

ПРОКЛЕТСТВО ИЗГЛАДНЕЛЕ КЛАСЕ

Сажетак: Сем Шепард је један од најзначајнијих савремених драмских писаца који се бави проблематиком америчког сна, а посебно америчке породице. Његова намјера је да подрије репутацију коју има америчка нуклеарна породица и демистификује модерни мит о њеном постојању, али истовремено и да драматизује успон потрошачког друштва ефикасно условљеног да цијени материјална добра више од људи и земље. Питање идентитета, односно његовог губитка, које се односи на проклетство из њеног наслова, једно је од два централна питања ове драме; друго је глад оvdје представљене породице и отворена осуда механизације данашњег потрошачког друштва. Уз ове клетве, распад америчке породице чини се неизбјежним и потпуним.

Кључне ријечи: проклетство, мит, глад, породица

Сем Шепард је један од најзначајнијих савремених драмских писаца који се бави проблематиком америчког сна, а посебно америчке породице. Нажалост, са пуним правом можемо рећи да је он српској јавности готово потпуно непознат као такав. Вјерујемо да је разлог овоме незаинтересованост данашње публике за драмско стваралаштво и књижевност уопште, али и чињеница да највећи дио његових драма није преведен на српски језик. О постојању стручне литературе сувишно је и говорити, а ако и постоји онда је скоро занемарљива. Међутим, треба нагласити да је Сем Шепард као драмски писац, чак и у Сједињеним Америчким Државама, познат углавном академском сектору, док га шира публика доживљава као глумачку икону – статус који му је донијела улога у филму *Права ствар* када је био и номинован за Оскара. Дrame, након чијих успјеха Сем Шепард постаје један од најзначајнијих представника америчког драмског стваралаштва су његове породичне драме *Проклетство изгладнеле класе*, *Покопано дете* и *Прави запад*, које неки аутори сматрају његовом породичном трилогијом.

У овим драмама, Шепард изоставља препознатљиве екстравагантне ситуације и мистерије својих ранијих комада, бавећи се искључиво темом породице у театарски реалистичном окружењу, са непосредним заплетом и досљедним ликовима. Међутим, реалистичност драма и породица у њима описаним није реалистичност типа, како каже Шепард, „гдје се мужеви и жене шаљиво боцкају и препиру“, већ је оvdје ријеч о врсти „црног“ реализма у коме су при-

казане породице представљају крах америчког мита о савршеној породици и Америци као новом рају. Ове породице више наликују породици из мита о кући Атреја гдје брат брату служи синовљево месо за вечеру, а онда лијеже у постељу са властитом кћерком. Упознавајући чланове ових изгладњелих породица, постајемо ближи и њиховим тајнама, за које сазнајемо да су тајне њихове пропасти и тајне пропасти америчког сна.

Шепардова намјера је да нам прикаже искривљену слику једне наизглед идеалне породице са свим њеним недостацима, проблемима и скривеним тајнама. Да би показао шокантну неподударност и размимоилажење између стварног и имагинарног, он користи познате и лако препознатљиве мотиве из популарне културе, међу којима је најупечатљивији онај када Шели, из драме *Покопано дете* мисли да улази у свијет са омота Нормана Роквела, чији су саставни дио вечере са ћурком и питом од јабука, умјесто чега наилази на потпуно негирање и непрепознавање једног члана од остатка породице (Adler, 2002: 114). Овиме Шепард жели да подрије репутацију коју има америчка нуклеарна породица и демистификује модерни мит о њеном постојању. Према ријечима Дон Шуија, он настоји да нам, с једне стране, прикаже распад америчке породице, а са друге стране, успон потрошачког друштва ефикасно условљеног да цијени материјална добра више од земље и људи (Shewey, 1997: 109).

Прва у низу Шепардових породичних драма је драма *Проклетство изгладнеле класе*, која је премијерно изведена у Лондону 1977. године, а своју америчку премијеру имала је у Њујорку наредне године. Фокус ове драме је породица коју чине отац алкохоличар, лабилна мајка, мушкобањаста сестра и помирљиви брат, у чему можемо пронаћи аутобиографске елементе из живота Сема Шепарда. Међу члановима породице влада нетрпељивост, неразумјевање и незаинтересованост која упућује на отуђење међу њима самима, а онда и на отуђење са домом и земљом уопште. То је породица у којој отац у сину види „шпијуна“, а не свога потомка, а удаљеност између мајке и кћерке је толика да се чини да оне и не говоре истим језиком. Драма испитује односе међу породицом, питање припадности заједници и њеној основној јединки коју ови виде као сметњу и обавезу од које сви желе да побјегну. Још испитује и питање традиције и корјена, изолованости, те потрошачког друштва у цјелини.

Већ на самом почетку драме, када пијани отац разваљује врата и оставља на том истом мјесту само огромну рупу, нарушава се света сигурност дома као уточишта и мјеста које нам пружа сигурност и утјеху. Ова рупа која симболизује њихову празнину и духовну пустош, присутна је све вријеме, јер нико не сматра потребним да је попуни, а светост дома наставља да се нарушава између осталог и увођењем животиње унутра. Чак иако је у питању изнемогло и неухрањено јагње, чињеница да животињама није мјесто у кући иде у прилог тези да се интегритет дома тиме нарушава и да се мјешају појмови „унутра“ и „напољу“. Вриједност куће као дома срозава се још више њеном препродајом разним дилерима, а онда и наводима да је инфицирана термитима. Заправо све у кући се чини трулим и пропалим (пропала кола, иструлели трактор, мемљиви авокадо, побјешњели коњ, помахнитала овца) тако да и није чудо што сви желе

да побјегну из тог гробљанског мјеста које су запосјеле животиње и које својом разјапљеношћу дочекује странце.

У једном тренутку Ела, мајка, истичући да је кућа продата, испољава своју радост због изненада указане прилике да се коначно ослободи стега дома и слободно путује Европом. Ела се свесрдно заузима за испуњење своје жеље да оде у Европу и надокнади изгубљено вријеме у својој породици. Она можда и користи Тејлора, адвоката и препродавца некретнина, да би повратила своје изгубљено достојанство и добила новац који би је одвео далеко од Вестона, који јој никада није дозволио да уради нешто за себе и који ју је психички злостављао на начин који се у патријархалном друштву, у најмању руку, толерише.

Осим Еле, и Вестон жели побјећи из њихове проклете куће и од проклетих обавеза, те окреће леђа свима њима и проводи у кући свега три дана да би онда нестао на ко зна које вријеме. Он бјежи у потрази за нечим другачијим за што засигурно зна да не посједује и да то не може пронаћи у својој породици: „Ја бих само отишао накратко. С времена на вријеме. Нисам могао поднијети да останем овдје. Нисам могао поднијети идеју да ће све остати исто. Да ће свако јутро бити исто. Упорно сам то тражио тамо негдје... А то је све вријеме било баш овдје, у овој кући“ (Shepard, 1997: 194).

Како родитељи, тако и дјеца, Ема и Весли, маштају о неком идеалном мјесту: за Ему је то Мексико, а за Веслија, који још увијек вјерује о мит о последњој граници, то је Аљаска. Као што каже Ботомс, ово су луди и невјероватни сани, али одрећи се њих, и за једно и за друго, значило би предати се очају (170). Ема машта о одласку у, сунцем обасјани, природни свијет Мексика, гдје јој је сан да ради као механичар упркос противљењу своје мајке која то сматра сулудом жељом, јер њена Ема „тако прекрасно зна да везе“ (Shepard, 1997: 149). У овој изјави, лако је препознати одређена правила наметнута Ели, као и послове који су подијељени међу половима и које као такве треба прихватити. За Елу, жена механичар је неприродна појава и она би своју кћерку вјероватно посаветовала како да квалитетно опере веш, јер према ријечима Вестона, који не сматра да је жена способна и за један други посао, то је заправо њена једина обавеза: „Пусти њу нека то уради! То је њен посао! Шта она овдје уопште ради? Знаш ли? Шта је то што она ради по читав божији дан? Шта је то што једна жена ради?“ (Shepard, 1997: 166).

Веслијев сан да оде у Аљаску представља још један мит и подсјећа на онај о судбинском указу да Америка може и мора да се шири на запад, сјевер, односно било гдје само да запосједне нове земље каква је нпр. Аљаска. За Веслија то није „гомила леда“, како тврди његова сестра, већ нова обећана земља, нова Америка, земља нових прилика у којој ће можда и он пронаћи своју срећу. У потрази за новим домом и новим идентитетима, сви теже да се наново створе као бољи, достојнији живљења, ослобођени гријехова. Али у њиховој потрази за другим „ја“ само Ема и Весли увиђају да није мјесто оно што доноси промјену, већ да она долази из њих самих и да ма гдје отишли, у Европу или Мексико, ипак би суштински остали исти.

Интересантан је случај Вестона који је приказан у најнегативнијем свијетлу – пијаница, отпадник од сопственог дома и рођене породице, прљави просјак који руши дом и малтретира жену – кроз кога је Шепард читито же-

лио да драматизује традиционални лик америчког провинцијалца, али иза којег уједно стоји и критика америчког друштва и америчке политике уопште. Ако погледамо историјску позадину тога времена, која укључује Вестона на фиктивном, али Шепардовога оца и његове вршњаке на реалном плану, онда не можемо занемарити везу коју сви они имају са ратом у Вијетнаму, као његови директни учесници, те тако евидентни и енормни утицај који је овај имао на ту ратну генерацију. Овдје је ријеч о људима који су натјерани у рат на другом крају свијета из њима непознатих разлога, у име ко зна каквог и чијег циља, људи којима је оружје стављено у руке и речено да пуцају из њега. А они на које су пуцали и сами су били невине жртве нечијег терора и нечијих „виших“ циљева. И једни и други били су обучени да убијају и убијали су, јер као што каже Вестон у кратком присјећању, ти „увјериш самог себе да је то у реду“: „... Ја сам био у рату. Ја знам убијати. Био сам тамо. Ја знам како се то ради. Радио сам то прије. Ништа страшно. Само се мало прилагодиш. Убиједиш себе да је то у реду. То је све. Лако је. Само их покољеш. Просто.“ (170)

Имајући на уму преживљене ратне грозоте и ужасна крвопролића која су ови ветерани гледали, али и сами починили, освјетљава њихов психолошки профил и антисоцијално понашање након рата, при чему њихова анксиозност и нетрпељивост постаје потпуно оправдана и чак појачана поновним преузимањем њихових мирнодопских улога, мужева и очева, у животу који је остао непромјењен, чист и углађен као да се никада ништа није ни десило и као да они сами нису били они који су убијали друге људе без очигледног разлога. Својим одласком од куће, они бјеже од наметнуте роле савршеног оца, мужа, ветерана, можда и хероја, јер знају да нису ништа од тога и траже уточиште и утјеху у алкохолу, пустињи, самом себи (Roudane, 71–72). То је можда разлог и Вестоновим бескрајним лутањима и пијанчењима у којима он очито жели да нађе заборав и самог себе, као и да побјегне од бесконачних питања и лажних брига. Ваља напоменути да исту жељу дијеле и неки други Шепардови јунаци као што је Тилден из *Покопаног детета* или Остин, односно Ли, из *Правог запада* чиме Шепард заправо жели да истакне, и можда оправда, понашање свих очева и синова из његових драма, те их прикаже као жртве доминантне културе утемељене на погрешној идеологији дисоцијације.

Питање идентитета, односно његовог губитка, централно је питање ове драме и оно вуче за собом одређене поступке који увелико подсјећају на митолошке ритуале, као што је на примјер, ритуал приношења жртве у циљу одобровољења богова, сопственог прочишћења или поновног рођења. Сlike крви честе су и стално се провлаче кроз ову драму. На самом почетку, крв се спомиње у контексту Еминог менструалног циклуса који означава битну фазу у животу сваке дјевојке, када она постаје жена, односно будућа мајка. Касније се у више наврата спомиње Емин циклус чиме се чак и објашњава њена нетрпељивост и нагле промјене расположења, а онда и у контексту Еле када њена кћерка сасвим непотребно и неприкладно пита Тејлора „да ли из ње још излази крв“.

Посебно значајна слика у којој се спомиње крв и која носи велико симболично значење је Веслијева окрвављеност на почетку трећег чина када се

појављује са крвљу на лицу и рукама након обрачуна с Елисом, а у настојању да поврати очев новац. Овај тренутак означава почетак Веслијево трансформације у нову особу тј. свога оца, Вестона. Нешто касније, он се појављује обучен у очеву одрпану и прљаву гардеробу која му савршено пристаје након што је прво свукао све са себе, окупао се у врелој води и онда на себе ставио то ново одјело које је „урањало у њега и обузимало га“, док се његово сопствено ЈА губило и повлачило да би на крају потпуно ишчезло:

„Пробао сам са врелом купком. Врелом колико сам год могао поднијети. Онда ледено хладном. Онда сам ходао наоколо. Али ништа није врједило. Ништа се није десило. А ја сам чекао да се нешто деси. Изашао сам вани. Смрзавао сам се и погледом тражио нешто да пребацам преко себе. Почео сам копати по смећу, а онда сам нашао његову одјећу. (...) Крв јагњета капала је с мојих руку. На тренутак сам мислио да је моја. Помислио сам да то ја крварим. (...) Почео сам да облачим његову одјећу. Његову бејзбол капу, његове патике, његов капут. И сваки пут кад бих обукао нешто његово, као да је дио њега прирастао уз мене. Могао сам осјетити како ме обузима. (...) Могао сам осјетити самог себе како се повлачим. Могао сам осјетити како он улази, а ја излазим. Баш као смјена страже“ (Shepard, 1997: 196).

Најкрвавији чин којим је морала да се купи ова трансформација је клање јагњета које је са бригом и тако ревносно његовао. Весли је то јагње жртвовао зарад свога оца и његовог спасења. Крв јагњета је његова сопствена крв у којој се родио нови Весли у одијелу свога оца и налик на њега; бејзбол капа, патике и капут – оставштина уморног оца, излапјелог од алкохола и исцрпљеног од снаге своје „мужевности“. Клање јагњета је, може се рећи, други степен којим се откупљује Веслијево ново „ја“, коме је претходило убиство Емине кокошке и који по себи представља просипање крви невиног која доводи до новог рођења. Митолошке, али и библијске асоцијације су знатне. У Старом завјету, јагње се јавља у контексту приношења жртве Богу након што је Абрахам доказао своју вјеру и спремност да жртвује и рођеног сина, а осим тога, опште је познато да је у контексту хришћанства, сам Исус поистовјећиван са Јагњетом (Adler, 117).

Након ове испразне и узалудне потраге, Весли осјећа огромну нарастајућу глад која постаје животињска. Како стоји у напоменама аутора у тексту драме, „Весли брзо прилази фрижидеру, отвара га, почиње вадити разну храну из њега и халапљиво је јести (...) бацајући напола поједену храну на страну и тражећи још. Док једе, он незнатно стење“ (191–192). Гутајући и гурајући у себе све што му дође под руку, Весли постаје још типичнији представник модерног америчког друштва опседнутог куповином и потрошњом, као и Вестон прије њега који је управо немилице трошећи и довео породицу до руба пропасти, а кућу гурнуо у руке корумпираним и надменим накупцима као што је Тејлор. Веслијева трансформација постаје потпуна када га мајка почне ословљавати са „Вестоне“ видећи у њему мужа, а не сина.

Друга значајна трансформација и поновно рођење које је изазвало жељу код Веслија да и сам прође кроз сличан ритуал, је она која се одиграла Вестону.

Вестон, „психички и емотивно неспособан за своје поступке, склон насиљу, незапослен, осуђиван“ (178), при томе стално одсутан од куће и алкохоличар, у правној терминологији је „open and shut case“. Међутим, када отрехњен доживљава неку врсту епифаније за вријеме шетње авокадо ранчом, када изненада спознаје да је он власник тог ранча и да хода по својој властитој земљи, Вестона испуњава, по његовим сопственим рјечима, неки сјајан осјећај. Због тог открића и осјећаја који је овај у њему изазвао, он пролази кроз ритуал након кога се рађа један нови Вестон сједињен са универзумом у коме обитава и земљом коју гази:

„Почео сам да се питам ко је тај што шета воћњаком... Као да то нисам био ја. То је био неки лик у тамном капуту, патикама и са бејзбол качкетом. Није ми изгледало да је то власник овако лијепог имања. (...) а онда ми је синило да сам заправо ја власник. Да сам то некако био ја и да то ја ходам на властитом комаду земље. И због тога сам се тако добро осјећао. (...) Скинуо сам сву стару одјећу са себе и ходао наг. Само сам ходао кроз цијелу проклету кућу као од мајке рођен. Покушавао сам да осјетим да то ја шетам у својој рођеној кући. Као да се једна цијела особа одвајала од мене. Потпуно страна“ (185).

Он одбацује своје старо, исхабано „ја“, купа се прво у врућој, па у хладној води, брије се, облачи и спрема себи прави доручак од намирница које су се, као у неком чуду, нашле у вјечито празном фрижидеру, као да је „Божјић и као да је неко знао да ће се он поново родити баш овог јутра“ (185). Затим, перевеш и свој и осталих из породице чиме се дубље и тјешње повезује са свима њима увиђајући значај крвних веза и потребу да се оне његују и поштују као свете, те чињеницу да породица није друштвени елеменат који се може одбацивати и надокнадити како околности налажу:

„И ја осјећам као да знам сваког од вас. Као да сваког од вас знам преко крви и меса. Као да су наша тијела повезана и да се тога никада не можемо ослободити. Али ја се нисам ни хтио ослободити. Осјећао сам да је то нешто добро. Добро је бити тако повезан крвљу. Да породица није само ствар друштва. Да је то животињска ствар... Почео сам се осјећати пун наде“ (186).

Усред своје наивности и наде коју је осјетио, након ко зна колико времена у свом пустом животу, Вестон као да вјерује да својом трансформацијом заиста почиње један нови живот чиме се бришу сви његови пропусти и дугови из претходног: „Ја сада не морам да плаћам за своју прошлост! Не сада! Не након овог јутра! Све је то сада иза мене! (...) Све је то завршено, јер сам ја поново рођен! Ја сам сада једна потпуно друга особа!“ (192). Ипак, дугови су ту, пријетња смрћу је све ближа, али то није оно најгоре што је остало иза старог Вестона. Најгоре је то што се његов стари идентитет реинкарнирао у Веслију, као и у Еми која ће платити гријехе свога оца сопственом невином крвљу у ауто експлозији њему намијењеној. И управо та оставштина од родитеља виси над главом њихове дјеце као неко проклетство. Крвна линија постаје

клетва, прошлост сустиже свакога и дијете плаћа за гријехе свога оца, као што један народ мора платити гријехе своје прошлости. Кроз крв и месо родитеља, како нас учи хришћанска, и то августовска доктрина, дјеца наслеђују гријехе својих родитеља који неокајани падају на њихову душу. У питању је прастари Адамов гријех који је присутан у свима нама и због кога ћемо наводно заувјек испаштати, уколико нас милост божија не спаси њега, а Он нас не уздигне до свога крила и свога вјечитог града. Ова клица патријархата је мит дисоцијације на дјелу или Бартов секундарни језик, који се не усуђујемо анализирати и чије нам је поријекло непознато, а ипак га прихватимо као генералну истину. То је смјена митологија као система вјеровања у којој поражена митологија и њене истине бивају потпуно потиснуте у страну или демонизоване, као што је овдје случај са крвним везама и човјековом природом која је данас постала заразном болештином која се преноси генерацијама и од које се оболијева још у материци:

„То је клетва. Осјећам је. Невидљива је, али је ту. Увијек је ту. Обузима нас као кошмар. Сваки дан је осјећам. Сваки дан је видим како долази. И увијек и дође. Понавља се. Дође чак и онда када урадиш све што је у твојој моћи да је спријечиш да дође. Чак и када је покушаш измијенити. И враћа се. Дубоко. Враћа се све до мајушних ситних ћелија и гена. До атома. До мајушних сићушних ствари које пливају одлучујући саме за себе, без нашег питања. Кује завјере у материци. Чак и прије тога. У ваздуху. Окружени смо њоме. Већа је чак и од владе. И чак иде напријед. Ми је ширимо. Ми је преносимо. Ми је наслеђујемо, а онда преносимо једном, па још једном. И тако унедоглед, без нашег питања“ (173–174).

Питање наслеђства најављено је већ у самим именима актера драме: Вестон–Весли, Ела–Ема и то је нешто чега не могу да се ослободе никада, нити да побјегну од њега. Инфицирани су њиме путем крви која се као отров шири њиховим тијелом, буди у њима оно најгоре и на крају, изгледа, изазива и њихов крај. Овај отров Ема назива „нитроглицерином“ и „течним динамитом“, када Тејлор објашњава како њен отац има „кратак фитил“, те како је „то наслеђно, експлозивно и веома опасно“.

Осим наслеђства као главног проклетства Тејтових, чини се очигледним да су они проклетци како својом крвљу, тако и својом неумољивом глади. Глад као један од бројних симбола присутних у овој драми, спомиње се у самом наслову и наговјештава сиромаштво, бол, физичку глад. И Ела и Весли и Ема, сви они оптужују једни друге како су стално гладни и стално проводе вријеме у потрази за храном, завирујући у фрижидер који је изгледа постао савремени амерички сан. Међутим, њихова физичка глад која натјера Веслија да закоље невино јагње, а Елу и Вестона да продају кућу, у ствари је метафора за њихову унутрашњу, духовну и емотивну глад. Њихова глад је метафора за њихову потрагу за идентитетом, срећом и испуњењем, те задовољавајућим животним улогама. Њихова глад је посљедица њиховог виђења живота према коме је крв проклетство кога се треба ослободити кидањем веза и затирањем корјена, не-

гирањем емоција и оглушивањем о унутрашње моралне законе. Њихова глад је глад за изгубљеним јединством и цијеловитошћу. Они се међусобно оптужују и грозе од помисли да су они изгладнела класа и подсјећају једни друге да не могу стално бити гладни, јер они нису сиромашни. Они се питају гдје нестаје сва храна, јер „они не гладују“ и грозе се Корејаца који живе „међу картонским зидовима натопљеним кишом“ и чија је глад толика да „прережу врат јагњету и поједу га сировог!“ Наравно, управо то ће се десити и Тејтовима када њихова глад досегне свој врхунац и постане њихово проклетство. Вестон ће морати да отплати на било који начин све своје дугове, Ела и Весли на прагу су перверзне инцестуозне везе, а Емино постојање је већ прекинуто у експлозији на крају драме.

Кућа је продата, трошна, празна и предата у руке „зомбијима“ попут Тејлора и Елиса који ће ту саградити зомбовску архитектуру чији ће власници бити зомбији и која ће бити на услузи осталим зомбијима. Град зомбија, како га назива Весли. Интересантно је како се сви Тејтови олако одричу куће у којој живе, жудећи за неким другим и бољим домом, чак и у другој бољој држави, односно континенту (Мексико или Европа); сви, осим Веслија, који једини ту кућу сматра својим домом и не жели је трампити за неки други ма гдје се налазио, јер он увиђа величину ове клетве и схвата да продаја куће не значи само изгубити дом, већ и земљу. Бијег из домовине и потрага за срећом као да је још једна оставштина америчких праотаца који су и сами у потрази за срећом стигли на нови континент. И опет као своји праоци, Тејтови не увиђају да то они бјеже од себе самих, те да свако мјесто има своју душу, како то назива Лоренс, душу са којом треба ускладити своје унутрашње биће и покорити јој се. Тек када се повинујемо оном дубоком гласу у себи и послушамо га, спознаћемо праву слободу и пронаћи свој прави идентитет. У супротном, не помаже ни пут на крај свијета, ма гдје он био.

Поред свих клетви Тејтових, над њиховим главама виси и клетва због дугова усред помаме за куповином, продајом и профитом, као и уступцима које праве великим корпорацијама, бизнисменима или, како их назива Весли, „зомбијима“. Ова „инвазија зомбија“ отјелотворена је у лику адвоката Тејлора са којим је Ела, како изгледа, у љубавној вези и који ће јој продати кућу, а који представља етику потрошачког друштва присутног не само у Америци, већ и на просторима гдје ми живимо. Ријеч је о друштву у коме је куповина и продаја извор будућег успијеха и среће, у коме се улаже само у материјалне ствари и које тјера људе у беспотребне трошкове, кредите и дугове. Вестоново траћење новца на којештарије резултат је његовог вјеровања у амерички мит о успијеху који прокламује брзу зараду и доступност производима преко банака и картица, односно „невидљивог новца“, како га назива Вестон који не може да се не запита зашто се не задужити „када су то само цифре“ које ће бити гарант једне боље будућности и среће: „...сви хоће да купујеш ствари. Фрижидере. Кола, куће, посједе, некретнине... цијелу ствар покреће невидљиви новац. Више се и не чује звук размјене. Само пластика од руке до руке. Све је у свачијим рукама. И онда сам схватио да ако ствари тако стоје, зашто ја то не бих искористио? Зашто се не би задужио неколико хиљада када су то ионако само бројеви?“ (194)

Механизација данашњег друштва представљена је и одломком у коме Тејлор процјењује кућу и земљиште и сматра да је „штета што се пољопривреда полако гура у позадину“ да би направила мјеста изградњи стамбених насеља (чије су куће наравно на продају) и овдје гради још један нови амерички мит – мит у коме је срећа живјети у Америци, земљи у којој је могуће ширење, а не у „тамо некој Индији гдје људи живе под дрветом банане“. Овом новом америчком миту који више и није мит већ реалност у којој се све више пољопривредних земљишта претвара у грађевинска земљишта, пустиње у голф терене или рекреативне центре, Шепард супротставља друго гледиште у коме механизација и узурпација земље доноси пропаст и смрт, односно бива још једно од многих клетви данашњице. Ово гледиште дато је метафорички кроз алегоријску причу о орлу и мачки који се лудачки боре у ваздуху кидајући једни другом утробу у очајничком покушају да се ослободе обостраног смртоносног стиска:

„Махнито се боре насред неба. Мачка орлу кида груди, орао покушава да је испусти, али мачка се брани, јер зна да ако падне, умире.

И орао бива раскидан ту, насред неба. Покушавајући да се ослободи мачке која га не испушта.

И онда заједно падају на земљу. И једно и друго падају на земљу. Као једно једино биће“ (200).

Ова парабола има вишеструко значење. У првом реду, у датом контексту, она означава слом похлепне Америке која је, према ријечима Руби Кон, „зграбила сопственог убицу, те натјерала домаћу животињу да подивља“ (169). У прилог овоме, свакако иде и симболика самог орла који традиционално представља Америку, и то у овом случају, Америку која страда од своје сопствене руке. Не смијемо заборавити и сами увод у ову причу у коме орао граби тестисе прекланог јагњета и односи их са собом, а које Руби Кон сасвим оправдано назива „свјежим малим остацима мушкости“ који постају храна гладном орлу, баш као млади регрути милитаристичком режиму Сједињених Држава и његовом незајажљивом апетиту.

Ипак, у оба случаја грабљивица постаје и жртва. Импликације на рат су из Вестонове приче о орлу који га пореди са ратним Б-49 и кога бодри са осјећањем усхићења истим оним које је осјећао управљајући ратним авионом: „Стајао сам тамо, махнито вичући, док су ми ледени трнци пролазили кичмом. Навијао сам за тог орла. Нисам се тако осјећао још од првог дана када сам се виноу у Б-49“. У овој алегорији о орлу и мачки, толико набијеној значењима, могуће је уочити и смисао веза у Шепардовим драмама уопште, веза које носе патњу и бол, али којих се ипак његови ликови грчевито држе, јер их само оне, како се чини, одржавају живима. Оне дају смисао њиховом постојању и представљају њихов ослонац, чак и онда када од њих желе побјећи, јер су оне дубоко у њима, али и нама, читаоцима, и јер су оне – породичне везе.

Овом параболом завршава се драма *Проклетство изгладнеле класе* у мрачном расположењу каква је и цијела драма која даје слику „праве америчке“ породице, онако како је Шепард види, слику која је језиво реална, а усто и пот-

крепљена аутобиографским чињеницама. Проклетство породице Тејт је мрачна страна америчког сна који прелази у кошмар пред очима гледалаца и изазива грозу у њима када виде мајку која смирено обједује док јој кћерка урла из њој непознатог разлога, а рођени син уринира на њене очи и у њиховом рођеном дому. Ова драма са породицом без корјена и традиције, искривљених моралних вриједности, трулом, немоћном и изопаченом, руши основни амерички мит – мит о савршеној америчкој породици.

Шепардова породица је проклета и изгладњела, а њени чланови празни и дубоко несрећни. У њима нема ниједног природног и племенитог осјећања које веже мајку са дјететом, мушкарца са женом, брата са сестром. Крвне везе су покидане, а породични корјени затрти. Они су духовни богаљи. Толико су стандардизовани, укалупљени, утопљени у класу којој припадају, да је њихова жеља за идентитетом толико велика и изобличена да неминовно резултира несрећним мјерама за њено постизање. Они варају једни друге не би ли пронашли сопствено лично испуњење и иду толико далеко да чак закопавају новорођенчад у својим баштама, као што је случај у драми *Покопано дете*. Сахрањено дијете је посљедица породичног проклетства које му је претходило и његов очекивани крај. Његовим закопавањем, како закључује Руби Кон, сахрањује се сва младост и невиност трошне америчке породице, ионако већ на издисају (170).

Литература

- Adler, T. P. (2002). Repetition and regression in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Edited by Matthew Roudané, Georgia State University. Cambridge University Press.
- Bottoms, S. J. (1998). *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Roudané, M. (2002). Shepard on Shepard: an interview. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Edited by Matthew Roudané, Georgia State University. Cambridge University Press.
- Cohn, R. (1981). *Sam Shepard: Today's Passionate Shepard and His Loves*. In: Bock, H. and Wertheim, A.: eds. *Essays on Contemporary American Drama*. Max Hueber Verlag, Munchen.
- Shepard, S. (1997). *Curse of the Starving Class* in *Plays 2*, Introduction by Richard Gilman, Faber and Faber, London, Boston.
- Shepard, S. (1997). *Buried Child*. *Plays 2*. Introduction by Richard Gilman. Faber and Faber, London, Boston. Shepard, S. (1997). *True West*. *Plays, 2*. Introduction by Richard Gilman. Faber and Faber, London, Boston.
- Shewey, D. (1997). *Sam Shepard*. Updated edition. Da Capo Press Inc, New York.

Svjetlana Ognjenović

THE CURSE OF THE STARVING CLASS

Summary: Sam Shepard is one of the most significant contemporary playwrights dealing with the American dream, and especially the theme of American family. His intention is to degrade the reputation of American nuclear family and demystify modern myth about its existence. At the same time, he wants to dramatize the upsurge of consumer society efficiently conditioned to value material goods more than people and land. The question of identity and its loss, refers to the curse of the play's title and represents one of the two central questions of the play; the other one is starvation of the depicted family and the open critique of the mechanisation of modern society. With these curses, the disintegration of the American family seems inevitable and complete.