

Љубица Васић
Крађујевац

МИТ И ЛУДИЛО У ДРАМИ ПОКОПАНО ДЕТЕ СЕМА ШЕПАРДА

Једна америчка породица, као и културолошки и психолошки аспекти њеног постојања, индикатор су којим се Сем Шепард служи, у драми *Покопано дете* нарочито, не би ли указао да је узалудна потрага за идентитетом последица управо немогућности напуштања националног идентитета. Мит, лудило, савест, свест, само су део тог великог парадокса којим Шепард облаже своју причу о преиначењу митског обрасца, ослањајући се на велики утицај који сама прошлост има на креирање идентитета. У овом раду указује се на намеру Сема Шепарда да покаже како је национални мит тај који се губи, те је стога неопходно открити есенцију мита како би се уопште допрло до самог идентитета, у овом случају америчког, имајући у виду да лудило, које проистиче из процеса, може бити како психолошки тако и културолошки феномен.

Кључне речи: мит, лудило, породица, код

Свест о наслеђу, онако како је представљена у усменој и писаној традицији, има тенденцију да задржи веродостојан статус. Међутим, наше виђење наслеђа није статично, из чега произилази да културолошки стереотипи врше утицај на наше сопствено тумачење семантичких и синтаксичких кодова, што Сем Шепард индиректно показује у својој драми *Покопано дете*. У многе таленте које овај драмски писац поседује, убраја се и његова способност манипулисања културолошким и позоришним кодовима, као и способност да код публике изазове реакцију помоћу нечега што се испрва чини познатим, али у исто време и необјашњиво бизарним. У тим ситним порамма крије се мистерија Сема Шепарда, тако привлачна, а опет транспонована у интензивно глумачко лудило које се примерено креће ка свом, наизглед, бесмисленом циљу, примерено утолико што свест публике може да умири проналажењем излаза у обичној депресији, а критичару данашњице да заокружи причу, као оптужбу свету. И баш када се публика ушुшка у спознаји сопствених конвенција, подкодрави трансформишу очекивано значење и премештају публику у позоришни свет у коме владају правила која сам аутор прописује. Он верује да је мит бесмртан, да је управо он

древна формула којом се исписује одређено знање, а да се лудило које настаје као последица његове трансформације и не наслућује. Оно у чему се најбоље огледа моћ мита јесте преношење емоција у хаотичном спокоју лудила, а те емоције се увек чине истинитим, бар на позорници.

Међутим, Шепард долази до сазнања да су митови такође ограничавајући и да њихова форма или манифестација мора с време на време да се преокрене, или да се насилно измени у корену. Схвативши да ми своју традицију тумачимо аутоматски, Шепард упорно искушава устаљену реакцију публике, односно читалаца показујући им другу страну мита. Успут показује да је, у исто време док изопачавање мита и раздирање устаљених шаблона изазивају фрустрацију, лудило и отуђеност, и сам процес рушења мита у ствари ослобађајући¹. Шепардове драме показују да оно што је истинито на културолошком нивоу такође је истинито и на драмском нивоу; па чак и када кулминацијом трансформише митске кодове Шепард руши и драмске кодове, а са њима и очекивања публике. А публика може да тражи објашњење у лудилу, у уметности, у ономе што види или предосећа, у интеракцији са ликовима који се смењују на позорници. Разумевање начина на који Шепард постиже минирање условног мишљења своје публике дозвољава не само тумачење његове драме, већ омогућава приступ латентном објашњењу интелектуалне збрке и емоционалне тензије коју оне стварају². Испитивање мита о породици, онако како је он приказан у драми *Покойано дете*, представља парадигму митском приступу целокупном Шепардовом стваралаштву.

Када је реч о „миту о породици“, у драми *Покойано дете* прво што се може уочити јесте комплекс семиотичких система, од којих би требало издвојити два: национални и архетипски³. С једне стране, Шепард представља и саботира амерички мит о руралној породици, док с друге стране, представља и руши шире, древније митове о универзалној породици – неподобна мајка (онако како је види Карл Јунг) и отац или краљ као отелотворење земље (како то описују Џеси Вестон и Т. С. Елиот)⁴. Ипак, док пише, Шепард је свестан да су ови митови временом постали део једног великог

1 *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 115, прев. аут.

2 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985, 121, прев. аут.

3 *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 116, прев. аут.

4 James Frazer, *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*, 3rd ed., Macmillan, London, 1907, 15, прев. аут.

клишеа, па лудило не доживљава као привилегију већ као тренутно стање ума.

Америчка породица, односно осликани митски шаблон америчке породице у овој драми, приказан је као сложена интертекстуална, бихевиорална и психолошка културна парадигма⁵. У Шепардовом драмском и позоришном свету, као и у свету уобичајеног искуства, може се опазити и анализирати ова културна парадигма уочавањем препознатљивих подкова створених природним процесом кодирања. Новонастали шаблон укључује стереотипне односе између мужа и жене, родитеља и деце, бабе и деде и унука, као и традиционалне мотиве попут верне жене, мужа као хранитеља породице, сина као спортске легенде, протестантског свештеника као духовног вође. Зато се у драми и осећа јак утицај детерминистичке ауре.

Ово је заправо прича о повратку раскалашног сина и унука на фарму у Илиноису као казна за оца, Доџа, који безуспешно покушава да настави породичну традицију. Хејли, мајка, појављује се на сцени обучена у црнину, ожалостљена не само због своје породице, већ, метафорично, због нечег много крупнијег. Када се њихов унук, Винс, врати после шест година одсуства, доводи са собом своју девојку Шели, аутсајдера са тачке гледишта ове породице, која очекује да затекне породичну вечеру са питом од јабука и сличним менијем; међутим, Шепард категорично описује стварање мита о америчкој нуклеарној породици, како је иначе осликава популарна култура, и то кроз неуједначеност између стварности и уобразиље.

Само се двојица синова појављују на сцени. Тилден, бивши спортиста и Винсов отац, који је провео двадесет година на Западу осуђен за неименовани злочин који је починио у Новом Мексику, па сада полулуд тумара по имању. Бредли, који је сасвим случајно себи одсекао ногу моторном тестером и који гаји веома снажан анимозитет према свом оцу, осветољубив је и склон насиљу, и отелотворење је сексуалне агресије. Трећи син Ансел, кошаркашка звезда, на кога је Хејли била посебно поносна и који је од све деце највише обећавао, умро је под непознатим околностима у хотелској соби, а не као ратни херој како би се иначе очекивало⁶. Доџ одбацује било какву повезаност са својом породицом, тврдећи да људи не морају да воле своју децу само зато што их имају. А детаље одређеног чина размножавања, односно детаље о детету које је највероватније

5 Stephen J. Bottoms, „Nightmares of the Nation“, in: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 174, прев. аут.

6 Исто, 174, прев. аут.

рођено из инцестуозне везе између Хејли и Тилдена, Доџ покушава да прикрије, јер је учинило да све што су постигли изгледа ништавно. Сама свест о томе детету и о његовој судбини део је тајне око које се радња одвија. Тако драма постаје делом експозе о скривању тајни, као и о ограничавању дискурса. Ипак, на крају се открива не само тајна о инцестуозној вези, већ и та да је Доџ удавио дете и сахранио његове остатке иза куће у кукурузном пољу.

У драми постоји јасна аналогија са митом земље која је рањена. Некада веома продуктивна породична фарма на којој више не рађају усеви, указује на дегенерацију самог појма породице. Као и у миту, узрок проклетства испрва је непознат и мора се открити пажљивим испитивањем.

Винс долази по своје наследство, и уколико би да испуни наша очекивања, треба да се потруди да разреши мистерију. Међутим, Винс је исувише егоистичан, исувише обузет својим сопственим сумњама, као и чињеницом да га властита породица не препознаје. Питања која имају регенеративну снагу поставља на крају нико други до потпуни аутсајдер, Шели. У породици која није навикла на комуникацију, спољашња сила мора пажљиво да зацели ране. Међутим, Шели не поставља питања правој особи. Тилден, наводно престолонаследник, жели да оживи комуникативни чин, и то чини на скоро бекетовски начин према којем се живот састоји из вербализовања, без кога постоји само празан простор или, у крајњем случају, смрт.

Једна од Шепардових главних иронија је та да је психички најнестабилнији лик уједно и најперспективнији; једини он, на свој патетичан начин, нешто предузима како би кукуруз родио, како би разрешио мистерију, и тиме обновио разорено краљевство. То није мали задатак за њега, али нажалост Тилден је осуђен на неуспех попут свога оца или брата. Према томе, краљ Доџ умире из чега проистиче да ни земља ни породица нису обновљени. Шепард је увео парадигму мита, али ју је у исто време и срушио реорганизовањем ликова и заплета како би добио један потпуно нов шаблон без краја који наговештава ревитализацију.

Одсуство поновног рођења употпуњено је једним другим митским шаблоном. Према мишљењу Џејмса Фрејзера, многе првобитне културе, а посебно аграрна друштва, бирале су за свог вођу најснажнијег представника клана, познатог и под именом Краљ Кукуруза, који остаје на власти све док га не прегазе године, болест

или изобличеност⁷. У најранијој манифестацији датог митског шаблона, жена, која је отелотворење плодности земље и свога народа, пари се са најснажнијим мушкарцем који влада годину дана, а затим се жртвује на јесен како би се осигурало да се плодност настави у новој соларној години. Драма *Покойано дејте* евоцира успомене на тај мит, а најочигледнија је та вегетативна слика, конкретизирана наводно непостојећим кукурузом који Тилден упорно уноси у кућу са наводно неплодног поља.

Поставивши шаблон, Шепард га сада ротира. Закон мита налаже да се снажни краљ жртвује, али Доџ вара и жртвује новорођенче. Богови захтевају савршено, а уместо тога добијају једно сасвим несавршено дете, производ инцеста, дете које никако не може да буде краљ, па чак ни наследник.

Још један чудан митски шаблон може се наслутити, а уобличава трансформацију мита. Уколико краљ одбије да себе понуди као жртву, потенцијална жртва – новорођенче – мора да буде спасено, мора да одрасте у савршеног мушкарца и мора да се врати да успостави нарушени поредак. Међутим, у драми, Доџ заиста дави и закопава дете, те је поновно рођење спречено. Преурањена смрт „јунака“ Шепардове драме јасно указује да шаблон не може да се употпуни и да је нови поредак осуђен на пропаст. Са психоаналитичке тачке гледишта, парадигма је центар структуре људског друштва, јер неизбежно је да млађе генерације смењују старије, без обзира на психички бол који сам тај процес наноси како родитељу тако и детету. Уколико се тај процес не деси, деца бивају ометена у развоју (попут Винса или Тилдена), па родитељи постепено губе моћ⁸.

Четири миметичка обрасца илуструју Шепардов процес транскодификовања, низања слојева, адаптирања и рушења шаблона, а то су: 1. први утисак који сцена оставља на публику; 2. Бредлијев импотентни покушај „силовања“ Шели на крају другог чина; 3. потреба за обновом; и 4. последњи утисак који сцена оставља на публику. Уколико занемаримо конвенционалне архитектонске аспекте позоришног простора (распоред седења, присуство или одсуство завесе, итд.), што и не мора да буде у ингеренцији писца, онда морамо помно да посматрамо првобитну перцепцију сцене као повољну прилику коју писац треба да искористи како би успоставио своју

7 James Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* 3rd ed., Macmillan, London, 1907, 15, прев. аут.

8 Stephen J. Bottoms, „Nightmares of the Nation“, in: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 178, прев. аут.

симболичку парадигму⁹. Шепард се служи митом како би на свој начин размотрио могућност позиционирања и дефинисања самог комуникативног чина међу ликовима, као интереса за одређеним социјалним смислом наспрам лудила које личности на позорници отеловљују. Лудило трансформисања митског шаблона ипак је неизрециво, па ту неизрецивост Шепард види као повод за упуштање у потрагу за аспектима који поседују оно што је лудо, говорећи туђим гласовима.

Шепард нас спречава у настојању да створимо визију о темпоралном идентитету драме, не дозволивши нам да проникнемо у заплет и појединачне слике уз помоћ аутоматског реаговања условљеног културним наслеђем. Сцена, ликови, шаблон њиховог понашања и језик, све то постоји *овде и сада* као алузија на популарну културу. Међутим, чини се као да је време на спрату куће стало, као да је замрзнуто на породичној слици и у Хејлином сећању¹⁰. Овај временски расцеп, трослојна космичка хронологија круцијална је за разумевање система који Шепард успоставља, а посебно је важна за дешифровање финалне сценске слике, слике „покопаног детета“. Како дете припада свету прошлости, Шепардова правила нас наводе да очекујемо да је оно живо. Међутим, на сцени се појављује одвратан леш умотан у блатњаве, иструлеле рите. Затим, леш односе на спрат, у трећи „темпорални“ свет. Из прошлости, преко дасака садашњости, на путу ка будућности, овај леш – најснажнији симбол у драми – управо је оно што сједињује ове три хронологије.

Последњи тренуци у драми су двосмислени, и воде ка различитим реакцијама публике, реакције које могу да буду контрадикторне и нејасне, али ипак поспешују амбијент драме. На крају остаје серија изопачених шаблона који самим тим спречавају регенерацију. Ипак, има публике и читалаца који у тим последњим тренуцима у драми виде позитивне знаке, како у сликама тако и у изговореним редовима. Оваква реакција ненаметљиво наговештава да је атмосфера у драми намерно двосмислена, или да су гледаоци толико одани својим очекивањима да просто одбијају да драму тумаче на основу представљених знакова.

Чини се да би прво требало размотрити „покопано дете“ по коме драма носи назив. На нивоу заплета, покопано дете је очигледно одавно мртво новорођенче. На тематском нивоу, међутим, Винс је такође покопано дете, јер га не препознаје рођени отац, па стога не може да достигне пуну снагу без нелегитимног чина ексхумације.

⁹ Исто, 178, прев. аут.

¹⁰ Исто, 177, прев. аут.

Шепардови субјекти су у интеракцији са различитим врстама дискурса, па самим тим они вешто корачају према стању лудила, а да у том истом лудилу наизглед не обитавају. Рушећи оквири мита, тако што ликовима оставља право избора између живота у лудилу, или лудила живота, Сем Шепард себи оставља простора за „напад“ на само друштво.

Сам крај драме је проблематичан, али је и доследан шаблонима које је писац успоставио. Не мора да значи да крај треба да буде срећан само зато што је Шепард срушио конвенционалне кодове. Уместо да се позове на конвенционална очекивања публике, он захтева реструктуирање реакције публике. То реструктуирање, та реинтерпретација културних кодова од кључног је значаја за разумевање већине Шепардових дела. Они који тврде да су његове драме превише интелектуалне или да се опиру анализи су исти они који би требало да прошире своје видике, да занемаре своја очекивања и допусте Шепарду да им на свој оригиналан начин покаже једну сасвим нову страну мита.

Литература

1. Frazer, James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3rd ed., Macmillan, London, 1907.
2. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, New York, 1985.
3. Shepard, Sam, *Buried Child*, Dramatist Play Service INC., Revised Edition, New York, 1978.
4. Shewey, Don, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985.
5. Bottoms, Stephen J., *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000.

Ljubica Vasić

MYTH AND INSANITY IN *BURIED CHILD* A PLAY BY SAM SHEPARD

Summary

An American family, along with the cultural and psychological aspects of its existence, is the main indicator that Sam Shepard employs, especially in this particular play, in order to illustrate that the ineffectual search of the identity emerges as a consequence of the suffocating ties with the incorrigible national identity. Myth, insanity, conscience, these are the elements of the great paradox that Shepard uses as a basis for his story of the transformation of the mythical pattern,

barring in mind that the past has an enormous influence on the creation of identity itself. This paper illustrates Shepard's attention to show that the national myth is the one that fades away; therefore, the necessary step towards the discovery of identity, in this case the discovery of American identity, is the discovery of the essence of myth, notwithstanding the fact that insanity of it all could be both cultural and psychological phenomenon.