

подручје

Александар Милосављевић

РАЗБИЈАЊЕ ТРАГЕДИЈЕ КАО (ПОСЛЕДЊЕГ УТОЧИШТА) УТОПИЈЕ

О драми *Коза или ко је Силвија?* Едварда Олбија

„СТИВИ:

(Хладнокрвно) Рекла сам да је твом оцу жао што те је назвао педерчином, зато што се он обично не изражава тако. Он је че стит, либералан, исправан, талентован, славан, благ човек *(љуџиџио)* који тренутно, изгледа, туца једну козу; а ја бих волела да поразговарамо о *џоме*, ако немаш ништа против. А и ако *имати...*”

(Едвард Олби, *Коза*)

Један од најзначајнијих савремених америчких драматичара, Едвард Олби (Edward Albee, 1928), пре осам година је објавио нови комад под насловом *Коза или ко је Силвија?* и за ову драму већ наредне године добија, трећи пут у каријери, престижну награду „Тони” (најбоља драма за 2001. годину), док је за Пулицерову награду номинован 2002. (признање које је претходно већ три пута освајао). Разуме се да је *Коза* одмах постављена на Бродвеју, а главну улогу је одиграо Бил

Пулман (Bill Pullman). Дело је преведено на српски, и готово да је питање дана када ће комад доспети на овдашње позоришне сцене.

Шта нам својом *Козом* поручује славни Олби? На који начин овај писац, после драма као што су *Зоолошка прича* (1959), *Ко се боји Вирџиније Вулф?* (1962, филм 1966), *Смрти Беси Смиџ* (1960) или *Три високе жене* (1994), наставља да деструира идиличну представу о фамозном идеалу малограђанске Америке.

Већ на први поглед пада у очи да се аутор у наслову драме поиграва стиховима песме *Ко је Силвија?* преузете из комедије *Два вишеза из Вероне* у којој Шекспир варира један од својих омиљених мотива – травестију, но читаоцу *Козе* намах постаје јасно и да се Олби не позива на тај мотив да би указао почаст велико Елизабетанцу. И овај пут, баш као и у *Ко се боји Вирџиније Вулф?* или у *Америчком сну*, кроз ситуације чији су актери јунаци сломљени кризом средњих година, он заправо заоштрава сатиричну оштрицу своје драмске приче и сурово разара мит о “америчком сну”. Уосталом, у једној од кључних сцена *Козе* није тешко препознати јасну алузију на сурови обрачун брачног пара из *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, као ни његову потребу да се увек изнова враћа проблему односа у браку (*Брачна игра*).

Чему, дакле, можемо да се надамо када нам писац, на основу обила најужаснијих искустава каква му је дарежљиво понудила целокупна досадашња повест човечанства, већ на самом почетку свог комада представи савремену срећну, имућну породицу успешних људи који једни друге неизмерно воле и уважавају? Наравно, можемо да очекујемо много тога невероватног, па и бизарног, али свакако нећемо гадити илузију да ће идилична слика с почетка дела остати до краја цела. Наиме, и Олбијеве читаоце је минуло столеће научило да ништа није онако како на први поглед изгледа. Јер, упозоравао је још одавно гроф Толстој, ваља посебно бити опрезан кад се у жижи интересовања писца нађу – срећне породице.

У драми *Коза* Олби иде и даље од Толстоја. Његов главни јунак, светски угледан амерички архитекта, вољени муж и обожавани отац стекао је прилику да, попут Ле Корбизјеа, осмисли јединствени пројекат Светског града вредан на стотине милиона долара, а управо је добио и престижно признање које је у свету архитектуре еквивалент Нобеловој награди. И све то у истој седмици, у којој главни лик, уважени архитекта Мартин Греј, иначе „честит, либералан, исправан, талентован, славан, благ човек”, прославља педесети рођендан.

Свим овим поводима у дом породице Греј стиже Мартинов најбољи пријатељ, друг из детињства, новинар популарне телевизијске станице, да би начинио пригодни интервју. Њих двојица су већ много пута разговарали пред камерама, но овај пут им интервју не иде. Лауреат и слављеник је, наиме, деконцентрисан, одсутан; дугогодишњем

пријатељу, искусном журналисти одмах је јасно да Греја нешто озбиљно мучи.

Идилични исечак слике фамозног америчког сна још увек није начет, премда као и у свакој озбиљној трагедији све врви од наговештаја да је олуја на помолу. Мартин је, наиме, изненада постао забораван; не може да се сети имена појединих особа, извесних појмова, догађаја. Да ли је оптерећен мноштвом узбудљивих догађаја који су се у његов живот слили током само те седмице? А можда заборавност најављује деменцију? Алцхајмер куца на врата?

Стиви, Мартинова поносна, заљубљена и вољена супруга, у једном часу ће се запитати: „шта је, је ли то сад она слутња? Осећај да је све у реду, поуздан је знак да ништа није у реду, да нас чека неко велико зло? Је ли тако?“, а не задуго потом сам Мартин ће, истина у шаљивом тону, најдиректније саопштити у чему је његов проблем.

Олби вешто „води“ радњу комада; он никуда не жури, допушта својим драматис персонама да се размахну у својој срећи, али и да се прже на тихој ватри више или мање далеких рђавих слутњи, баш као што и своје читаоце (односно гледаоце будуће позоришне представе) лагано увлачи у токове шокантне приче.

Успут, готово необавезно, онако „уз реч“, сазнајемо и да је Мартинов и Стивин седамнаестогодишњи син хомосексуалац, но одмах нам постаје јасно и да у савременом свету цивилизованих људи, „честитих, либераланих, исправаних, талентованих, славних, благих“, тај податак сам по себи нема неку велику тежину, да је синовљева хомосексуалност пре чињеница која сведочи о степену еманципације свести и политичкој коректности родитеља, него што говори о евентуалним проблемима младе душе или његове породице.

Како телевизијски интервју смалаксава, а разговор између двојице пријатеља губи формални карактер, тако Олбијева драма постаје све интензивнија. Новинару убрзо постаје јасно да Мартин крије неку опаку тајну, као и да она мора да има везе са љубавном авантуром. У свету у којем живимо, наиме, одавно функционише опште место по коме је управо љубавни живот тачка у којој се једино може да „отвори“ човекова интима и у којој се прелама његова судбина.

Пријатељ наставља с притисцима на архитекту да напokon каже шта га мучи. Овај као да се недовољно енергично одушире том захтеву, као да је већ дубоко у себи преломио одлуку и решио да проговори. И тада настаје – слом.

Олби, међутим, бира крајње необичан, премда несумњиво драмски ефектан начин да открије Мартинову велику тајну. Он драматуршки разиграва ситуацију као да исписује водвиљске дијалоге, уводећи фотографију загонетне Силвије коју је познати архитекта случајно „упознао“ док је, лутајући сеоским крајолицима, за себе и своју супругу

тражио мирно имање на којем би могли да материјализују своју утопију – живот у двоје у провинцијској идили, изван свакодневне стрке на коју их је осудио мегалополис.

„МАРТИН: ...Био сам отишао изван града... да пронађем оно што смо пожелели, да нам пронађем неко... *месташице* на селу.

СТИВИ: Мало си пречесто ишао.

МАРТИН: Па, кад човек тражи утопију...

СТИВИ: Наравно.”

Трагајући за „утопијом” Мартин је, дакле, далеко од градске вреве и обавеза свакодневице, на моменат дистанциран од идиличне слике своје породице и властитог професионалног успеха, изненада набасао на оно што је заправо дуго за себе, можда и несвесно, тражио. Неће то бити једра плавуша раздрљене кошуље са сламком међу зубима која се, испружена на сену, сунча на благом јесењем сунцу, како је претпоставио његов пријатељ Рос, већ Силвија – коза.

Но, овај пут се Олби неће иронично поигравати реалним ситуацијама из живота доводећи их на саму границу апсурда, као што је то својевремено чинио у *Зоолошкој причи*, нити ће своје драмске јунаке до краја загњурити у дубине жестоких (само)преиспитивања, као што је то демонстрирао у *Ко се боји Вирџиније Вулф*, већ ће списатељски храбро закорачити средњим путем, стазом што кривуда између невероватне, нечувене ситуације која ће сада бити лишена сваког призвука фантастике, с једне стране, и мрачних простора човекових унутрашњих ломова, с друге.

У *Кози* Олби не барата апсурдом који ваља градити драматуршки спретно, као у *Зоолошкој причи*, него у самом животу смело проналази елементе апсурда који, међутим, неће еруптивно, иако очекивано, грунути једне бурне и пијане ноћи, као у *Вирџинији Вулф*, него ће тихо испливати на површину дана усред несумњиве идиле у потпуности реализованог америчког сна.

А када апсурд једном избије на површину, кад постане „чињеница из живота”, њега више није могуће сакрити, с њим даље ваља живети. Једини проблем је у томе што се претходно с тим апсурдом треба суочити.

Својевремено ће се и јунак једног од филмова Вуди Алена заљубити у животињу – у овцу. И ова љубавна и еротска веза ће у први мах изазвати саблазан његовог окружења, које ће се ипак навикнути на ово „искакање из система”, и такође ће провоцирати питања устројства једног од сегмената овог света, провоцираће гротеску којој ћемо се смејати.

Код Олбија, међутим, нема ничег што би функционисало као смешно, поготово не на типично начин Вуди Алена. Хумор аутора *Козе* није „на прву лопту”, већ разара површинске слојеве апсурдом натопљене свакодневице и попут најјаче киселине раствара епител идиле која није била само привид. Њу су актери ове драме истински дожи-

вљавали као рај на земљи, тек нејасно слутећи да изван тог оквира слике ипак постоји нешто што ваља дефинисати појмом утопија. А сада, пошто је утопија досегнута, када је начињен пун круг, силина реализоване утопије ретроактивно ће да уништи све: не само оно што је било, него и оно што ће да уследи.

Апсурд, како га у свом комаду третира Олби, може у исти мах да буде извор хуморности али и да сугерише осећање трагике, баш као код Бекета или Јонеска. Он нема ни намеру, а ни потребу, да се бави баналном критиком стварности ововремене стварности, или да се играва горчином као једним од темељних осећања света. Олбија не занима „случај” успешног, приватно и професионално оствареног грађанина који води љубав са љубавницом – козом да би пласирао једноставну метафору која се тиче стања духа америчке нације, тек једног друштвеног слоја, па ни одређене категорије људи, већ га провоцира потреба да начини оштар рез преко лица привлачне стварности која прети да се наметне као оквир за слику идеалног света у којем све савршено функционише и који има бити прихваћен као једино могућ.

У том контексту можда најболније сазнање с којим се Мартин Греј суочава – болно колико и спознаја да је у кожи Силвији, у „оним” њеним очима, у „изразу пуном поверења” и „топлом даху”, нашао више разумевања и људскости но у дотадашњим односима с онима који су му најближи – постаће свест да и у овако драматичној ситуацији, у којој се распада читав универзум његове породице, свако од њих – и супруга Стиви, и син Били, па и пријатељ Рос – искључиво мисле на себе. Они, наиме, комплетну његову личну драму понајпре пропуштају кроз призму властитих судбина, очекивања и разочарења.

У исти мах, по механизму функционисања ланчане реакције, првобитни себични доживљај Мартинове трагедије иницираће осећај самосажалења, преиспитивања властитих живота, али у контексту Мартиновог тек откривеног „греха”, његовог напрасног „лудила”, без суштинске (само)анализе и потраге за сопственом одговорношћу, па и без идеје да је дотадашњи начин живота свакога од њих заправо морао да провоцира „аферу”.

Стиви ће, тако, пожелети да се цео тај дан у којем је сазнала страшну истину о „љубавници” свога мужа попут филма премота у назад, да се читав њихов живот врати до нулте тачке, да буде сведен на првобитно стање, као да се ништа није догодило. Били ће, не без наглашене патетике, сугерисати оцу да је баш он одговоран за његово сексуално опредељење, док ће новинарско богато искуство навести Роса да констатује како је истину о Мартиновом сексуалном животу морао да саопшти породици јер би славног архитекту свакако једном неко угледао у стаји са спуштеним панталонама; медији би, дакле, кат тад сазнали истину, и без његовог денунцијантског писма упућеног Стиви.

Једном покренути точак „великог механизма” истине о суштинијој позицији савременог човека није, међутим, могуће више зауставити.

Мартинова „срамна истина”, без обзира на то да ли је део паничне подсвесне потребе да утекне из стварности у којој се ко зна од када осећао нелагодно, или је резултат пројекције коју генерише болесни, помрачени ум, или је логична последица дефинитивног разбијања свих норми и конвенција савременог човека (по којем и љубав према животињи и општење с козом постају део корпуса „политичке коректности”, парадигма су свеопштег хаоса и слома свих вредносних система), провоцираће Билијеве најскривеније пориве према оцу, довешће Роса у ситуацију да избрише и последње границе између лојалности према пријатељу и осећања професионалне дужности својствене новинару, док ће Стиви поступити на начин својствен јунакињама античких трагедија: преклаће супарницу, а њен леш ће бацити пред свог мужа.

Разуме се, Стиви ће то учинити у складу са „светим” правилом античке трагедије – изван сцене, да би мирно, попут Медеје, саопштила свом пренераженом Јасону шта је учинила:

СТИВИ: (*Окрене се да ња њога у очи; равнодушно, без емоција.*) Отишла сам тамо где ми је Рос рекао да ћу пронаћи... твоју пријатељицу. Пронашла сам је. Убила је. И донела сам ти је овамо. (*чудно крајко њишање.*) Не?

Тако се у часу срушио свет, небо се срушило на главе свих Олбијевих драматис персона, а то се догодило управо на начин достојан врхунске драмске традиције. Једноставним питањем које је поставио (да ли је у реду заљубити се у животињу и с њом водити љубав), фотографијом безазлене козе, Олби је у парампарчад разбио илузију о комплетном погледу на свет, о америчком сну, шареној лажи намењеној средњем слоју америчког друштва (да ли данас само америчког?), малограђанску утопију која се пројектује на све слојеве друштва, слику савршеног брака и идеју толерантног либералног погледа на свет. С том сликом, међутим, разбијен је и много већи, монументалнији рам – илузија о глобалној срећи коју је могуће постићи поштовањем извесних правила. Утопија давно зачета пусеновским призорима Аркадије, продубљивана моровским маштаријама и радикалним друштвеним пројектима с краја деветнаестог и током прве половине двадесетог столећа, глорификована шездесетосмашким митовима, сада је препозната у свој својој наказности на почетку новог миленијума.

Било из ког разлога да је „искочио” из система, макар то било и из најљудскијих, очајничких побуда да поново, барем и у даху животиње, препозна елементарно разумевање, Мартинов објективни грех је у томе што је покренуо ланац зла. Исконског, човеку вазда својственог, никаквим цивилизацијским достигнућима угроженог зла.

Зато ће Стиви у једном часу с разлогом поставити питање: „Мартине, да ли си икада помислио да ћеш једног дана да се вратиш из тог свог велелепног живота, да ћеш ући у дневну собу, и схватити да више немаш живот”.

И заиста, за Мартина, Стиви и Билија, баш као и својевремено за Едипа, Јокасту или Креонта и Антигону, као за Медеју која је поклала властити пород да би се осветила Јасону, живота више нема.

Ни у дневној соби, ни изван ње.