

Никола М. Ђуран
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију – књижевност
Докторанд

УДК 821.111(73).09-2 О'Нил Ј.
Стручни рад
Примљен: 1. марта 2017.
Прихваћен: 24. априла 2017.

ЈУЏИН О'НИЛ И АРХЕТИП БЕСМИСЛА КАО ОРУЂЕ ИСТОРИЈЕ

Апстракт: У раду¹ се разматра покушај америчког драмског писца Јуџина О'Нила да изнађе заборављену културну спону између своје ирске прошлости и американизоване садашњости, путем дискурса средњекласне америчке породице апсурдистички заточене у аисторичности система. Осуђени на привидно смислену слику породичне стварности са фигуром оца као поларношћу успеха и фигуром мајке као поларношћу трпљења и заорава, ликови узалудно трагају за могућношћу превредновања система са огорченим освртима на митско-искупитељски карактер прошлости. Прошлост, међутим, у одговору на њено напуштање од стране заједнице, може једино бити поново испуњена у казненом епилогу смртности и порицања (значања) будућности. Потенцирајући архетипски елемент ирског етноса, О'Нил кроз стваралачке и исповедно-аутобиографске исказе указује на дијахронијски *hubris* ирских досељеника, који из својих митских извора утиче на актуелност.

Кључне речи: О'Нил, драма, трагедија, Ирска, смртност, ритуал, апсурд.

1. АРХЕТИПСКА СВЕСТ – МОТИВ ДИСКУРСА ОДУМИРАЊА

Нихилизам Јуџина О'Нила ослања се на дијахронијску проблематику америчког солипсизма, жудећи да се дотакне питања корена нације, тј. библијске евокације предачких грехова под чијим теретом актуелне генерације испаштају. Америка је и за О'Нила, једнако као и за пуританске претке америчке нације, представљала епитом библијске земље, али не у поносном, већ критичном и парадоксалном контексту, чији је параван изабраности

¹ Овај рад је написан у оквиру пројекта „Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир” (број 178018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

нагло почео да се разоткрива у међуратној, декадентној мешавини *panem et circenses*-а „Ричућих двадесетих” и катастрофалног економског краха из периода Велике Депресије. Библијско изабранички карактер САД захтевао је одговор у форми антиреалности апсурдизма и О'Нил је, у својеврсном акту ничеанског деицида, одлучио да оповргне новозаветну идеологију одговорности за сопствену судбину и спасење. У самоувереном позитивизму Америчког сна, О'Нил је препознао парадоксално позивање на Библију да прекине уместо да одржи традицију предачких веза: „Шта хоћете ви који говорите причу о земљи Израилевој говорећи: Оци једоше кисело грожђе, а синовима трну зуби?” (Плач Јеремијин, 5:7). Прекид са традицијом је био допуштен утолико што га писци попут О'Нила нису ни започели: он је био последица умешаности САД у иконокластичну авантуру изгинућа и освајања у Првом светском рату, на основу које је Амерички сан порекао сопствену максиму самодовољности и диференцијације. Све што је О'Нил могао било је да тој иконокластији да уметничку апологију. „Ја не волим живот јер је леп. (...) Волим га разоткривеног. За мене лепота постоји чак и у ружноћи. У ствари, ја му поричем да је уопште ружан, јер су његови греси често часнији од његових врлина, скоро увек ближи откровењу” (О'Нил 1987: 3). Његова позиција писца, насупрот позицији критичара, отуд је неизбежно двојака: веровао је у шармантну декаденцију истог система који је тежио да демистификује и извргне руглу публице.

Повратак грчкој драми за О'Нила је био начин надилажења деструктивног самозаваравања којим је мистика књижевности модернизма временом све више зрачила. О'Нил је чезнуо за измирењем актуелног времена које претендује на религиозни карактер и примордијално митског које у бити јесте религиозно. Аналогно тврдњи да је О'Нил утицао на повратак мотива античке драме у модернизам, могуће је тврдити да је вратио још један антички дискурс у актуелност: старозаветни. Оба времена су пружала непатворену подлогу трагичном деконструктивизму драме, пружајући контекст остварења мотива који је О'Нил називао „безнадежним надама”, а за који контекст „стварног живота” није остављао простора. Било је потребно евоцирати одраз неживотности стварности унутар драме чији је иронијски карактер једини искрен залог живота, макар утолико што не полаже рачуне законима културе и цивилизације, а посебно политике. Круцијална фарса послератног новозаветног оптимизма била је вера у срећан крај националних и културних искушења: остварити циљ значило је истовремено негирати га. О'Нилова биографија је, више дејством судбине него ауторове амбиције, хипостазијала танталовску недостижност националне индивидуације: у лето 1939, упоредо са почецима писања његовог *magnum opus*-а, *Дујо џушовање у ноћ*, почео је да осећа прве симптоме тајанствене болести за коју су лекари прво установили да је Паркинсонова болест, али која се потом показала као неименована, дотад недокументована дегенерација целокупног организма. Премда несазнатљивог имена и класификације, болест је оставила

отворен ефекат: координација нерава и мишића је све више слабила, писац је све теже покретао не само удове већ и језик и вилицу; када би узео лист хартије у руку, она би рефлексно бацила папир увис; када би покушао да прича, причвршћеност језика за непца би онемогућила разговетан ток речи; и још мноштво различитих знакова урушавања пишчевог здравља, физичког али, у аналогном смислу, и душевног. Период две године пред почетак новог светског рата одзвањао је у О'Ниловој породици злослутним сећањем на пишчеву трагичну прошлост: редовно је, са сетом и фрустрацијом, помињао оца тврдицу, мајку зависника од наркотика и брата алкохоличара. Породици апсурдистички самоосуђених ликова *Дуїої њуїшовања* дао је презиме Тајрон (на гелском (древноирском): *Tir-eoghain* – 'Овенова земља'), јер је Овена, полумитског ратника који је живео средином V века н. е., сматрао родоначелником клана О'Нилових, који су каснијих векова владали покрајином Улстер у Северној Ирској. Девојачко презиме мајке породице, Мери Кејвен Тајрон, такође је засновано на називу региона у Улстеру. Ликови оца и старијег брата у драми једва да су прикривени у односу на њихове аутобиографске одразе – јер су се и О'Нилови отац и брат звали Џејмс и Џејмс Млађи. Лик млађег сина Едмунда, кога је О'Нил замислио као сопствени пандан, као и лик мајке, Мери, маскирани су потребом за артистичким ескапизмом и фабриковањем стварности. Тиме што није могао да види сопствену карику у патријархатској линеарности ирске традиције, О'Нил се, ипак, није сматрао одрођеним од претпостављене бити традиције: аспект који је он потенцирао био је патријархални, фатумски и вечито умирући насупрот, како је он доживљавао, непрефињеном мачизму и вулгарности патријархата.

2. О'НИЛОВА ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈА ПРЕДАЧКОГ ДИСКУРСА

Овенов директни предак био је епонимни херој, Ниал, о чијем животу, заправо, више може бити приповедано као о митској баштини него о документованој одисеји историјске личности. Једини извор који потпуније открива детаље његовог опскурног живота је поглавље Краљевско коло, у збирци епских и прозних записа *Lebor Gabála Érenn*, затим *Лейшойис четворлице вођа*, записи ирског свештеника, песника и историчара Џефрија Китинга *Foras Feasa ar Éirinn*, као и збирке народних прича *Пушешесџивија синова Еохејга Маїмедона* и *Смртї Ниала од сегам ѿалаца*. Ниалова судбина је умногом паралелна судбини Исмаила, првог сина старозаветног патријарха Авраама са његовом слушкињом Агаром. Краљ Еохејд Магмедон, један од тзв. „Горштакких Краљева Ирске”, са својом другом супругом Каирен, ћерком саксонског краља Сахел Балба, имао је сина Ниала. Еохејдова љубоморна прва жена, Монгфинд, у незајажљивој мржњи према мужевљевој

миљеници, која је уз то била и изданак непријатељског германског народа, поставила је Каирен за своју робинју и гомилала јој низ мучних обавеза, у нади да ће побацити. Када је синчић, ипак, дошао на свет, птице су га спасиле од Монгфиндине освете и однеле мудрог барду Торни да се стара о њему и васпита га. Када је много година касније, према предлогу друида Ситхена осмишљен тест који је један од Еохејдових синова требало да прође не би ли тиме доказао да је достојан очевог престола, међу законитим синовима Еохејда и Монгфинд појавио се и жигосани Ниал. У првом од два дела теста, синови су бирали објекат за који сматрају да је једини вредан да буде спасен из куле у пожару. Од мноштва предмета које су његова браћа сматрала практичнијим и вреднијим, Ниал је одлучио да спасе наизглед најнепотребнији – наковањ. У другом искушењу, браћа су се суочила са ружном старицом која је чувала бунар и која је тражила од намерника пољубац у замену за гутљај воде. Једини од браће који ју је пољубио био је Ниал: након новог непрактичног и скаредног избора, старица се претворила у прелепу девојку Алекси, доделивши му потом круну Горштачког краља.

Ниалова смрт уследила је у рату против принца Еохејда, сина Ене, владара суседног краљевства Ленстера. Када је надобудном и освајачки расположеном Ени Ниалов дворски песник и друид, Лајџен, ускратио гостопримство, Ена је наредио да се песников дворца поруши и убије његов син Лит. Лајџен проклиње краљевство Ленстера неплодношћу земље, а Ниал, у осветничком походу против Еохејда, гони непријатељског краља све до једне долине у Шкотској, где га је, према Китинговом казивању, Еохејд устрелио у леђа с другог краја долине и убио. Као основ његове смрти, поједини културолози узимају више од пукe освете према убиству сина његовог дворског песника; Ниал је, како Китинг посредно указује, навукао оправдан бес Британаца киднаповањем младог светог Патрика, бес Шкотланђана освајачким походом на Шкотску током потере за непријатељским краљем, и бес Римљана због покушаја да истргне Британију из њиховог поседства. Сви извори се, упркос честој некохерентности и конфузности, слажу у једном детаљу: Ниал је умро у егзилу, ван граница родне Ирске. Неиздвојивост његовог епиплога од контекста уклетог апатрида као да је сублимирана, не без извесне историјске метаамбиције, у О'Нил осећај вечитог егзиланта у земљи коју је, како се приближавао клонућу и смрти, све мање сматрао својом домовином: његова отаџбина, али и домовина, било је нестало северноирско краљевство Улстер. Његова генетичка генеалогичка, такође, имплицитно је претила да деконструира самонаметнути мит непомућених ирских гена: кроз упоран дискурс сексизма у његовим драмама, О'Нил побуђује питање да ли је осећао антагонизам према фигури надмене мајке бар једнако колико и према приземној, вулгарној и неукусној слици оца. Његов претпостављени прапредак, краљ Ниал, једини од Еохејдових синова није био чистокрвни Ирац, будући рођен од мајке Германке (Саксонке). Саксонци, иначе сматрани за делимичне претке Енглеза, који ће у вековима након ере Горштачких Краљева поста-

ти нови тлачитељи Ираца, у О'Ниловом концепту националне еманципације представљају оно трајно закључано Друго, у синовљевим очима доживљено с огорчењем не толико због конкретног материнског прагреха, колико због културне нужде да се Друго/матријархални принцип одстрани из сфере утицаја на синовљев развој. О'Нил препознаје матерински саксонски/германски/енглески елемент културне историје Ирске као истовремено туђински (и отуд мистично уклето) и помоћни фактор и иницијацији: иако Ирац само по оцу, једино Ниал од своје браће успева да пред судом друида, оца и народа завреди престо. Притом је од малог значаја разлика у контекстима којима се О'Нил служи како би демаскирао патријархатски субститут егзилантске ирске популације оличен у амблему припадања „америчкој” нацији. Драмско преименовање ауторове мајке, Елен Квинлан, у Мери Кејвен служи да прикрије О'Нилову наклоност вери у промену коју доноси дискурс декаденције и самоурушавања; у стварности, слика оца је била поларност којој је негирао трајни квалитет. Распусни и вулгарни Џејмс О'Нил је (премда се може претпоставити да је пишчева аутобиографска исповест неизбежно давала предност огорчењу над објективношћу) био одговоран не само за социјално и здравствено срозавање његове супруге која је, на супрот мужу, била повучена и интровертна кћи угледних родитеља, већ и за урушавање породичних принципа.

С друге стране, стваралачка рефлексивност, која је, за разлику од неформално разговорне, изискивала виши ступањ рационализације и алегоричке дискреције, поставила је поларности О'Нилових визија родитеља у обрнуте позиције: отац је часни, аполонијски реализовани родитељ који има неумољиву амбицију да васпита и морално оснажи сина, али га у томе спречава вулгарност и морално-културна инфериорност мајке, тј. његове супруге. О'Нил се осврће на наметнуту културолошку инфериорност жене у патријархалној ирској традицији и говори о фигури мајке као „заточеној у ормару”. Постмодерни псеудоолтар ормара еволуираће до средине XX века у читав драмски жанр англоамеричког говорног подручја под називом „kitchen-sink drama” („драма из судопере”). Са ефектом потискивања матријархата О'Нил се, према свом признању 1936, док је примао Нобелову награду, упознао у делима Аугуста Стриндберга. Његова биографија је деловала као скривена архетипска конструкција правога стања досељеничких породица у Америци кроз историју, при чему недостатак скоро икаквих директних веза између Стриндберга и америчког позоришта или друштва – осим те да је шведски писац умро око месец дана након извођења његовог комада *Отац* у позоришту Беркли у Њујорку 1912. – није био од значаја у О'Ниловој свести жељној рушења националних институција. Модерна драма коју је О'Нил чезнуо да пројектује као супстрат из метаархива грчке трагедије, важила је колико за фасцинантни и револуционарни контекст утврђивања драмске традиције, толико за потенцијално антиамерички, дубоко анархистички концепт културе. На размеђи између Ирске и остатка Европе, која је миленијум и по раније пи-

шчевом митском претку, краљу Ниалу, показала смртоносну непромишљеност његовог подухвата, сада се нашао О'Нил, с тим што је за њега Европа, тј. њено релативно очувано послератно духовно јединство, била пандан Ирској, а САД пандан Европи из Ниалове ере. Ирску, тј. њену тадашњу паневропску наследницу, у актуелни контекст псеудоеманципаторског беспућа „Земље остварења снова”, могао је искупити једино амблем смрти краља-мученика. Између стварања и освајања, на основу ког је Ниал изгубио право на задржавање престола али и на живот, постоји нераскидива веза објашњена смрћу коју освајање подразумева. Стриндберг се од симболичног тренутка „похода” на Америку премијером своје драме одважио на културну експанзију на простор који његовој култури оригинално не припада – и исте године умре. Смрт је те 1912. била на прагу да однесе и О'Нила који је, предозирајући барбитуратима у једном хотелу у Менхетну, покушао самоубиство. Матријархалну природу смрти, њену функцију подсећања на мајку која вечито напушта свог за њу претерано везаног сина, О'Нил је утврдио прочитавши Стриндбергов *Dödsdansen (Плес смрти)*, у коме јунакиња Алис, бивша глумица, заједно са љубавником Куртом кује заверу да убију њеног мужа, зловољног и насилног Едгара, бившег капетана. „Ако ишта од трајне вредности у мом опусу постоји, дугујем то оригиналном импулсу од њега [Стриндберга], који [импулс] је наставио да траје као моја инспирација свих ових година од тада” (О'Нил 1987: 234). Поларности које се мрзе – рафинирана мајка насупрот вулгарном оцу – сједињени су у неуротицизму културе-брака, али, у новом, уметнички тријерисаном и архетипизираним контексту, и у драми. О'Нилова књижевна апстракција вулгарне „мајке из ормара” у књижевности нема толико одбојну реализацију као у стварном животу: ако драма, како је О'Нил тврдио, спашава писца од мисли о смрти, онда она чини безопасном и примордијалност матријархата. Ритуал сублимације историје у еп је, напослетку, омогућио ирском колективном несвесном да краља Ниала слави као родољубивог браниоца и мартира, уместо да га осуди као киднапера светог Патрика и освајача Шкотске, Енглеске и остатка Ирске.

3. АКТУЕЛИЗАЦИЈА СМРТИ ПУТЕМ ФАНТОМИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА

Уздигавши уметнички супстрат ирске културе изнад америчке слике стварности, О'Нил је све животне трагедије подредио фрустрацији због тешкоћа у стварању: када је 1920. умро пишчев отац, Џејмс, реминисценција смртности га је знатно успоравала у преношењу свог надахнућа у књижевну форму. Култ смртности је заокружио не само О'Нилово стваралаштво, већ у извесном, не сасвим метафоричком значењу, и живот, јер је његовим саговорницима деловало да изван домена двају активности – исповести о

прошлости, поготово детињој љубави према самоћи и писања драма – О'Нил није ни функционисао. У савету једном младом познанику писцу описао је страст према писању: „Оно ми служи као вид бедема” (О'Нил 1987: 234); на прегледу код др Лајмана, када га је овај упитао колико су му радног времена одмори одузели, одговорио је: „Писање је одмор који ја узимам од живота – други ми одмор не треба” (О'Нил 1987: 235). Након интервјуа с њим 1920, новинар и будући реномирани музички критичар, Олин Даунз, коментарисао је да никад није упознао аутора у коме су „живот, личност и рад више уједињени” (Даунз 2002: 26).

Као што су у Стриндберговој драми *Плес смрти* нераскидиво уједињени муж и жена који се мрзе, премда брак опстаје на темељу обостране илузије о љубави, тако је компактност мешавине аутизма и стваралачке маније код О'Нила овластила прескоке између патријархата и матријархата. Исте године кад је његов отац умро, О'Нил пише драму *Цар Џоунз*, надахнут, поред редовне импликације сећања на смрт, анегдотом о Вилбруну Гијому Сему, некадашњем председнику Хаитија. Сем је, налик краљу Ниалу, дихотомични историјски владар: у зависности од космополитске нужде за критиком и осудом и етно-културолошких могућности релативизације, могао је бити схваћен као окрутни диктатор који се убилачки разрачунавао са политичким неистомишљеницима, посебно са мулатском популацијом (која је, за разлику од чисто негроидне, била материјално имућна и образованија), али и као мученик потенцијалне амбиције ширења културних, економских и стратешких утицаја земље, посебно путем сарадње са САД. Након једва пет месеци мандата, бесна маса мулатских побуњеника упала је у Француску амбасаду где је Сем провео последње дане мандата у страху од смакнућа, претукла председника на смрт и растргла његово тело. О'Нил је диктатору смрт, као хипостазију греха и смрти краљевског претка, елаборирао уз аналогију са религијским обичајима једног племена у Конгу, у којима су учесници на почетку ритуала ударали у бубњеве 72 пута у минути да би са прогресом екстазе ударање ишло све јаче и брже, док се „откуцаји срца свих присутних не усагласе са махнитим ударцима бубња” (О'Нил 2009: 152). Иронично, чинило се да је реминисценција америчког расизма у доминантној култури прве половине XX опстала када је 2006. у продукцији путујућег позоришта Вустер Груп изведена представа *Цар Џоунз*, у којој бела глумица, Кејт Вок, лица премазаног црном бојом, тумачи протагонисту Брутуса Џоунза. Публика и критичари нашли су се пред двоструким шоком: поред наведеног костимографског стереотипа тумачења црних ликова од стране белаца са зифт-црном шминком на лицу, било им је необјашњиво да женски лик може да тумачи мушки. Трансформација је била утолико драстичнија у контексту пренаглашене, полубестијалне мужевности која је, у стереотипном коду европских и америчких медија, одликовала припаднике црне расе. Међутим, интерпретаторско поигравање са Џоунзовим ликом допуштено је утолико што Џоунз речима неколико експерата ни не припада стереотипној

класи црних ликова, иако је црнац, као што лик мајке за О'Нила једва може бити схваћен као женски, у својој псеудопатријархалној контроли над пропањем породице у радњи. Он је издао свој оригинално урођенички дискурс наметнувши се кроз политичко-културну фарсу, као цар хаићанског племена, само да би био свргнут од стране другог црног лика, Лема, вође побуњеника. Џоунз субсумира две сукобљене расе, али, у контексту изведбе позоришта Вустер Груп, чија замисао заправо није била толико оригинална јер је само публиковала О'Нилу фасцинацију хермафродитизмом друштвених ренегата, и два сукобљена родитеља/пола. Његов жал за смрћу оца, који није успео да настави са перпетуацијом победничког елемента ирског етоса, док га је мајка надживела, пројектујући и даље његов смртоносни и губитнички елемент, исте године нашао је простор за отеловљење у *Цару Џоунзу*, као производу страственог и дугог истраживања културе афричких племена. Слављење примордијалних, нестандартних аспеката цивилизације О'Нилу је служило да опонира Америци и Европи – задржавајући дискурс предачке носталгије. Његово огорчење нуждом очеве смрти пар деценија касније ритуализоваће се у мемоарима америчке Прве даме, Жаклине Кенеди, која није само делила са мужем фасцинацију тропом ирске културе у англоамеричкој, као ни делимично ирско порекло по мајчиној линији, већ и ноторно антиевропејство, посебно примећено у њеним франкофобним ставовима. Након једне од њених последњих посета француском председнику Де Голу, кружиле су гласине да „није могла опростити том Французу што је и даље жив – док је њен Џек мртав”. Није познато да ли су новинари, биографи и познаници икад сренули председници пажњу на ироничност њених убеђења, с обзиром на то да су се директни преци Кенедијеве, Бувијеи, доселили из Француске.

Феномен иконокластије код О'Нила има функцију апологије незахвалности према идеји судбине, која, сублимирана у неотрагичарски дискурс његових јеремијада, ипак не делује зазорно и табуистички као што ју је публика често доживљавала. Уместо сувишне улоге греха, као етичке одреднице, фатумски паразитизам, са осећајем смртности као парадигмом, у драми је попримао комплементарну улогу антипода апстракцији и живота, као онтолошке одреднице. Незахвалност можда чак ни превреднована кроз иронијску дистанцу драме не може да избегне значење греха, али тај грех је потребан ради напуштања сфере идеолошке класификације и уточишта у уметности, са њеним сопственим семантичким и етичким прописима. Проблем отуђења Брутуса Џоунза из његове негроидне и краља Ниала из његове ирске класе подвлаче дилему између двају поларности јунакове личности: оне у фикцији драме која претендује на катарктичко разрешење хаотичног и трагичног фатума, и оне која, оивичена позитивистичким мозаиком друштвене стварности, чак ни не претендује на смисао нити на епилог – довољно образложење њеног важења за протагонисту је то што се претпоставља да је једина постојећа. О'Нил је овој инфантилној нужди ограђивања од друштва-фатума

подређивао све кодове: од напуштања Универзитета у Принстону под теретом „недоличног понашања”, преко наводног гађања прозора куће председника Вилсона пивском флашом, затим прогресивног одавања алкохолу, до хладноће према сопственој деци и супрузи. У међувремену је, лечећи се од туберкулозе од 1913. до 1914. на имању познаничке породице Рипин, искусио прве импULSE разумевања иконокластичне уметности: у јесен 1913. пише драму *Мрежа* чија је јунакиња, проститутка Роуз, разапета између избора да остане са својим макроом или да прихвати понуду мафијаша да се одрекне дотадашњег бешчашћа и започне слободан живот. Када посесивни макро убија мафијаша, Роуз не делује потрешено: она већ увелико припада систему фатума који, свако са једнаком (псеудо)одговорношћу, конституишу она, макро и институција проституције. Она је, како је О'Нил касније назначио, „једина на сцени била свесна иронијске силе живота која ју је сломила” (О'Нил 1987: 251). Иронијски јаз неразумевања у језику старији је од О'Нилових драма, као и од иронијског епилога Вилбруна Сема кога ипак није убио, како је он предвиђао, сребрни метак, него га је претукла на смрт бесна руља: он О'Нилове мотиве бежања у драмску конструкцију поново преноси у домен вековне неразрешености културно-митске еманципације ирског народа. Као што је, наиме, краљ Ниал киднаповао светог Патрика, једанаест векова касније ирски ерл од Килдера, Томас Фиццералд, познатији под надимком „Свилени Томас” киднаповао је 1534, у освети за претпостављено (дакле, сâм подухват изналажења правде је потекао на неспоразуму) убиство његовог оца док је био у посети на двору енглеског краља, даблинског надбискупа Алена. Легенда наводи да су војници Свиленог Томаса, након што су ухватили надбискупа у бекству, погрешно протумачили Томасово наређење „Водите момка натраг!”, које је он изрекао на гелском; мислећи да им је наредио да га убију, војници су одвели несрећног надбискупа у замак Артејн недалеко од Даблина и погубили га. Клан Фиццералд, коме је Свилени Томас припадао, није гелског (древноирског) већ хиберно-норманског порекла, због чега наизглед родољубиви, осветнички ерл припада истој касти културно разуђених и разобличених ликова као и Мери Кејвен, проститутка Роуз, Брутус Џоунз и, као њихова парадигма, краљ Ниал. Контекст судбине, сувише усађен у субјектову перспективу да би се могао избећи, увек једнако брутално онемогући сан о трансценденцији културних оквира. Енглески краљ Хенри VIII погубио је Свиленог Томаса након сазнања да овај спрема савез са папом и светим римским царем Карлом V након чега би, као њихова јача браћа по католичанству, добили прилику да узму Ирску под своје окриље. Томасу није било стало до анексије Ирске Светом римском царству: чезнуо је за диференцијацијом од туђинског протестантског и поново англосаксонског система моћи који је доживљавао као претњу идентитету. Хаотична негација разрешења трагедије у тјудорској Енглеској, као и у О'Ниловим САД, непобедива је управо на основу сакрализованог културног неспоразума: својим матичним културама и сународницима-поданицима нису по питању поре-

кла припадали ни Томас, који није био потомак ирских староседелаца већ хиберно-норманских освајача, ни Хенри VIII који родом није био Енглеz већ Велшанин.

4. ПАТРИЈАРХАТСКА НЕУКИДИВОСТ ИСТОРИЈЕ

О'Нилово неповерење према фигури оца реметило је компактност његовог артистичког искупљења историје. Његов отац Џејмс је остао непромењеног имена у свом драмском отеловљењу у *Дујом њујовоању у ноћ*. Старији брат, као наследник и персонализовани амблем патријархалне традиције, носи исто име, у драми као и у О'Ниловој породици; утолико парадигми млађег брата, оданијег потиснутом материнском принципу, није признат институционални вид мужевности и права на наследство, због чега његово стваралаштво у најбољем случају има функцију „лепе узалудности”. Џејмс Старији, и сам повезан са доменом театра као глумац, показивао је умерено интересовање за синовљеве драме, али никад није показао ентузијазам када се својим колегама исповедао о Јуџиновој професионалној перспективи. „Чини ми се да господин О'Нил никада није разумео Јуџинове комаде” (Гелб 1987: 255), поверио се Џејмсов пријатељ, глумац Брендон Тајнан, који је био иста генерација заједно са Џејмсом Млађим и Јуџином, и за ког је могуће претпоставити да је, на пољу блискости у годинама, али, можда више, на основу тога што је за разлику од чланова породице О'Нил, рођен и одрастао у Даблину, могао знатно јасније разумети Јуџинов традиционалистички пессимизам. Дистанца између старог глумца и обојице његових синова, не само Јуџина, почивала је на новој историјској нужди изневеравања традиције. У једном чикашком позоришту, током извођења представе *Јосиф и његова браћа*, Џејмс, који је тумачио лик фараона, потпуно је занемео од мешавине стида, збуњености и горчине када је Џејмс Млађи, који је насупрот њему тумачио старог јеврејског мудраца, стао на подијум толико пијан да је једва успевао да импровизује своје реченице, све време се тетурарајући по сцени. Џејмијево објашњење оцу након извођења – да је одустао од одлуке да се одрекне пића након што се извесна г-ђица Полин Фредерик није одазвала на његову изјаву љубави – једва да је нешто значило старом Џејмсу, који је свој позив глумца доживљавао на најпрофесионалнији могући начин, и кога никаква лична тегоба таквог калибра није могла спречити да у оквиру исте представе тумачи два лика: час 106-годишњег патријарха Јакова, час средовечног, строгог фараона. Синови су, веровао је, дрско давали предност егу над традицијом. Јуџинов суд о очевој старомодности је био јасан, али не престрог: свестан неизбежне утканости традиције, О'Нил је у стваралачкој контемплацији чекао да добије од судбине одговор на дилему хоће ли и он доживети исти вид разочарања у пропаст фамилијарних архетипа као и његов отац. Његов контекст изневерености био је још драстичнији: његова

Ћерка Уна се удала за тридесет шест година старијег енглеског комичара, Чарлија Чаплина, завредевши очево трајно законско одрицање, а обојица његових синова, Јуџин Млађи, професор на Јејлу, и Шејн, проблематични хероински зависник, извршили су самоубиство. Судбина неизоставно постоји, као и право писаца модернизма да је евоцирају кроз повратак античке трагедије, али за разлику од њеног оригиналног контекста, савремени контекст јој сасвим даје превласт у односу на мисао о катарзи.

Међутим, О'Нил не престаје да се враћа мотиву анархизма као историјском епилогу који је нужан не толико из етичких па ни из директно естетичких, већ превасходно културолошко доследних основа: корак ка напуштању ирског културног контекста и налажењу фабрикованог уточишта у америчком паракултурном контексту већ је учињен од стране досељених предака, давно пре него што се писац родио. Материјализам америчког друштва је заокружен у фатумској перспективи цивилизације, као институција права силе која кроз историју постане водећа по војној снази и политичком утицају да неопозиво одлучи хоће ли се цивилизација даље кретати ка прогресу или пропасти. Америка је, у О'Ниловој визији, претендовала на замену матријархалне историје патријархалном стремећи ка вишим циљевима од оних којих је судбински достојна. Друштво има права на реакцију у виду разочарања само у контексту потврде својих прошлих грешака, не и покушаја да одбруси судбини сопственим правом: зато Мери Тајрон, која се „удала испод свог нивоа”, нема други избор сем да ишчезне заједно са биографијом којој је сама укинула право институције. Како је патријархатска историја сасвим заменила матријархатску, дискурс сећања код О'Нила је овлашћен на обзнану фигуре оца у њеној пуној бруталности, вулгарности и емотивној хладноћи. Писац је своје право манифестовао у одбијању да оцу и старијем брату промени име у *Дујом њушовању* и, ван домена драмā, у немоћи да опрости родитељима, посебно оцу, за скоро апсолутно неразумеваше на које је од њих наилазио. У забораву ирског културног спецификама – наслеђу од ког, од краља Ниала, није било могуће побећи – десило се и то да је 1689. године ирски парламент овластио енглеског краља Џејмса II да буде краљ Ирске, на основу тзв. „Закона о Конфискацији”, преко ког су сви потенцијални побуњеници против новог владара осуђивани а њихова имовина давана у закуп краљу, док би краљ, са своје стране, обећао ирском народу потпуну верску слободу. Када је по рођењу првог мушког наследника, Џејмса Стјуарта, био на прагу да сасвим утврди католичку власт у Ирској, Џејмс се суочио са побуном његове протестантске ћерке, краљице Мери II и њеног супруга Вилијама III, након које је био збачен и препустио Ирску на милост осветничким мерама ћерке и зета. Иако су Ирци, безусловношћу традиције, у част свог краља период владавине Џејмса II назвали Јакобински („Џејмсов”), они су задржали право – коме О'Нил приписује анархизам свог дискурса – да се тој институцији наругају. Међу ирским народом, Џејмс II је остао упамћен као *Séamus an Chaca* – „Џејмс Г**њиви”. О'Нилова вера у

победу максимā традиције, посебно традиције трагедије, трансцендирала је америчку идеологију културног самоубиства управо на темељу субјектовог права – једног од малобројних пред којим је политика немоћна – да демистификацијом параисторије реструктурише однос између историје/уметности и друштва/публике.

ЛИТЕРАТУРА

Babae, Ruzbeh, Long Day's Journey Into Night; *A Journey Into Revelation*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research), преузето 15.10.2014. са сајта http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi19_pdf/1_dil_edebiyat/babae_ruzbeh.pdf.

Bennett, Michael Y. & Carson, Benjamin D., *Eugene O'Neill's Once-Act Plays: New Critical Perspectives*, преузето 12.10.2014. са сајта <http://books.google.rs/books?id=zPvRM91497sC&pg=PA160&lpg=PA160&dq=books+google+eugene+o%27neill+2002&source=bl&ots=J-Xt-A1zQc&sig=ynQ1XZddmKjAsXkMVqAgcEL0KMg&hl=en&sa=X&ei=OhdgVLuoOIXZPdm7gNAF&ved=0CDMQ6AEwBQ#v=onepage&q=books%20google%20eugene%20o%27neill%202002&f=false>.

Bogard, Travis, Contour in Time, *The Eugene O'Neill Newsletter*, преузето 15.10.2014. са сајта <http://www.eoneill.com/library/contour/introduction.htm>.

Crabb, Jerome, *Theatre of the Absurd*, Theatre Database, преузето 02.10.2014. са сајта http://www.theatredatabase.com/20th_century/theatre_of_the_absurd.html.

Culik, Jan, *The Theatre of the Absurd*, The West and the East, преузето 02.10.2014. са сајта <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Absurd.htm>.

Dowling, Robert M. *Critical Companion to Eugene O'Neill*, преузето 12.10.2014. са сајта http://books.google.rs/books?id=wi3ws_31MvAC&pg=PA152&lpg=PA152&dq=emperor+jones+eugene+o+neill+72+drums&source=bl&ots=tHscTRxjpG&sig=365yDmdaTgwKRAveeCCSy5dUeow&hl=en&sa=X&ei=ZRZgVJWsHsmqPJjgeAB&ved=0CBwQ6AEwAA#v=onepage&q=emperor%20jones%20eugene%20o%20neill%2072%20drums&f=false.

Egri, Peter, European Origins and American Originality: The Adoption, Adaptation and Reinterpretation in Some European Models in Eugene O'Neill's *The Iceman Cometh*, *The Eugene O'Neill Newsletter*, преузето 14.10.2014. са сајта http://www.eoneill.com/library/newsletter/v_3/v-3c.htm.

Гелб (1987): Arthur & Barbara Gelb, *O'Neill*, New York: Harper & Row.

Nikola M. Đuran

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

Department for Philology – Literature

PhD student

EUGENE O'NEILL AND THE ARCHETYPE OF ABSURD AS THE MEDIUM OF HISTORY

Summary: The paper elaborates the issue of Eugene O'Neill's obsession with immanent senselessness and mortality of the notions of family, prosperity, and safety within the stereotypical middle class-instituted system. Often denoting the traumatic memories of his dysfunctional family, pointing out the archetypal opposition between his severe and disinterested father and self-destructive and depressed mother, O'Neill projects his ideals of the preserved essence of irishness onto the original sin-burdened past of modern Irish-American population's ancestors. The sense of hopelessness, which the superficial bourgeois American optimism fails to conceal, is the result of the characters' memory of the wretched past oppressing their family for generations. O'Neill's frequent reference to mortality reflects his understanding of the necessary fate of all forged, oblivion-founded systems to perish. The ancestors' betrayal of their own cultural paradigm cannot be cleansed but by the descendants' decadence – a gloomy motive which O'Neill, nevertheless, considers to be the magnificent last remnant of nearly wholly forgotten archetypal past.

Key words: O'Neill, drama, tragedy, mortality, absurd, Ireland, past.