

Pobuna i egzil u dramama *Pravi zapad* Sama Sheperda i *Dobrodošli u plavi pakao* Borivoja Radakovića

UVOD

Dramski tekst američkog dramatičara Sama Sheperda *Pravi zapad* (*True West*¹), praižveden u Magic Theatreu u San Franciscu 1980, kanonski je primjer modernističke američke dramske produkcije druge polovice XX. stoljeća koja se sadržajno oslanja na popularnu kulturu, a raspravljati se može i o tome koliko dramski tekstovi i njihove izvedbe utječu na popularnu kulturu.² Popularna kultura često se promatra kao mjesto pobune hegemonijskoj sili u obliku dominantne kulture. John Fiske (2001, str. 12–22) gestu društvenoga otpora prepoznaje u nošenju traperica kao simbola popularne kulture, i to upravo nalik simbolima koji se tiču i likova dviju drama analiziranih u ovome tekstu. Maša Kolanović u tekstu *Udar-nik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tradicije* iz 2011. godine, otpor povezuje sa supkulturom koja i kada nije svjesna klasne borbe priskrbljuje nužne preduvjete za takvu borbu. Otpor vodi do sukoba, a sukob je središnje mjesto klasične dramaturgije (v. o tome Pavis [2004], natuknica *Sukob*, str. 364–366) pa, iako tekstovi Sheperda i Radakovića ne odgovaraju tim obrascima, sukobljene strane ipak postoje kao konstanta u dramskim situacijama koje, analiza će pokazati, ne nalaze pravoga rješenja.

¹ *Pravi zapad* je drama karaktera koja proučava odnos između Austina, scenarista, i njegova starijeg brata Leeja. Austin čuva kuću dok im je majka na Aljasci te se on suočava s bratom, koji ga svim silama nagovara da ostane s Austinom u kući i da koristi njegov automobil. K tome, scenarij na kojem Austin radi za svoju vezu u Hollywoodu Lee preuzima svojim prevarantskim taktikama pa braća budu prisiljena surađivati u stvaranju priče koja će promijeniti njihove živote – bilo nabolje ili nagore. Tijekom svega toga, sukob između braće stvara situaciju mržnje u kojoj su njihove uloge uspješnog obiteljskog čovjeka i nomadskoga lutalice nekako zamijenjene i obojica priznaju da su zapravo oduvijek željeli biti poput onoga drugoga.

² Sama Sheperda se, međutim, naziva i dijelom kontrakulture, “originalnom kazališnom silom bez pretenzija na Broadway ili populističko kazalište” (ur. Roudané, 2002, str. 8) što ga u tom slučaju odvađa od konteksta popularne kulture. Zanimljivo je promotriti kroz analizu funkcionira li Shepardova dramaturgija i u mehanizmima popularne kulture, što će biti učinjeno u ovome tekstu.

U tekstu *The Theatre of Revolt*, Brustein govori o pobuni modernog dramatičara kroz tekst, pri čemu gledatelj postaje metom pobune, odnosno pobuna se tu shvaća kao proizvod gledateljeve mašte, a ne kao praktično djelovanje. Drugim riječima, dramski tekst može se čitati kao “reprezentacija” toposa pobune: pobuna je u tekstu, a njezina recepcija tek treba izazvati promjenu u društvu. Poznat je Brechtov pojam efekta otuđenja koji se odnosi na nepoželjnost gledateljeva uživanja u dramsku izvedbu te zahtjev za pokušajem objektivnoga promatranja koji bi naposljetku trebao kod gledatelja potaknuti društveno djelovanje. U tom kontekstu Brechta spominje i Brustein te je takav pristup upravo polazište za analizu Shepardove drame u ovom tekstu. Drama *Dobrodošli u plavi pakao*³ suvremenog hrvatskog autora Borivoja Radakovića, praižvedena 1994. godine u zagrebačkom kazalištu Kerempuh, zanimljiv je primjer čitanja popularne kulture u vidu “navijačke dokolice”, a jezgri analize činit će pitanje (ne)mogućnosti pobune iz dokoličarske svakodnevice te problem sukoba ili nedostatka sukoba u suvremenoj (postmodernoj?)⁴

³ *Dobrodošli u plavi pakao* je drama situacije koja izmiče strogom formalnom određenju, naginjući crnoj komediji i *in-yer-face* drami kaotične strukture. Dečki iz zagrebačkog Trnja dolaze k svomu prijatelju (Božo Blum) gledati prijenos nogometnog derbija između Hajduka i Dinama. Kod kuće su još Božini otac, majka, i sestra koji svojim upadicama u navijačku retoriku postižu komičan efekt, ali i potvrđuju obrazac disfunkcionalne obitelji koji stvara napetost i tenzije potpomognute situacijom na terenu koju svi prate, iako ne s jednakim zanimanjem. Napetost vodi i do sukoba, no teško je izdvojiti središnji dramski sukob, riječ je više o formi neprekidnoga sukobljavanja i smirivanja (generacijski, potrošački, ideološki, (lokal)patriotski, navijački, nacionalni sukobi) koji na kraju ne dovodi do rješenja – situacija na kraju drame ostaje nepromijenjena, a i utakmica koja završava neriješenim rezultatom simbolički najavljuje da do promjene teško da će ikada i doći.

⁴ U posljednjih dvadesetak godina, hrvatski kazališni i dramski teoretičari, književni stručnjaci i kritičari suočavali su se s problemom periodizacije i poetičkog određenja suvremene dramske produkcije te u skladu s tim i novim naraštajem dramskih pisaca. Vidi o tome sljedeće naslove: *Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu* Jasena Boke, *Mlada hrvatska drama (ogledi)* Adriane Car Mihec, *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj drami i kazalištu* Ane Lederer, *Odbrojanje: antologija suvremene hrvatske drame* Lea Rafolta i *Hrestomatija novije hrvatske drame* Borisa Senkera.

drami. Uvođenjem Radakovićeve teksta u analizu, dobiva se poveznica generacijski i poetički bliskih primjera dvojice dramatičara i dviju dramskih sredina koje su prostorno veoma udaljene. Njihova veza pokazuje utjecaj angloameričke popularne kulture na globalnoj razini – uočljive su sličnosti nekih likova, dramskoga ponašanja, nekonvencionalnoga sukoba koji u obje drame ostaje nerazriješen, toposa pobune i egzila te opća mjesta popularne kulture, primjerice Hollywood i nogomet kao dramska pokretačka snaga.

Drugi topos kojim će se ovaj tekst baviti, a oprimjeren je u objema spomenutim dramama, jest topos egzila, bijega u drugi prostor, napuštanja vlastite kulturne sredine i pokušaja asimilacije s novom. *Pravi zapad* barata oprekom pustinja/urbana sredina pa i tematizira određeni tip samoegzila iz grada u pustinju, izmjenu rutinske svakodnevice sa životom izolacije koji zahtijeva neprestano žrtvovanje, a istu opreku primjećujemo i u psihološkoj karakterizaciji likova, uvidimo li psihološki izgon u “mentalnu pustinju”, problem nečinjenja i bijeg od “stvarnosti”. Upravo time se *Dobrodošli u plavi pakao* uklapa u topos egzila, sa socijalnim eskapizmom kao elementom ne-djelovanja u tranzicijskoj svakodnevici te nogometnim utakmicama kao popularno-kulturnim nadomjeskom za sukob s dominantnom kulturom, ali i simbolični obračun s neprijateljem u ratnoj situaciji. Dok u *Pravom zapadu* urbana sredina svoju opreku dobiva u prostoru pustinje, likovi Radakovićeve drame likovi su iz predgrađa, “prostora između”, mjesta gdje se malo toga događa, ali stoga svaka potencijalno zanimljiva situacija (poput prijenosa nogometne utakmice) u dokoličarskoj kolotečini svakodnevice dobiva dramsku težinu pa prigradska obiteljska kućica postaje mjesto dramske situacije napete poput one na televizijskom ekranu s kojega progovara nogometni spiker.

SHEPARDOV I RADAKOVIĆEV DRAMSKI MODERNIZAM

U Shepardovoj drami tenzije braće Austina i Leeja ne nalaze razrješenje – drama završava okamenjenim pozama likova u trenutku kada je sukob kulminirao, vraćajući gledatelja na usporedbu s “dramom u dramu” o dva kauboja koji se besmisleno naganjaju po Texasu. Riječ je o vesternu čiji scenarij smišlja Lee, a zapisuje ga Austin: “I onaj koji ganja onog drugog ne zna kamo ga taj vodi. A onaj koji je ganjan ne zna kamo ide” (Shepard 1993, str. 332). Matthew Roudané u uvodu zbornika *Cambridge Companion to Sam Shepard* o njegovim dramama piše:

Ipak, dok navodi da njegovim dramama često nedostaje zaplet, [Shepard] prihvaća da one posjeduju teme [...] muškog nasilja, fragmentarnog društvenog svijeta, propadanje veza, gubitak organske veze čovjeka i okoline, slabljenje poveznice s prošlošću čiji su rituali i priče nekoć tvorili sklad ometen i dislociran u modernom svijetu. (Roudané, 2002, str. 22)

U smislu klasične dramaturgije, dramu *Pravi zapad* nedostaje zaplet koji bi nudio finalno razrješenje pa umjesto toga nudi sukob s konstantnom tenzijom (antagonizam braće, nesuglasice oko scenarija, odobravanje/neodobravanje očeva odlaska u pustinju) i obratom (braća priznaju da su obojica potajno željela biti sličnija onomu drugomu), no kraj donosi tek potvrdu permanentnoga sukoba i nepromijenjene situacije u simboličnoj “okamenjenoj” pozi dvojice sučeljenih likova. *Pravi zapad* se temelji na sukobu dvojice braće, čije se ličnosti može tumačiti kao dva pola jedne savjesti (usp. ur. Roudané, 2002, str. 143), a u njihovoj pozadini ponovo ostaje disfunkcionalna obitelj, dok se popularna kultura odnosi uglavnom na Hollywood, njegov odnos prema visokoj kulturi i, dakako, potrošnji.

Radakovićeve drama o Bad Blue Boysima, navijačkoj grupi zagrebačkog nogometnog kluba Dinamo, koji utakmicu s obitelji gledaju kod kuće svojom temom sugerira tenzije koje, kao kod Sheparda, ne jamče postojanje klasičnoga dramskog sukoba. Sukob kao da je u ovom slučaju izmješten u metaforu utakmice Hajduka i Dinama, koja je ponovo metafora većega sukoba negdje drugdje – na bojištima Domo-vinskoga rata. Ovo dvostruko izmještanje govori nam sljedeće: nemogućnost kanaliziranja svoga otpora prema dominantnoj kulturi i bijesa zbog osjećaja potlačenosti u klasnom i nacionalnom smislu, likovi navijača na čelu s Božom Blumom simbolički premještaju na derbi vječnih rivala – splitskoga i zagrebačkoga kluba. Pritom se povećani jaz između ta dva kluba (a onda i te dvije hrvatske regije), koji se vjerojatno pojavio i pod utjecajem državnoga vrha koji je podržavao i više potpomagao Dinamo simbolički pretapa i na ratni sukob, koji je od likova iz Trnja još dalje od Splita, ali itekako utječe na njihove replike, razmišljanja, priče koje prepričavaju, na kraju na cijelu njihovu (dramsku) egzistenciju. Radnja stoga fokus prebacuje na likove disfunkcionalne obitelji, probleme potrošačke kulture, pokušaj otpora iz dokolice, dijaloge koji tematiziraju popularnu kulturu i nerealizirane navijačke sukobe.

Ako se dramska situacija shvati kao “*strukturalna figura* koju u određenom trenutku radnje obrazuje izvestan *sistem silâ*” kazališnoga mikrokozmosa (Souriau, 1982, str. 42), najprije je lako primijetiti da u ovim tekstovima te sile nisu osobito snažne. Oslanjajući se dalje na Souriauova tumačenja dramaturških funkcija⁵ (Souriau, 1982, str. 60–90), a vraćajući se na čitanje sukoba braće u *Pravom zapadu* kao sukoba

⁵ Souriau u knjizi *Dvjesto hiljada dramskih situacija* (1982, prvo francusko izdanje 1970) izdvaja dramske funkcije iz prethodno analiziranih različitih dramskih situacija iz dramskih tekstova zapadnoga kanona. Svakoj funkciji dodijelio je astrološki simbol, koje je izabrao zbog njihove figurativnosti. Važno je naglasiti da Souriau vidi dramske funkcije ne kao obilježje dramskoga karaktera ili lika, nego kao obilježje situacije, te da su funkcije stoga, ovisno o situaciji, privremene i promjenjive (usp. Souriau, 1982, str. 61).

jedne ličnosti, može se zaključiti da je funkcija Lava, središnje i dinamične usmjerene sile, također podijeljena između Austina i Leeja, jer njih dvojica osjećaju jedan prema drugome obje velike strasti što ih Souriau navodi kao ključ dramskih situacija: žudnju i strah. Žudnja se pritom odnosi na uzajamnu identifikaciju jednoga brata s drugim, težnji da se pomire razlike rastrzane ličnosti stjecanjem onoga dijela identiteta “pravoga zapada” koji svakom bratu nedostaje, a onaj drugi ga posjeduje. Austin žudi za Leejevom slobodom, avanturizmom i snalažljivošću, dok ovome drugome nedostaju stabilnost, mirnoća i uspjeh mlađeg brata, što su ujedno i vrline koje predstavlja funkcija Sunca. Sukob, međutim, ne uspijeva eskalirati, unatoč trenucima kada se čini da će se to neizbježno dogoditi pa nerazriješen ostaje “visjeti u zraku”, stoga se može govoriti o reduciranoj funkciji Lava, koja se pojavljuje podijeljena između dva glavna lika. Funkcija Zemlje često se pojavljuje u istom liku kao i Lav, jer Zemlja predstavlja dobitnika, odnosno korisnika vrijednosti prema kojoj se usmjerila tematska sila. Budući da ni jedan od likova ne postaje korisnik dobra kojemu teži, funkcija Zemlje se uopće ne ostvaruje, a preostaje Saul kao zanimljiv lik s ambivalentnom funkcijom Mjeseca (pomoćnika) u jednom trenutku za jednoga od braće, a zapravo Marsa (protivnika) za drugoga.

Dobrodošli u plavi pakao naoko je lišena podjele na dramaturške funkcije, jer je riječ o specifičnom tekstu koji postavlja dramsku situaciju u kojoj, kao što je već rečeno, nedostaje klasični dramski sukob, a umjesto njega se dijaloški izmjenjuju obiteljske nesuglasice što otežava izdvajanje Souriauove funkcije Lava te postavlja pitanje postoji li u drami uopće neka centralna sila koja usmjerava protagonistu ili je riječ o svojevrsnom “dramaturškom vakuumu”. Međutim, dramska je situacija ta koja stvara dramsku funkciju, prema Souriauu te ona može biti privremena i promjenjiva. U Radakovićevoj drami likovi poziciju moći dobivaju dijalogom: u pravilu onaj koji govori ima privremenu diskurzivnu moć, koja je na vrlo klimavom terenu, jer svaki lik lako može biti prekinut i nadglasan. Iako su u drami replike cjelovite i nema naznake prekidanja, podnaslov koji sugerira kaos upućuje na izvedbenu mogućnost istovremenoga govora (primjerice u prvome činu gdje se dijaloški obračunavaju Žac i Marija), nadglasavanja, nadvikivanja (prilikom navijanja, nabranjanja igrača i poznatih događaja s utakmica), promjene dinamike i tempa govora te zvuk spikera s televizije, zvonjave telefona ili zvonca na kućnim vratima koji se čuje istovremeno dok netko govori. Svaki lik u danom trenutku dramske situacije može zauzeti poziciju moći koju obilježuje funkcija lava – pokretačka sila. Ta pokretačka sila u nekim trenucima može biti izricanje otpora prema potrošačkoj kulturi (Božo, Žac nasuprot Sanji i Mariji), otpora dominantnoj kulturi (navijači u sukobu s državnim vrhom), isticanje nekog pojedinca (lika) ili priče koju je važno ispričati (Čubino hvalisanje poznavanjem Dinamovih igrača, hvalisanje tučnjavom u

lokalpatriotskom zanosu. Žacove priče o komunizmu kojima bi mlade želio nečemu “podučiti”, priče o Domovinskom ratu koje se slušaju bez prekidanja) ili (kratkotrajna) težnja da se nešto poduzme, promijeni ili pokrene iz dugotrajne kolotečine života disfunkcionalne obitelji (Božin telefonski razgovor o poslu koji bi mu napokon mogao donijeti zaradu, koji ipak propada). Souriauova funkcija Sunca pritom bi bila Dinamova pobjeda (koja je navijačima u ovome tekstu uglavnom jedina važna stvar u životu), zatim i pobjeda u Domovinskom ratu koja bi donijela željeni mir i konačno bolje životne mogućnosti za likove ili zarada, pa makar i ilegalnim putem. Zanimljivo je što su protivnici u tom slučaju ne samo Hajduk i Torcida u nogometu te ratni neprijatelj, nego i dominantna kultura te potrošačka kultura kojoj pružaju otpor. Većina likova, pogotovo muški, nisu obilježeni nemogućnošću djelovanja i promjene, nego ne-htijenjem: oni ne žele raditi, htjeli bi doći do uspjeha linijom manjeg otpora, a taktike su im uglavnom svrgavanje krivnje na nekoga drugoga ili nešto drugo (rat, utakmicu, osobu koja bi im trebala osigurati posao).

Kao zaključak analizi dramskih likova i njihovih dramaturških funkcija poslužiti će Žižekovo čitanje odnosa imaginarne i simboličke identifikacije – između idealnog Ja i Ja-ideala – koju detaljno objašnjava u odlomku *Pogled* u svojoj knjizi *Sublimni objekt ideologije* (Vidi Žižek, 2002, str. 148–154). Žižek razotkriva obmanu u identifikaciji subjekta s Drugim:

Naša prevladavajuća, spontana ideja identifikacije je ona oponašanja modela, ideala, tvorca imidža. [...] To spontano poimanje dvostruko je obmanjujuće. Prvo obilježje, crta na temelju koje se s nekim identificiramo obično je skrivena – a ona nipošto nije nužno blistava. [...] Ali druga, još ozbiljnija pogreška je previdjeti činjenicu da je imaginarna identifikacija uvijek identifikacija u korist određenog pogleda Drugog. (*Isto*, str. 148–149)

Vratimo se odnosu Austina i Leeja u kojem se svaki od likova želi identificirati s dijelom karaktera onoga drugoga, ne bi li nadomjestio dio koji osjeća da mu nedostaje, kako bi se mogao smatrati izdankom “pravog zapada”. Dakle, ako promatramo, primjerice, Austinov odnos prema Leeju u prvome činu, gdje pokušava nametnuti svoju poziciju kao dominantnu poziciju moći naspram brata čije ponašanje djeluje “prirodnije”, spontanije i slobodnije, no isto tako vezano uz poroke i nesređen život nalik onome njihova oca, Austin bi htio poprimiti bratove dobre osobine, zadržavajući pritom svoj identitet. Kako drama odmice, u Austinov nastup probija upravo negativna crta identificiranja s Leejem: želja da se sve okonča odlaskom u pustinju, daleko od života kakvoga poznaje. Pitanje je sljedeće: za koga subjekt glumi ovu ulogu i čiji se pogled uzima u obzir kada se subjekt identificira s određenom slikom (usp. *isto*, str. 149)? Ovdje se prepoznaje sukob dviju (ne)kultura: malograđanštine predgrađa u kojem braća žive koja nameće identifikaciju s popularnom holivudskom kulturom

te "kulture" pustinje, odmetništva čiji je najjasniji predstavnik neprisutni otac, ali i djelomično Lee. Iz toga se izvodi da, prema Žižeku, riječ može biti o dva slučaja histerične neuroze (ili, ako tako čitamo, jednoj podijeljenoj histeričnoj ličnosti). "Histerijski neurotik sebe doživljava kao nekoga tko glumi ulogu *za drugoga*, njegova imaginarna identifikacija je njegov 'bitak za drugoga', a ključni prodor kojeg psihoanaliza mora postići je navesti ga da shvati kako je *on sam* taj drugi za kojeg igra ulogu [...]" (*isto*, str. 150). Lee želi vratiti sliku "pravog zapada" u Hollywood, ne shvaćajući da je Hollywood upravo i stvorio taj privid "pravog zapada" (i njegovog nedostatka) za ljude poput njih dvojice.

PROSTORI EGZILA

Mjesto radnje obaju tekstova obiteljske su kuće na periferijama velikih gradova. *Pravi zapad* događa se u kuhinji stare kuće u predgrađu Los Angelesa. Radi se o tradicionalno uređenoj prostoriji, a važno je zapaziti da je riječ o ekonomičnom prostoru u kojemu se promjene lako zapažaju te da je dekor podređen radnji ne bi li pažnja bila usredotočena na odnos likova, a ne na scenografiju i kostime, na što je čitatelj upozoren u uvodnoj napomeni. *Dobrodošli u plavi pakao* odvija se u obiteljskoj kući na zagrebačkom Trnju, dakle mjesto radnje i ovdje je jedinstveno, a scensko i dramsko vrijeme se poklapaju (radnja traje onoliko koliko traje nogometna utakmica s pauzom na poluvremenu te nekoliko minuta prije početka i nakon završetka televizijskog programa). Predgrađe odnosno periferija velikoga grada odmah asocira na jedan vid egzila, na ljude koji su se, svojevoljno ili zbog okolnosti, premjestili iz centra, ili nisu uspjeli "dogurati" do toga simboličnog središta dobrog življenja.

Osim predgrađa kao prostora egzila i izmještenosti iz središta, valja razmotriti ostale prostore koji se opetovano tematiziraju u *Pravom zapadu*. Jedan od njih je u naslovu. Fraza "pravi zapad" tumačiti se može kao osvrt na Hollywood 1980-ih, na visokobudžetnu produkciju popularne kulture iz čije domene se u život dvojice braće, scenarista početnika i lopova⁶ upliće filmski producent Saul. "Pravi zapad" odzvanja kao metafora američkog sna, formule za uspjeh, za dolazak do centra na čijoj su periferiji svi oni koji ne dosanjaju američki san. No "pravi zapad" poprima drugačije konotacije u dijalozima Austina i Leeja, pri čemu potonji prodaje gubitničku priču kao "istinu o pravom zapadu". Pravi zapadnjak je neprilagođen, on je samac, pustinjač, a prema Leejevim riječima toga više nema. Pejzaž koji nastanjuju od djetinjstva, sada

im se čini udaljenim, jedva ga se sjećaju. Nema više "pravog zapada".

Topos pustinje u dijalozima približava se "istin-skom" tumačenju "pravog zapada". Lee prvi načinje problem usamljenosti u pustinji, preživljavanja i nedostatka komunikacije, nakon čega mu Austin odgovara da "ne razumije kako stvari ovdje funkcioniraju" (Shepard, 1993, str. 322), odnosno da je neprilagođen "uređenom" životu kakav se očekuje od djelatnika *show businessa*.⁷ Nakon obrata u razgovoru sa Saulom, u kojem Lee predstavlja svoje "projekte", "komercijalne, napete, istinski životne" (*isto*), za koje tvrdi da "imaju prizvuk istine" i "nešto o pravom Zapadu" (*isto*, str. 338), buntovnik i pobunjenik postaje do tada mirni Austin:

Tri mjeseca je logorovao u pustinji. Razgovarao s kaktusima. Što on zna o tome što ljudi žele vidjeti na platnu! Ja se vozim po autoputu svaki dan. Gutam smog. Gledam vijesti u boji. Kupujem u samoposluzi. Ja sam u dodiru! A ne on! (*Isto*)

"Dodir" s potrošačkom kulturom – to je za Austina američki san, odnosno život "pravog zapada". Nakon toga dodaje: "Nema više zapada! Gotovo je! Presušio je!" Lik koji se može interpretirati kao egzilant u pravom smislu Austinov je i Leejev otac, na sceni odsutan, ali dramski uprisutnjen stalnim referencama, čiji je produžetak stariji brat Lee (usp. Roudané, 2002, str. 143–144). Pokušaj egzila, bijeg iz raja na zemlji⁸ u pustinji, traženje pravoga zapada završilo je za oca kao tragigroteska, a ne kao romanca. Austin upozorava Leeja: "Nestao bi? [...] Nitko ne nestane. Stari je pokušao. I vidiš kamo ga je dovelo", nakon čega slijedi priča o ocu⁹ (vidi Shepard, 1993,

⁷ Usporedivo s tezom Karla Mannheima iz *Ideologije i utopije*. Mannheim govori o horizontalnoj i vertikalnoj pokretljivosti: horizontalna pokretljivost je kretanje s jednog mjesta na drugo ili iz jedne zemlje u drugu koje ne mijenja socijalni status, a vertikalna pokretljivost je brzo kretanje između slojeva u smislu socijalnih uspona i padova, nesigurnost u pogledu naslijeđene slike svijeta i skepsa koja se pojavljuje među ljudima. Primjenjiva na proučavanje toposa egzila općenito, ova podjela pokazuje kako egzilu najčešće nedostaje jedna od dviju komponenata: ili se radi o kretanju koje ne mijenja subjekt koji se kreće pa se prema tome ne može prilagoditi kulturi u koju dolazi, ili se radi o socijalnim usponima i padovima bez pravoga kretanja. Idealna promjena, za Mannheima, pomiruje obje komponente.

⁸ "Svi ovdje žive život. Unutra. Na sigurnom. Ovdje je raj. Znaš? Živimo u raju, to smo zaboravili" (Shepard, 1993, str. 341). Nikčević (2006, str. 103–104) ovdje čita biblijsku referencu na Kaina i Abela.

⁹ Austinova priča o ocu govori o tragikomičnosti pokušaja nestanka. Otac je, naime, nakon odlaska u Arizonu počeo gubiti zube te je odlučio da bi ih trebao izvaditi. Kako je bio bez novca i bez zdravstvenog osiguranja, pronašao je rupu u Zakonu o veterinarima koja mu je omogućila da dođe do novca od vlade, međutim to mu je bilo dovoljno tek za jeftinog meksičkog zubara iz Juareza, blizu granice. Bez novca ocu je trebalo 8 dana do granice, jer je morao pješaćiti, po suncu i krvavih usta zbog ispadanja zubi pa ga nitko nije htio ni povesti. Naposljetku ga je zubar prevario, uzeo mu sve novce i povadio zube. Kad je napokon dobio umjetne zube, dogodila se tragikomična situacija kada ga je posjetio Austin: u

⁶ Lee je otpočetak označen kao gubitnik, no ipak posjeduje mitsku aureolu junaka sa zapada, a krada funkcionira kao ironijsko uključanje u društvo američkog sna (usp. Nikčević, 2006, str. 107).

str. 341–342). Egzil nije nestanak, nego opstanak. Raj je nestvaran, bijeg iz njega je moguć, ali likovi ne mogu odabrati kamo. Ne postoje dvije pustinje. Iako žele pobjeći u neku drugu pustinju, u koju nije pobjegao njihov otac, završit će u istoj (vidi o tome Roudané, 2002, str. 144).

Osim fizičkog egzila, u drami nailazimo i na psihološki egzil, mentalni eskapizam, bijeg u sjećanje o djetinjstvu i o romantičnoj predodžbi “rajskog pravog zapada” koji je sada promijenjen u ironičnom obratu. “Uživao sam u svojoj mašti”, govori Austin na početku (Shepard, 1993, str. 319), a na kraju: “to nisu likovi. [...] To su prividi likova. [...] To su maštarije o davno iščezlom dječastvu” (isto, str. 341), a zatim: “Ovdje više nema ničeg stvarnog” (isto, str. 348) kada počinje priželjkivati pustinju, mitsko mjesto egzila koje se još jedino pričinja stvarnim.

U drami *Dobrodošli u plavi pakao* prepoznamo oblik kulturnog egzila. Supkulturna obilježena navijačke skupine Bad Blue Boys nije samo pobuna, kao što ćemo vidjeti dalje u tekstu, nego i bijeg u vlastitu sredinu, jedino gdje se naoko snažna društvena grupa osjeća sigurno od pritiska dominantne ideologije i kulture rada. Ovaj fenomen mogao bi se nazvati “nogometnim eskapizmom”, pogotovo ako se nogometnu utakmicu shvati kao metaforu ratnog sukoba početkom devedesetih u Hrvatskoj, ali i prostor premještanja stvarnog sukoba među likovima u polje sporta i navijačke kulture kao varijante eskapizma od problema života u tranziciji.

RAZLOZI POBUNE

Većina likova drame *Dobrodošli u plavi pakao* već je od popisa likova okarakterizirana kao likovi pobunjenika. Muški likovi određeni su svojim nadimcima i supkulturnom pripadnošću: mladići su uglavnom predstavnici Bad Blue Boysa, navijačke skupine u sukobu s državnim vrhom koji je ime Dinamo promijenio u Croatia, a samo je Jura zaposlen kao taksist. Kasnije se u tekstu doznaje iz Božina telefonskog razgovora da su likovi navijača povezani s nekim sumnjivim, vjerojatno ilegalnim poslom pa se i tu pokazuje vid taktiziranja iz dokolice te otpora radničkoj i potrošačkoj dominantnoj kulturi. Otac Žac, nekadašnji hipi, “specifičan” je po svojoj nezaposlenosti, a majka je obilježena epitetom stare rokerice, dakle oboje su likovi koji bi se mogli povezati s pokretima nekadašnjih kontrakultura čije stavove i dalje zagovaraju. Žacova je uloga pojačana njegovim replikama iz prvoga čina da on i “ne želi raditi” čime se uklapa u model otpora iz dokolice blizak onome njegova sina i njegovih prijatelja navijača.

vrećicu s hranom smušeni je otac stavio i svoje umjetno zubalo te je čitavu vrećicu zabunom ostavio u zalogajnici uz autoput gdje su stali pozdraviti njegove prijatelje. Tako je ostao i bez umjetnih zuba.

Navijačka i rokerska supkultura predstavlja otpor potrošačkoj dominantnoj kulturi iz dokolice. Dokolica se ovdje shvaća ne samo kao slobodno vrijeme, nego kao način života dramskih likova, kao “činjenje nečinjenjem”, iz čega proizlazi otpor dominantnoj kulturi iz dokolice, dakle pasivni otpor, koji odlično funkcionira u dramskome tekstu, jer nije izražen fizički, nego verbalno, a posebno je zanimljivo razmišljati o mogućnosti kazališne izvedbe tog verbalnog otpora o tome govori i Kolanović u knjizi *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* Uglavnom se, dakle, radi o nezaposlenim likovima, koji bi mogli raditi da žele, ali draže im je taktizirati iz dokolice i osporavati vrijednost radničke kulture, istovremeno prešutno oviseći o nekom pripadniku iste te radničke kulture koji ih hrani. Prvi prizor prvog poluvremena prikazuje svakodnevnu situaciju iz života Sanje i Bože, brata i sestre, raspravu koja je uvijek na granici svađe, s povremenim uvredama koje ni jedna strana ne shvaća ozbiljno. Tematski, međutim, rasprava se odnosi na potrošačku kulturu. Početak drame obilježen je propitivanjem potrošnje u tranziciji, odmah naznačujući koliko će ta tema biti važna za dramu u cjelini. Božo prigovara Sanji, koja čeka prijateljicu pa idu “malo van”, o cijenama u klubovima u koje zalaze, a ne slaže se pretjerano ni s muškim dijelom njihovog društva koji ih časti. Istovremeno, ne uspijeva pronaći otvarač za pivo koje je kupio u lokalnom dućanu i kojega će popiti kod kuće. Naglasak je pritom, osim na nepravednu razliku u cijeni pića u dućanu i u klubu, stavljen i na rodno pitanje: replikom “...prije si mogel upast u svaki lokal, kurac popit si kaj hoćeš...” i Sanjinim odgovorom da možeš i sad, na što Božo zaključuje da možeš ako si žensko (Radaković, 2002, str. 10). Problematiziraju se dvije društvene skupine, potrošači i oni koji pružaju otpor potrošačkoj kulturi, “šminker” i “navijači”, pri čemu ovi prvi piju manje i skuplje (malo pivo, koje Božo iz principa ne bi pio ni da ga u klubu može platiti, ili “martel” i “viskač”, koje bi zacijelo popio da može), a i djevojkama plaćaju pića, dok ovi drugi rijetko kada piju u kafićima, kupuju veliko pivo u dućanu, piju više, a povremeno se, kao Božo svojoj sestri, požale što cure njima nešto ne plate. Također, radi se o pitanju prikupljanja kapitala, odnosno odakle novac “šminkerima, unproforcima, crnima”, dok niža socijalna klasa (Jura je taksist, Božo se pokušava baviti poslovima upitne legalnosti, Sanja je radila na Velesajmu, Žac je nezaposlen) nema novca.

Rasprava o zaradi i potrošnji nastavlja se u drugom prizoru u kojem sudjeluje cijela četveročlana obitelj. Patrijarhalni sustav vidljiv je unatoč tome što je otac nezaposlen, odnosno, prema svojim riječima, niti ne želi raditi, što je zaostatak njegove buntovničke mladosti i pokušaj otpora radnoj kulturi u tranziciji, i to iz dokolice, pri čemu šteti na tramvajskoj karti ne bi li imao za “litru i vodu” dok se gleda utakmica. Majka je, kao što saznajemo u četvrtom prizoru, jedina zaposlena, hrani obitelj, ali i obavlja kućanske poslo-

ve. Ona u drugom prizoru ima najmanje replika, uglavnom upozorenja Boži da ne psuje i povremena zadirkivanja u vezi nezaposlenosti ostalih članova obitelji. Čini se da muška riječ u ovim prizorima ima veću težinu, čemu svjedoči intonacija i broj replika muških likova, no ipak se Mariji treba opravdati kada se raspituje odakle kome u obitelji novac za troškove koji, prema njezinu mišljenju, nisu potrebni. U kratkoj raspravi sa Žacom oko njegove nezaposlenosti i njezinog rada za cijelu obitelj, replike su podjednake dužine i žestine, a međusobne optužbe i opravdanja ne prerastaju u žešću svađu, više sliče svakodnevnoj prepirci koja neće promijeniti situaciju, što sve daje dojam da obitelj ne živi u posebnom skladu, niti u naročitoj neskladu, da se snalaze u tranziciji, ne žive ni dobro ni loše, odnose se s nostalgijom za "prošlim vremenima" i nastoje pružiti otpor potrošačkoj kulturi, koji samo prividno uspijeva. Naime, po završetku utakmice situacija je jednaka onoj prije početka: derbi je završio neriješeno, Žac i dalje ne želi raditi, dok Marija nema izbora, Božo ostaje bez mogućeg posla, rat i dalje traje. Sav otpor koji su likovi željeli pružiti ostao je na replikama, što je njima, uostalom i dovoljno, kao da nitko i nije vjerovao u stvarnu promjenu.

Sukob generacija ostvaren je na svjetonazorskoj razini te u vidu otpora iz dokolice. Stari buntovnik Žac s dečkima Božine generacije uglavnom razgovara o alkoholu i nogometu, s nostalgijom se prisjećajući svoje mladosti: u "njegovo vrijeme" igrao se bolji, pošteniji, rekli bismo, profinjeniji nogomet (pritom se prisjeća i legendarnog komentatora Ive Tomića), a pilo se tradicionalno i umjereno pa je on do toga dana ostao vjeran gemištu, a pivo ne pije. Kada se govori o nogometu, dečki ga obično slušaju, no njegovu naviku pijenja gemišta Božo smatra staromodnom, a pijenje piva svojstvom "nove generacije", nakon čega mu Žac predbacuje neumjerenost i "balav" odnos prema pijenju. Početkom drugog poluvremena, prije nego li se dečki vraćaju iz obližnjeg kafića gdje su otišli "presjeći" jednim kratkim žestokim pićem, Renata dolazi po Sanju pa njih dvije vode kratak razgovor s Marijom. Majčinski zaštitnički odnos i ispitivanje o tome gdje i s kim djevojke izlaze nailazi na Sanjino neodobranje, koju to očito žvircira, dok se Marija opravdava svojim odgojem prema kojem je svojoj majci uvijek govorila u koje, tada popularne, klubove i kafiće izlazi. Sve navedeno svakodnevne su rasprave, nemaju težinu pravoga sukoba i potvrđuju raniju tezu da drama počiva na povremenom nerazumijevanju i manjim verbalnim neslaganjima, ali pravog dramskog sukoba ovdje nema.

Spomenuli smo navijačku supkulturu, čiji pripadnici pružaju otpor potrošačkoj kulturi (u potrošačkom društvu trude se biti "nepotrošači", ako treba i u sukobu sa zakonom) i ostarjele buntovnike, nostalgične za predtranzicijskim vremenima, koji ne odustaju od otpora ni u tranziciji (radili, nisu zaradili pa u kapitalizmu odustali od posla), ili, kao Marija, nemaju izbora pa su zaposleni kod profitera liberalnog kapita-

lizma (barem tako tvrdi Žac u četvrtom prizoru prvoga poluvremena). Ideološki, međutim, ovaj tekst sve likove prikazuje kao domoljube pa, iako iz njihovih replika ne čitamo osobite desničarske stavove, koje domoljublje ponekad sugerira u 90-im godinama, prepoznajemo svojevrzni negativni odnos prema komunizmu i nacionalizam opravdan navijačkim zanosom i ranije spomenutim na periferiju izmještenim dramskim sukobom, koji se posredno odnosi na ratnog neprijatelja. Potvrdu tome nalazimo u Žacovim replikama u istom prizoru, kada govori da nije htio biti partijski komunist, iako gaji neke antikapitalističke stavove te u trinaestom prizoru gdje se u raspravi naziv "Jugoslaven" tretira kao izdajica, a Žac opravdava svoje liberalne stavove kao antikomunističke i domoljubne, koji se u vremenu odvijanja dramske radnje, ratnim devedesetima, ponekad ne smatraju dovoljno čvrstim i opravdanima.

U *Pravom zapadu*, kontrast dvojice braće od kojih se svaki može smatrati metonimijom jednog sustava, uređene *showbiz* kulture i "neuredne" ne-kulture "pravog zapada", očit je iz napomena uz *dramatis personae*, pri čemu detaljno opisan kostim igra značajnu identitetsku ulogu, vezanu i uz Leejevu pobunu protiv "lažnosti" koju vidi u idiličnim životima američkog sna. Kontrast je naznačen u prvom prizoru prvoga čina: "Misliš da izgledaš normalno?", pita Lee svoga brata (Shepard, 1993, str. 317).

Naizgled dominantnog Austina, udubljenog u pisanje scenarija, brzo prizemljuje Lee svojim replikama: "Ne moraš za mene brinuti", zatim: "Slobodan sam kao ptica" i "Ja ne spavam" (*isto*, str. 318). Obilježje je "pravog zapada", kako ga vidi Lee, u doživljaju slobode, američke demokracije kao osnovne ideje američkog sna, zemlje nebrojenih mogućnosti, koja pruža priliku svakome. Iako je Lee pobunjen protiv potrošačke kulture te holivudski novac smatra "krvavim parama" i "do para dolazi na svoj način" (*isto*), svoju priliku Lee će pronaći u povratku "pravog zapada" u život kroz reprezentaciju u popularnoj kulturi, naročito holivudskom filmu (za što će mu Austin ipak pomoći, ali tako što će ga Lee iskoristiti).

Lee je lopov. Njegove krađe kućanskih aparata, već je spomenuto, predstavljaju njegov simbolični, ilegalni ulazak u obitelji koje žive američki san. Međutim, u njegovoj svijesti, to je pobuna protiv malograđanštine i otpor srednjoj građanskoj klasi: "Njima ne trebaju televizori. Činim im uslugu", kaže Austinu (*isto*, str. 329). Austin smatra da bi Lee trebao promijeniti život, no ne shvaća da se radi o "vječnom buntovniku". Dijalog četvrtoga prizora prvoga čina Austin vodi u jednom smjeru, želi realističnu priču, scenarij po ustaljenom obrascu, ali Lee ga izbjegava. Lee je nonkonformist, pobunjenik protiv svega što ne predstavlja njegova vizija "pravoga zapada". Na kraju drame on je i gubitnik, ali ne i tragični junak: "svi su likovi", kaže Nikčević (2002, str. 104), "ove drame ne-dobri". Nerazriješeni zaplet ne dopušta nam *Pravi zapad* proglasiti tragedijom.

Posljednja pobuna može se protumačiti iz odnosa umjetnosti i realnosti, odnosno Leejeve težnje da realnost – koja je utemeljena na njegovim projekcijama, zamišljanjima i prisjećanjima te prema tome posve lišena kredibiliteta – prikaže kroz umjetnost.

ZAKLJUČAK

Usporedba dviju vremenski bliskih, ali kulturološki udaljenih drama, Shepardove *Pravi zapad* i Radakovićeve *Dobrodošli u plavi pakao* tumačenje je toposa pobune i egzila u kasnoj modernoj, ili post-modernoj dramskoj produkciji. Objе drame smještene su na urbanu i društvenu periferiju, bave se likovima pobunjenika, koji na različite načine sudjeluju u popularnoj kulturi, bilo kroz pripadnost supkulturi, otpor kroz dokolicu, pobunu protiv malograđanštine ili proizvodnju popularne robe. Međutim, izravne pobune i sukoba u spomenutim dramama nema u klasičnom dramskom smislu, što je obilježje moderne dramaturgije. Likovi obiju drama ili ne razrješavaju sukob, ili ga simbolički premještaju na periferiju, praveći se da su zadovoljni unatoč svojim problemima te da zapravo i ne žele promjenu. Stoga poduzimaju ono što im je jedino preostalo: egzil, eskapizam, bilo fizički (pustinja u *Pravom zapadu*) ili mentalni (djetinjstvo, maštanje, ali i ideologija te nacionalizam u *Dobrodošli u plavi pakao*), odnosno bijeg u svoju viziju raja na zemlji ili barem onoga što je od njega ostalo.

LITERATURA

- Beker, Miroslav. *Uvod u komparativnu književnost*, Zagreb, Školska knjiga, 1995.
- Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*, Chicago, Elephant Paperback, 1991.
- Fiske, John. *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001.
- Kolanović, Maša. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tradicije*, Zagreb, Ljevak, 2011.
- Mannheim, Karl. *Ideologija i utopija*, Zagreb, Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2007.
- Nikčević, Sanja. *Sam Shepard: Pravi zapad ili živa istina o američkom snu*, u *Gubitnički genij u našem gradu: suvremena američka drama*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2006.
- Nikčević, Sanja. *Djed i alkohol, sin i droga*, u: *Vijenac*, br. 234, 20. veljače, URL 2003. (recenzija u internetskom izdanju: <http://www.matica.hr/vijenac/234/Djed%20i%20alkohol%2C%20sin%20i%20droga/>, pregledano 23. svibnja 2016.)
- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Antibarbarus, 2004.
- Radaković, Borivoj: *Dobrodošli u plavi pakao*, u: *Plavi grad – Zagrebačke drame*, Henacom, Zagreb, 2002.
- Shepard, Sam. *Pravi zapad* (prev. Ivan Matković), u *Antologija američke drame – izbor* (ur. S. Nikčević), Zagreb, AGM, 1993.

Souriau, Étienne. *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd, Nolit, 1982.

The Cambridge Companion to Sam Shepard (ur. M. Roudané), Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Žižek, Slavoj. *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb, Arkzin, 2002.

SUMMARY

REVOLT AND EXILE IN THE PLAYS *TRUE WEST* BY SAM SHEPARD AND *WELCOME TO THE BLUE HELL* BY BORIVOJ RADAKOVIĆ

In this article a comparative reading of the plays *True West* (premiered in 1980) and *Welcome to the Blue Hell* (premiered in 1994) is based on the analysis of the topoi of revolt and exile as structural centres of the plays. This approach is interesting because of the temporal (the 1980s and the 1990s) and poetical (transition, dysfunctional family, symbolic value of popular culture) proximity and cultural diversity. Similarity between the two plays is evident in the lack, or reduction, of the traditional dramatic plot as demonstrated by Souriau's system of dramatic forces. The topos of exile is primarily observed through comparing the places where the plays are set—family homes in the suburbs, symbolic places detached from “cultural centres”, with all the related stereotypes and standard features. The same topos is then examined through characters' standpoints: psychological escapism into the past (the childhood in *True West*, socialism and pre-war era in *Welcome to the Blue Hell*), into the future (contemplating departing to desert in *True West*), or into the alternative present (Hollywood show business in *True West*, being unable to go to the football match in *Welcome to the Blue Hell*).

Psychological and cultural exile raises the question of the meaning of “the true West” for the characters. For Saul, a producer, it might be the Hollywood pop culture; for Austin, the American dream and striving for success achieved through hard work; for Lee, complete freedom; for their father, living isolated in the desert. *Welcome to the Blue Hell* focuses on the topos of rebellion as resistance to the dominant consumer culture, as well as ideological and cultural conflict of generations living under the same roof, all being presented on stage through sports fan counter-culture in their everyday life – in front of the TV set which broadcasts the football match between Dinamo and Hajduk.

Key words: *True West*, *Welcome to the Blue Hell*, rebellion, exile, resistance to the dominant culture, the American dream