити као доказ демократије у којој ужива Америка. Већ је први амерички добитник Нобелове награде за књижевност, Синклер Луис, у својој беседи 1930. године, скренуо пажњу на парадокс америчког уметника кога управо друштвени „успех” поражава и разоружава, јер га новчане награде и признања усисавају у систем који он жели да промени, и од којег се дистанцира. Систем себи може да дозволи да добро плати и издржава оне који га критикују јер такве критике (за које се побринуо да га у пракси заправо ни најмање не угрожавају) претвара у рекламе слободе коју привидно подстиче а суштински онемогућава. Новији дијагностички „билтен” о постојању овакве парадоксалне „слободе” сачињено је 1972. Роберт Брустин, изузетно заслужан за развој одсека за драму и универзитетских позоришта на чувеним универзитетима Јелу и Харварду. Званична цензура Америци није потребна, пише он у чланку „Савремено америчко позориште: немоћ слободе”⁹ јер је сам амерички потрошачки начин живота тако дубоко антикреативан и антиуметнички да се до свести и душа отупеле публике, коју уметност жели да покрене, тако рећи уопште не може допрети. Збирка есеја *Глујокрајина у Америци* (1994), написана двадесет и две године касније, сведочи да мишљење није променио, али ни професију, и да и даље, преко другачије свести, коју уметност подразумева и омогућава, ради на промени концепција коришћења животне енергије на Западу.

До сличног опажања дошао је и Едвард Бонд који, у већ поменутом излагању *Дейте и драма*, каже: „Америка дозвољава слободу говора али одузима речима смисао. У Америци можеш све рећи зато што то не значи ништа.” И Хајнер Милер, подстакнут да нешто каже о положају и улози позоришта данас, поредећи неколико земаља запажа да позориште у Источној Немачкој представља „лабораторију за друштвену машту” у којој се машта мобилише управо зато што сва индустријска друштва теже да је инструментализују или потпуно угуше. За разлику од тога, у Западној Немачкој позориште није од великог утицаја, а у Америци, наводи Милер, можеш било шта да урадиш на сцени зато што то неће имати никаквог значаја за друштво.¹⁰ За њега лично, рад у позоришту је

⁹ Чланак је објављен у часопису *The New Republic*, маја 1972.

¹⁰ Сви наводи везани за Хајнера Милера преузети су из књиге *Heiner Müller: Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, edited and translated by Carl Weber, Performance Arts Journal Publication, New York 1984.

важан управо зато што верује да је позориште место где револуција може непрестано да буде у току. При том и он, као и Синклер Луис, сматра да је конвенционалан успех веома опасан. Ако дело има истинско дејство, оно сваког појединца у публици отвара и суочава с истинским стањем ствари на само њему примерен и својствен начин. Стога реакције нужно морају бити различите. Супротно томе, популарност захтева упрошћеност и дореченост, с којом се масе као масе могу сложити, а не спознају на којој прималац сам даље ради, допирући до својих највећих искуствених дубина. Страх уметника да га популарност не сустигне пре него што је у друштву успео да оствари овакво истински жељено дејство, по Милеру је потпуно оправдан.

Милер је, за време једног боравка у Америци, био ужаснут Дизнијевим филмом *Фанџазија* (на који је случајно набасао) зато што је, како каже, схватио да деца која тај филм гледају неће никад више моћи да слушају Бетовена, Баха, Хендла, Чајковског а да при том не виде у својој глави Дизнијеве слике. Филм је послужио као повод да схвати до које је мере моћан притисак да се изврши потпуна окупација маште клишеима и сликама којих она неће моћи да се ослободи; односно, колико се свест људи у савременом друштву оптерећује сликама које спречавају истинско искуство, заправо онеспособљавају људе да нешто своје уопште дубоко доживе. То је усмерило његово настојање да ствара драме и сценске слике које неће бити лако свести на једнодимензионалне формуле или баналне метафоре. Дизнијев филм га је подстакао да схвати да је уместо клишеа потребно нудити архетипске слике. Оне не приводе крају искуство, упрошћавајући га и замењујући формулама, већ, верно самој природи живота, покрећу и омогућују спознају. За разлику од „радости“ препознавања стереотипова, коју нуди „забава“, озбиљне уметничке спознаје прерастају у трајну способност да се разуме сложени смисао туђег и сопственог постојања, и да се прати истинско стање и развој човековог целовитог бића.

Слика „Масакр невиних“ која је пробудила уметника у младоме Франсису Бекону може се сматрати сликом над којом, индиректно, тако рећи целокупна уметност двадесетог века медитира. У развоју савремене англо-америчке драме занимљиво је показати какве је врсте препознавања и размишљања она изазвала. Хармоничан однос човека и жене, из којег настаје нови живот, представља архетип стања ка којем људска врста треба да тежи, под претпоставком да се живот прихвата као дар и светиња. Савремена уметност проверава овај однос према животу и ствара слике у којима, нажалост, указује на то да се у оквиру западне цивилизације од ове архетипске хармоније стално одступа, и стварају дубоки поремећаји у односу та три фундаментална структурална животна елемента. На Пусеновој

слици, већ је у хебрејском патријархалном поретку поремећај видан, а и у класичним паганским друштвима ситуација је била слична. Жена покушава да живот који је донела на свет спасе од уништења које, за многе, доноси такозвани „напредак” агресивних патријархалних друштава. Шекспир је у *Макбеју* забележио да ће се ситуација погоршавати јер патријархални систем успева да и саме жене придобије за свој неприродни систем вредности, те се оне, као Леди Магбет, радо одричу природне креативности и стварања живота да би задовољиле политичке амбиције и придобиле мушку моћ, суделовале као равноправни партнери у деструктивности. Комад Теренса МекНалија *Масџер клас* (1995) потпуно је у духу овог увида, јер приказује успешну жену и уметницу Марију Калас у тренутку када се она приближава спознаји да је уистину, и на сцени и у животу, одиграла улогу Леди Магбет. Слика која се изоштрава на њеном случају показује да новозачети живот нема више ко да штити, јер је и жене могуће уценити и убедити да се одрекну материнства када је у питању постизање неког другог, лично и друштвено вреднијег циља.

Пинтерова сјајна драма *Пејео џејелу* (1996) има сличан фокус. На сцени се (од светог тројства које представљају мајка, отац и дете) налазе само Ребека и Делвин. Драма је поново, као код МекНалија, о изгубљеном детету. Разговор започиње и води заправо Ребека, зато што драма показује како се изоштрава њена свест о природи односа на које је, у оквиру патријархалне цивилизације, била навођена. Истовремено, она увиђа и кривицу коју сноси зато што је, због незнања и покорности, у деструктивности система и губитку детета и сама саучествовала. Комад бележи тренутак када она налази снаге да се докраја суочи са парадоксом да је мушкарац кога воли (и који је, како мисли, способан за љубав) у ствари исти онај који за своје потребе гради стратишта, и, као на Пусеновој слици, отима мајкама децу из наручја, јер у њима политички систем види „непријатеље”. И овај комад, као и *Масџер клас*, „носи” глас жене, изведене на сцену у тренутку када се спознајом ослобађа од заблуда. Наизглед недопустиво сценски статичан, Пинтеров комад (у којем се ништа не догађа јер Ребека и Делвин само разговарају тако рећи не померајући се) претвара се у узбудљиву и потресну драму у којој је искуствени и мисаони пут који се прелази огроман. Почетна станица воза у који се Ребека укрцава, да би стигла у садашњост у којој је на сцени затичемо, налази се дубоко у цивилизацијској прошлости. У пинтеровски сажетом тексту, огромне алузивне моћи и огромне духовитости (упркос трагичности теме којом се бави), све су етапе на путу који води до данашњег лажног мира и одсуства гриже савести и одговорности за страхоте почињене у прошлости, обележене. У соби у којој се Делвин и Ребека тако дискретно (а ипак у име свих мушкараца и свих жена) суочавају, укрштају се све странпутице и

парадокси наше цивилизације. Делвин, који ништа не разуме, остаје заробљен у својој непромењеној не-свести: она која своју прошлост преиспитује и сагледава, пева песму по којој је драма насловљена. Та постмодерна варијацију на библијски погребни ритуал садржи стих, „Ако те жене не дотуку, хоће ракија”. То што Ребеки баш ова песмица пада на памет у кључном тренутку драме, и начин на који је она пева, можда представљају оно место на основу ког би Милер рекао да се у позоришту непрестано дешава револуција.

Кајањем наговештене побуне жена у претходно поменутих драмама, постају, у Милеровој *Хамлејмашини* (1977), и драми Хауарда Баркера *Утврђење* (1985), отворене и докраја изведене. Милер изоштрава слику до тачке када његова Офелија (у којој говори свеколика људска женскост коју је патријархат физички и ментално обешчистио и сломио), види себе као Електру, покорну и оцу одану кћер. Спознавши то, она одбија да Електрину улогу и даље игра. Као што себе препознаје у прошлости, Милерова Офелија види и исходиште свог бунта у будућности, у жени која с исуканим ножевима улази у спаваћу собу америчког председника, оца и вође најмоћније и најдеструктивније државе. Завршне речи претње и опомене, које изговара, цитати су везани за један овакав истински обрачун, покушај атентата, који је дневна штампа забележила а Милерова драма на овај начин преузела, продубила, осмислила.

Баркер своју побуну жена смешта у доба крсташких ратова. Док су мушкарци на „светом задатку”, преокупирани усавршавањем разних техника убијања, жене, ослобођене њиховог присуства, организују и воде живот посвећен животу. Схвативши, после повратка ратника, да њихова концепција неће моћи да се одржи и опстане, све жене које су бремене извршавају самоубиство, бацајући се са највиших зидина тврђаве. Помак у изоштравању слике је видан. Марију Калас у комаду *Масџер клас*, и Ребеку у Пинтеровом делу, други су навели да, директно или индиректно, буду криве за смрт своје деце. У Милеровој и Баркеровој драми жене се саме одлучују да престану да рађају, зато што не виде ниједан други начин којим би могле да се искључе из патријархалне деструктивности и спрече злоупотребу новорођених. У Баркеровој драми, међутим, постоји и један охрабрујући помак у развоју мушке свести. Како и у наизглед најконфликтнијим ситуацијама међу „непријатељима” постоји заједнички наднационални, надрасни и надрелигијски патријархални интерес (сличан ономе који је навео Америку да своје нацистичке „непријатеље”, вичне геноциду, поштеди, „сачува” и употреби у борби против комунизма), у Баркеровој драми један верски непријатељ крсташа бива поштеђен погубљења зато што се од њега очекује да знања свог виртуозног неевропског ратничког ума сједини с умећима

својих европских ратника-господара. У једној од кључних сцена драме он схвата да, иако поседује наук да у свако војно утврђење уђе, (да га подигне или разори), не зна ништа о жени и томе како да до ње допре и доживи истински сусрет, љубав, радост стварања. Пред крај драме он почиње да учи из почетка: господар га затиче како, одложивши ратне мапе и планове, црта место рођења над којим се дубоко замислио.

Самоуништењем протестовати против деструктивности јесте парадоксално и (мада је у извесним ситуацијама нужно баш таквим чином бранити достојанство живота) не може бити једини начин пружања отпора. Рађање бунта и стварање нове женске свести, о којој су сви претходни драмски писци мушког пола писали, може се славити и као рођендан, управо како то чине сестре Магра у драми *Злочин из љубави* (1980) америчке списатељице Бет Хенли (Beth Henley), или као поновно венчање до кога долази у драми Сема Шепарда *Лаж у глави* (1985). Као и претходне драме, и ове две су сложене и богате, много више него што преглед основних тематских усмерења изведен у овом тексту може да покаже. Та основна усмерења нагвештена су код Хенлијеве и Шепарда већ самим насловима. Упркос томе што једну од сестара чека суђење зато што је покушала да убије сопственог мужа, „злочини из љубави“ су заправо они које је, под плаштом тобожње бриге, патријархално друштво починило над женама. Недовољност и деструктивност тих конвенционалних декларација љубави довела је мајку сестара Магра до самоубиства, а и најмлађе њено дете размишља начас да пође истим путем. Центар драме је, међутим, деда, на сцени физички невидљив али и у свом одсуству најмоћнији идеолошки утицај на сестре које су у његовој кући одрасле. Чињеница да им није род по крви, већ по закону, указује на то да је у извесном смислу узурпатор, иако сви сматрају великим добротинством то што је после мајчине смрти преузео бригу и контролу над девојачким судбинама. Комедија открива на колико је суптилних начина успео да оштети њихове животе, намећући им разне обогалујуће заблуде патријархалног погледа на свет. После његове смрти, све три се, с олакшањем, поново рађају и, с даном закашњења, славе рођендан.

У Шепардовом комаду идеолошке лажи патријархата уништавају младог Џејка много потпуније него батине којима он скоро до смрти доводи жену коју, на већ познати мушки начин, „обожава“. Иако Џејк током драме схвата своју кривицу, у овом комаду, као и у претходним, много је занимљивије оно што се, по пишчевој замисли, дешава са женским ликовима. Прича о очевима, и анализа патријархалних вредности које разарају животе две америчке породице, завршава се у овом Шепардовом комаду расплетом у којем женски принцип поново успева да „васкрсне“ и, не одустајући од своје праве природе, поново

крене да нуди и тражи љубав. После трауматичног искуства и симболичне смрти кроз коју пролази, Шепардова Бет (слично Пинтеровој Ребеки) има нову свест, нову моћ спознаје, ново чуло, које јој помаже да старе грешке не понови. Она у неагресивном мушкарцу, који још увек постоји (као млађи брат који традиционално, на своју и нашу срећу, не наслеђује оца и није под притиском да га имитира), препознаје свог правог сапутника. Драма се завршава сликом два географски удаљена места у Америци са којих, без обзира на раздаљину која такав чин чини физички немогућим, мајке и кћери, прочишћене и сједињене катарзама кроз које су у драми прошле, успевају да се препознају и виде.

Чак и драма Тонија Кушнера *Анђели у Америци* (1992), која има много ликова и много детаља из текућег и прошлог политичког живота Америке, своје архетипско језгро смешта у лик мадоне, жене са дететом. Кушнерова савремена мадона је, међутим, сасвим посебна, и има пред собом задатак примерен ситуацији коју драма приказује. Окружена дубоко хомосексуалном цивилизацијом (за коју је све што је женско опасно зато што подсећа на органски, природни, тренутној политици опречан систем вредности и начин живота), Кушнерова јунакиња почиње да схвата да и њен муж (кога је, као и Ребека, изабрала и у кога је имала поверења) нагиње таквим политичким и сексуалним опредељењима. С њим она не успева да има дете, не само зато што је он, као хомосексуалац, избегава већ, заправо, зато што је важније да се у њој, пре него што постане мајка, прво роди нова и прецизнија свест о свету који је окружује. Сцена у којој она разговара са девојчицом коју замишља да у својој утроби носи, представља сцену у којој се њено сопствено поновно рађање, кроз изоштраване слике, заправо одиграва. Снага и способност које она новом женском бићу жели, заправо су одлике за које, сада када их је постала свесна, и сама може да се избори. Ослобађајући се страха, „прозака” и сличних средстава за успављивање свести, она преузима одговорност за промене које ће учинити у личном, а тиме покренути и у друштвеном животу. Једна од нити коју Кушнерова сложена драма плете прати овакву њену трансформацију.

Као што се из поменутих драма види, могло би се закључити да се савремена англо-америчка драма бави радикалном ревизијом женског лика, или, симболично речено, Офелијом. У првој недељи маја 1995. једно „финц” позориште у Лондону приказивало је представу ауторке Позе Милер *У комадима: или како је пет значајних жена помогло Офелију да не појоне*¹¹. Потпуно је извесно да је број оних који то

¹¹ Posy Miller, *All Cut Up: Or, How Five Great Women Kept Ophelia Afloat*. Најава за ову представу објављена је у лондонском недељнику *Time Out*, Мај 3–10, 1995, 134.

данас желе далеко већи. Иако промена било којег детаља увек заправо мења читаву слику (па се, нужно, са сваком променом у концепцији женског лика у савременој драми, и директно и имплицитно захтева промена и свих мушких улога), инстинкт уметника оба пола, који у традицији Ибзена и Стриндберга раде на бољој спознаји и активирању „женских” потенцијала, много је дубљи од мотива и циљева политичког феминизма, са којим њихов рад не треба мешати.¹² Архетипска ревизија цивилизације подразумева много дубљи захват од само козметичких, политичких преоријентација и поправки. У исто време она је и веома једноставна: захтева личну способност да се у истом свету види (и следи) друга могућност. Уметност је борба за такву моћ сагледавања и зато бескрајно маштовитим поступцима непрестано ради на изоштравању слике.

Литература

- Barker, Howard, *The Castle* (1985), John Calder, London 1985.
Barnouw, Erik, *Documentary: History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, London 1984.
Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment*, Thames and Hudson, London 1976.
The Intormed Heart, Peregrine, London 1986.
Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind: How Higher Education has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, Simon and Schuster, New York 1987. Превод постоји.
Bond, Edward, "The Dramatic Child", in *Tuesday*, Methuen, London 1993.
Brustein, Robert, *Reimagining American Theatre*, Hill and Wanf, New York 1991.
Dumbocracy in America: Studies in the Theatre of Guilt, 1987-1994, Ivan R. Dee, Chicago 1994.

¹² Поново је много хваљена Сара Кејн, у разговору који је већ навођен, имала нешто паметно и овој теми да каже. „Проблеми којима се бавим јесу проблеми које имамо као људска бића. Свако посебно наглашавање сексуалне, расне или класне политике одвлачило би пажњу од проблема који мене кључно занима. Поделе по класи, раси или роду само су симптоми друштва које почива на насиљу, а не узроци. Моја једина уметничка одговорност јесте према истини, ма како непријатна она била. Ја немам никакве одговорности као жена писац, зато што не верујем да тако нешто постоји. Кад људи о мени говоре као о писцу, то је оно што јесам и желим да се о мом раду тако суди – на основу квалитета, а не према годинама, полу, класи, сексуалности или раси. Ја не желим да будем представник ниједне биолошке или социолошке групе којој случајно припадам. Ја сам оно што јесам. Не оно што би други желели да будем”.

- Domino, Christophe, *Francis Bacon: 'Taking Reality by Surprise'*, Thames and Hudson, London 1997.
- Frankl, Viktor, *The Unheard Cry for Meaning*, Simon and Schuster, New York 1977.
- Freud, Sigmund, *Civilization and Its Discontents*, translated and edited by James Strachy, W.W. Norton, New York 1962.
- Henley, Beth, *Crimes of the Heart*, The Viking Press and Penguin Books, New York 1982.
- Huxley, Aldous, *Brave New World*, Chatto & Windus, London 1932.
- Hwang, David, *Family Devotions, The Dance and the Railroad and Family Devotions*, Dramatists Play Service, New York 1983.
- James, Oliver, *Britain on the Couch – Why we are unhappier compared with 1950 despite being richer: A treatment for low serotonin*, Century, London 1997.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Ben Heusch, New York 1916.
- Kane, Sarah, *Blasted*, Methuen, London 1996; *Cleansed*, Methuen, London 1997.
- Kushner, Tony, *Angels in America*, Theatre Communications Group, New York 1992.
- Lawrence, D.H., "Why the Novel Matters," in *20th Century Literary Criticism: A Reader*, ed. David Lodge, Longman, London 1972.
- Lewis, Sinclair, *Nobel Prize Address*, in George Perkin's *The Theory of the American Novel*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1970.
- McNally, Terrence, *Master Class*, A Plume Book, New York 1995.
- Morrison, Toni, "Rootedness: The Ancestor as Foundation," in *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*, ed. Mari Evans, Pluto Press, New York 1984.
- Müller, Heiner, *The Hamletmachine*, нови енглески превод ове драме објављен је недавно у књизи *Heiner Müller: Theatremachine*, translated and edited by Marc Von Henning, Faber, London 1995.
- Orwell, George, *1984*, Harcourt Brace Jovanovich, London, New York 1949.
- Pinter, Harold, *Ashes to Ashes*, Faber, London 1996.
- Ravenhill, Mark, *Shopping and Fucking*, Methuen, London 1996.
- Savran, David, editor, *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*, Theatre Communications Group, New York 1988.
- Shepard, Sam, *A Lie of the Mind*, NAL, Penguin, New York 1986.
- Stephenson, Heidi and Langridge Natasha, eds., *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London 1997.
- Weber, Carl, translator and editor, *Heiner Müller: Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, Performing Arts Journal Publication, New York 1984.
- Wurtzel, Elizabeth, *Prozac Nation: Young and Depressed in America, A Memoir*, Houghton Mifflin, New York 1994.

Liliana Bogoeva-Sedlar

FOCUSING ON CHANGE: MODERN ANGLO-AMERICAN DRAMA AT THE
FACULTY OF DRAMATIC ARTS IN BELGRADE

Summary

The paper surveys some of the material covered by the 1997-98 English course, offered to students involved in theatre studies at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. (Film students were offered a different English course). It presents one way in which the reading of recent British and American plays can be approached, and a sharper focus gained on the nature of art and its unique role in the present world. The text is supported by two epigraphs: Ophelia's words "Lord, we know what we are, but know not what we may be." and a quotation by Edward Bond (from a speech delivered at the Founding Conference of the International Drama and Education Association held in Portugal in 1992, subsequently published as "The Dramatic Child"), where he insists on our responsibility for change. Ophelia's madness and death by suicide, continue to be the fate of many young adults who, like her, cannot deal with the destructiveness and moral hypocrisy of the world. Bond's entire opus is a cogent meditation on the nature of our 'culture' and the destructive impact it is continually having on its young. He not only makes an enormous effort to understand why such destructiveness exists, but also to think of ways the young can be helped to protect themselves from it, and recover their power and determination not to be easily victimized, but to work for change. This paper (like the course it is based on) combines various sources (newspaper articles and reviews, sociological and psychological studies, novels, essays, films, paintings, interviews, reports from various international festivals, and of course plays) to continue this very important meditation, and to highlight what, out of this diversity, emerges as a recurrent theme: the belief of artists that change will come out of reawakened and self-reliant feminine, life affirming energies, both in men and women, which can successfully challenge the patriarchal ideology of the West, and provide an alternative. The second part of this paper concentrates on this theme: the re-visions of Ophelia, or revision of life-choices made by women in the plays *Master Class*, *Ashes to Ashes*, *Hamletmachine*, *The Castle*, *Crimes of the Heart*, *A Lie of the Mind*, and *Angels in America*. During the course students were offered the opportunity to read and think about six plays (those by Sam Shepard, Beth Henley, Terrence McNally, Mark Ravenhill, Harold Pinter, and Howard Barker), in the context of the current political situation in the world, and in their own country, and in the context of what other artists (such as the novelists Orwell and Huxley, Renaissance masters Shakespeare and Bacon, painters Blake and Francis Bacon, playwrights David Hwang, Sarah Kane, Tony Kushner and many others) think about life and art. All the work for the course is conducted in English, and the methods by which it strives to produce results are saturation and fascination: the students, exposed to the richness and variety of effort evident in modern art, are encouraged to fall in love with the possibilities of meaningful struggle, and have faith in life. Its assumptions are close to Robert Wilson's view that "the learning process is a mystery, and that at best, maybe, we can encourage people."