

Identitet u sjeni „loše vjere“: egzistencijalna drama protagonista *Staklene menažerije* Tennesseeja Williamsa i *Smrti trgovačkog putnika* Arthura Millera

1. Uvod – egzistencijalizam i američki dramatičari

Vodeći europski egzistencijalisti – Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir i Albert Camus¹ – bili su uvjereni da egzistencijalizam ne može pustiti korijene u Americi (Cotkin, 2003: 2). Činilo im se, naime, da su Amerikanci previše samouvjereni, naivno optimistični i površni da bi osjetili bol koja se rađa uslijed suočavanja s problemima koje nameće ljudska egzistencija, otuđenost i borba za autentičnost, te da ne mogu prihvatiti njihovu filozofiju odgovornosti, izbora i apsurdna (ibid.). Pedesetih godina dvadesetog stoljeća Sartre je samouvjerenost tvrdio da „zlo nije američki koncept“ i da „nema pesimizma u Americi kad je riječ o ljudskoj prirodi i društvenoj organizaciji“; de Beauvoir je, slično, bila uvjerenost da Amerikanci nemaju „osjećaj za grijeh i kajanje“, a Camus je podrugljivo gledao na američki materijalizam i optimizam (ibid.). Istina je, međutim, da su smrt i očaj utkani u američku kolektivnu svijest isto koliko i isprazni optimizam, da su mučni očaj pred neizvjesnošću postojanja, paradoksi odgovornosti, poriv za djelovanjem, otuđenost i jaka želja za oslobođenjem neodvojivi dio američke misli i kulture te da je „moć crnila“ zaokupljala američke stvaraocce mnogo prije europskih egzistencijalista (ibid.).

Kako tvrdi Freshwater (v. 2010: 29), Tennessee Williams i Arthur Miller najveći su dramski pisci Amerike, i najbolji primjeri egzistencijalističke književnosti u Americi. U vrijeme kad su dominirali američkim kazalištem i donijeli

¹ Camus se smatra predstavnikom egzistencijalizma u kontekstu književnosti, ali ne i filozofskog pravca. Njegov roman *Stranac* često se tumači kao klasik egzistencijalističke književnosti, dok se njegov esej *Mit o Sizifu* često navodi kao primjer egzistencijalističkog pristupa apsurdnu. Ipak, dok su Sartre i Beauvoir prihvatili etiketu egzistencijalista, Camus ju je odlučno odbijao.

preporod američkoj drami² – kasnih četrdesetih i kasnije, tijekom ere senatora Josepha McCarthyja, koju je obilježio skepticizam prema novom, a dominirala suglasnost u mišljenju koje su oblikovali reklama, tržište i cenzura – stvorili su djelo koje je egzistencijalističkog karaktera jer je izraz „anksioznosti besmisla“, kako je to rekao Paul Tillich, i, prema Williamu Barretu, „radikalnog osjećaja ljudske konačnosti“ (Michelman, 2008: 145). U njihovu dramskom opusu dominiraju ključne ideje egzistencijalističke filozofije – otuđenost, konačnost i sloboda. Williams u intervjuu s Albertom J. Devlinom svjedoči svoju zaokupljenost temama života i smrti, pa, karakterizirajući Ernesta Hemingwaya kao egzistencijalista, zbog sjajnog osjećaja tog pisca za čovjekovu mogućnost izbora, kaže: „Možda smo svi mi shvatili egzistencijalizam prije Sartrea“ (1986: 121). Komentirajući egzistencijalizam i moralni imperativ u Millerovu dramskom opusu, Christopher Bigsby kaže: „Možda je Židov prirodni egzistencijalist. Nema djela bez posljedice i nema posljedice koja se može zadržati unutar sebe, nema sebstva izvan zajednice koja mu daje kontekst i smisao“ (2000: 78). Ne treba nas čuditi zaokupljenost egzistencijalističkim temama kada su ti dramski pisci u pitanju koji su, nakon Velike depresije i šoka zbog kraha jedne vizije Amerike, svjedočili ratu koji je srušio svaku nadu da će se američke ideje o neovisnom, sigurnom i moralno cjelovitom pojedincu održati, te su se američki mitovi o obitelji, zajednici, odgovornosti i kulturi rastočili, a slom pojedinca, nesigurnoga i fragmentiranoga pred modernizmom (a također i materijalizmom, konformizmom i nehumanošću), činio se kao neminovnost. U svom bogatom dramskom opusu dramatizirali su napetost između pojedinca i društva, probleme društvenog i osobnog identiteta – igranje uloga i borbu za očuvanjem autentičnosti pred komercijalnim i ideološkim pritiskom, konflikt između *bića-za-sebe* i *bića-za-druge*, utjecaj postindustrijskog poslijeratnog kapitalizma na čovjeka, otuđenost i kontradiktornosti američkog sna.

Miller i Sartre obrađivali su iste teme (poput individualne odgovornosti, slobode izbora i borbe protiv „loše vjere“, preoblikovanja osjećaja krivnje u iskupljujuću akciju kao sredstva oslobođanja pojedinca od otuđenja te nametanja moralne koherentnosti u nesigurnom svijetu), dijelili su slične stavove³ i među-

² Kombiniranjem impresionističkih i ekspresionističkih kazališnih sredstava s naturalističkim oštrim zapažanjima i realističkom objektivnošću u obradi materijala, a u želji da nađe verbalne ekvivalente za unutrašnja stradanja svojih junaka, Williams je stvorio novi žanr poznat kao „poetska drama“. Jezik svojih drama obogatio je neverbalnim elementima teatra i inaugurirao koncept novog, „plastičnog kazališta“, koje je zamijenilo iscrpljeno kazalište realističkih konvencija, ustanovljene standarde o žanru i norme strukturne i tematske ispravnosti. Svojim dramama, koje su postale ogledalo promjena u društvenom svijetu, Miller je redefinirao pojam tragičnoga. On je donio novi stil drame američkom kazalištu koji kombinira tehnike realizma i ekspresionizma, poznat kao „subjektivni realizam“, a koji odražava stav o simultanosti ideja i osjećaja u čovjeku, koegzistiranju prošlosti i sadašnjosti kao stvarnosti koje oblikuju i deformiraju jedna drugu.

³ Freshwater spominje (v. 2010: 31), da je Miller, u razgovoru sa Stevenom Centolom, potvrdio da su on i Sartre „ljudi koji naginju u istom smjeru“, iako se ogradio od direktnog Sartreova utjecaja na proces pisanja, jer, kako je Miller pojasnio, on nije imao namjeru pisati filozofska djela.

sobno se uvažavali, a inspiriran temom borbe čovjeka protiv konformizma, Sartre je čak napisao i scenarij za Millerovu dramu *Vještice iz Salema*. Mnogi proučavatelji Millerova djela (Derek Parker Royal, Steven R. Centola), Millera drže egzistencijalistom. Centola smatra da cjelokupno Millerovo djelo potiče od „vizije ljudskog stanja kao vrste egzistencijalnog humanizma — vizije koja naglašava autodeterminizam i društvenu odgovornost“ (v. Abbotson 2007: 386), a Royal tvrdi da „egzistencijalistička etika prožima Millerovu dramu“, te da on, više od ostalih dramatičara svog vremena, „konstruira situacije koje ne samo da ističu određenu povijesnu okolnost nego predstavljaju veće ontološke zagonetke s kojima se suočavaju pojedinci u posljednjoj polovici dvadesetog stoljeća [te da su] njegovi protagonisti suočeni s neizbježnim projektom definiranja sebe kroz niz prometejskih izbora“ (2000: 192). Razmatranje Millerovih djela u kontekstu egzistencijalističke filozofije često podrazumijeva sagledavanje Millerovih drama kroz prizmu Sartreove filozofije. Neki kritičari, poput Ronalda Haymana (Lowenthal, 1975: 29), išli su tako daleko da su Millera smatrali najviše sartreovskim, mada je bilo i onih koji su, poput Roya (v. Royal, 2000: 192–193), smatrali da to može biti ograničavajuće s obzirom na Sartreovu usmjerenost na subjektivnu mogućnost, koja u ekstremnoj verziji vodi neobuzdanom individualizmu. Millerova vizija, tvrdi taj autor, više je u skladu s filozofijom Alberta Camusa koji je bio više zaokupljen balansiranjem djela pojedinca općim osjećajem solidarnosti (ibid.). Millerov komad *Poslije pada (After the Fall)* ima najviše egzistencijalističkih elemenata: drama se odvija u umu protagonista Quentina, odvjetnika koji doživljava egzistencijalno buđenje i biva osuđen na slobodu i na samosvijest umjesto na samoobmanu; on iznosi svoj slučaj pred odsutnim sucem, pa je njegova presuda ujedno i osuda i oslobađanje od krivice.

Egzistencijalisti su imali svekoliki utjecaj i na Tennesseeja Williamsa (Colanzi, 1992: 451). Williams je čitao Camusova *Stranca*, drame *Kaligulu* i *Nesporazum* te Sartreove drame *Muhe* i *Iza zatvorenih vrata*, a u *Memoarima* je, prisjećajući se svog boravka u Parizu 1948. godine, opisao kako je jarko želio upoznati Sartrea jer su njegova egzistencijalna filozofija i djelo ostavili na njega dubok trag (usp. ibid.). Iako je egzistencijalizam imao značajan utjecaj na Williamsov rad, njegove drame gotovo da nisu bile sagledavane u svjetlu egzistencijalističke filozofije. Unatoč činjenici da kritičari stalno povlače paralele između Williamsa i egzistencijalista, ne postavljaju ga ni u jednu školu egzistencijalističke misli, niti diskutiraju o egzistencijalizmu u Williamsovim dramama (ibid.). Colanzi se ubraja među rijetke autore koji Williamsovo djelo razmatraju u svjetlu Sartreove filozofije, a u novije se vrijeme Williamsove drame tumače i u ključu filozofije Kierkegaarda, Heideggera i Nietzschea (usp. Crawford, 2000). Od svih Williamsovih drama, *Camino Real (Kraljevski put)* ima najviše egzistencijalističkih elemenata – ona je i ekspresionistička i mitska alegorija, sa širokom paletom likova koji predstavljaju čovječanstvo suočeno s egzistencijalnim očajem zbog straha od smrti, neumoljivosti vremena, starosti i bolesti te gubitkom volje za borbom i inspiracije.

Bez obzira na sličnosti s egzistencijalističkom filozofijom, kritičari potvrđuju da su Miller i Williams stvarali neki svoj egzistencijalizam. Freshwater (v. 2010: 7) naglašava da se Miller u svom djelu više bavio time kako se njegovi likovi suočavaju s besmisлом zbog posljedica pogrešnog izbora, a Colanzi (usp. 1992: 454–461) ističe da je Williams, osim naglašavanja važnosti izbora i odgovornosti, pokazivao divljenje ili suosjećanje prema svojim likovima sklonima samoobmani. Istovremeno, oba su pisca, na različite načine pokazali da čovjek mora izdržati u nalaženju smisla usprkos ništavilu i očaju. Centola objašnjava da je Millerova vizija ljudskog stanja optimistična i da „potvrđuje život priznavanjem mogućnosti čovjeka pred njegovim ograničenjima i čak ponekad dramatiziranjem njegovih neuspjeha“ (usp. Abbotson, 2007: 386–387). S druge strane, Bigsby primjećuje da, iako su „determinizmi kojima se [Williamsovi] likovi opiru ugrađeni u strukturu [njihova] postojanja“ (2000: 38), oni zauzimaju romantičarski stav prema sudbini i nalaze spas (koliko god varljiv!), u vidu transformirajuće moći mašte, idealizma ili ljubavi koji život čini podnošljivim.

2. Sartre, Williams i Miller: „loša vjera“

U Sartreovu ključnom djelu *Bitak i ništa*, jednim od najvažnijih dokumenata egzistencijalističke filozofije, središnje mjesto pripada temama *autentičnosti*, *slobode*, *tjeskobe*, *odgovornosti* i *izbora*. Sartre u tom djelu razmatra prirodu svijesti kao *slobode* i moć svijesti da se povuče iz svijeta, kao sposobnost „ništiti“ ono što je „dano“, što se odnosi kako na okolnosti u fizičkom i društvenom svijetu tako i na sama sebe. Priroda svijesti je, dakle, prema Sartreu, „neprestano ponovno procjenjivanje prošlosti u svjetlu budućih ciljeva, tako da prošli izbori nisu obavezujući za budućnost, već zahtijevaju neprestanu ponovnu procjenu“ (Michelman, 2008: 57). Svijest je svjesna sebe neposredno putem svojih uključivanja u svijet, a zato što „svijest uključuje i unutrašnju samosvijest i moć da se prema sebi izrazi eksplicitno“ (ibid.), Sartre je naziva *bitak-za-sebe*, za razliku od nesvjesnih stvari prema kojima je svijest usmjerena i koja imaju karakter *bitka-po-sebi* – jer ne mogu biti ništa drugo od onoga što jesu. Važne ideje koje Sartre iznosi u svom djelu jesu da *bitak-za-sebe* uvodi osjećaj nebića i mogućnosti u stvarnost (koja je *bitak-po-sebi*), te da ljude motivira želja da postignu sintezu između *bitka-za-sebe* i *bitka-po-sebi*, odnosno, da postignu identitet i trajnosti stvari, a da opet ostanu slobodna i svjesna bića – misija koja je osuđena na propast jer „slobodno i svjesno biće sebe može razumjeti kao trajno i nužno samo uz cijenu odbacivanja svoje slobode“ (ibid. 58).

Sartre je analizirao koncept neautentičnosti u smislu fenomena „loše vjere“ ili „samozavaravanja“. Po njemu je cilj „loše vjere“ „pobjeći od sebe“, odnosno „izbjeći priznavanje vlastite slobode i odgovornosti kao bića koje sebe određuje“, odnosno izbjeći „spoznaju da 'sebe stvaramo' svojim izborima i opredjeljenjima, i

da oni nemaju vanjsko opravdanje ili osnovu“ (ibid. 43–44). Sartre koristi izraz „loša vjera“ kako bi objasnio samozavaravanje kojemu je čovjek sklon zbog dvostruke prirode ljudskoga stanja, a to su njen *fakticitet* i *transcendencija*. Fakticitet „određuje našu situaciju i naše biće sve do ovog trenutka u našim životima“, dok se transcendencija odnosi na „mogućnost da napravimo nešto od određene situacije i od nas samih, s obzirom na to tko smo ili što smo postali do sada“ (Greenstreet, 2023). Za razliku od autentične egzistencije, koja održava dvojni prirodu ljudskog stanja kao fakticiteta i transcendencije u kreativnoj napetosti, „loša vjera“ pokušava pobjeći od napetosti i dvojnosti (kao i tjeskobe) putem svođenja transcendentnosti na fakticitet ili putem pretapanja fakticiteta u transcendentnost. Prva, i po Sartreu češća, deterministička forma „loše vjere“ znači pomirenost sa sudbinom, s unaprijed postavljenim oblikom života nad kojim nemamo kontrolu i koja nam pomaže da izbjegnemo odgovornost, dok drugi oblik znači „odbacivanje našeg antecedentnog stanja kroz čistu maštovitost, kao da smo čista mogućnost bez stvarnosti, tako da živimo isključivo u budućnosti, oslobođeni prošlosti“ (Flynn, 2006: 74). Dakle, u Sartreovu viđenju, ljudska stvarnost se u „lošoj vjeri“ „konstituirala kao jedno biće koje jest ono što nije i koje nije ono što jest“ (Sartre, 1983: 85).

Millerov dramski opus obiluje likovima koji su primjer „loše vjere“, onima koji se okreću unaprijed definiranoj misli o biću koja isključuje bilo kakvu mogućnost istinske subjektivne potvrde identiteta. Protagonist Williamsove najpoznatije drame *Smrt trgovačkog putnika* Willy Loman primjer je „loše vjere“, jer je izabrao postizanje ugleda živeći život pod maskom trgovca umjesto da bude ono što jest. Arthur Miller je u jednom intervjuu potvrdio paralelu između svog koncepta maske i Sartreova *bitka-za-druge* (Freshwater, 2010: 24), potvrdivši svoj stav da neautentičan život rađa tragediju. S druge strane, u Millerovu opusu postoje i protagonisti koji ispunjavaju Sartreove ideale. Jedan je od primjera „dobre vjere“ John Proctor, protagonist drame *Vještice iz Salema*, koji ne dozvoljava da njegov bitak definira institucija i da zbog lažne izjave izgubi ime, pa svjesno bira da životom plati cijenu autentičnog života. Royal primjećuje vezu između Millera i Sartrea u pogledu posvećenosti autentičnom življenju, jer Millerovi likovi

vide moralnu obavezu da preuzmu odgovornost za svoje postojanje i učine ga potpuno svojim, što znači da moraju napredovati iz ontološkog stanja postojanja – *bitka-za-druge* – osjećajući otuđenost, krivicu ili sram jer se pojedinac percipira kao objekt ili kategorija u *bitak-za-sebe* – subjekt koji zna šta jest kroz saznanje onoga što nije, kao i definirati sebe kroz svoje postupke. (Royal, 2000: 192–193)

U studiji iz 1992. godine *Caged Birds: Bad Faith in T. W.'s Drama*, Rita Colanzi istražuje Sartreov koncept „loše vjere“ na primjeru cjelokupnog Williamsova opusa. Ona u Williamsovim dramama nalazi niz likova koji su „krivi“ za obje vrste loše vjere – one koja potvrđuje da „Ja nisam ono što jesam“ i one druge, koja potvrđuje da „Ja jesam ono što nisam“. Često, tvrdi Colanzi, jedan te isti

Williamsov lik prakticira obje forme „loše vjere“, ili u okviru jedne forme, pokazuje „lošu vjeru“ na različite načine (usp. 1992: 452–453). Williamsovi likovi bježe tramvajem od prolaznosti i smrti, kao Blanche u drami *Tramvaj zvan čežnja* da bi se, ipak, sa smrću suočili; drže se poznatog, „vrućeg limenog krova“, poput gladne mačke Maggie Pollitt u drami *Mačka na vrućem limenom krovu* samo da se ne bi suočili s vlastitom tjeskobom; svode sebe na predmet poruge, igraju uloge (kraljice, čiste Južnjakinje, Krista ili vjerskog vođe) da bi našli spas od besmislenog svijeta, vlastite krivice ili opravdali rasizam; neki od života bježe u kreativnost, dok drugi bijeg od egzistencijalne boli traže u lakim zadovoljstvima, navici, alkoholu, narkoticima i seksu (v. ibid. 455–460). Kod Williamsa su rijetki primjeri protagonista koji žive u „dobroj vjeri“ kao što je Hannah, junakinja drame *Noć iguane*, koja ruku pod ruku putuje sa smrću u obličju svog ostarjelog djeda na umoru. Sljedeća analiza predstavlja produbljivanje tumačenja lika Toma Wingfielda Rite Colanzi u svjetlosti Sartreova koncepta „loše vjere“, u smislu detaljnijeg ocrtavanja suptilnih strategija *samoodvraćanja* koje ovaj lik prakticira, a u cilju dokazivanja teze da Williamsov protagonist utjelovljuje vid Sartreove „loše vjere“ koji označava „vjeru sanjara“ (*Ja jesam ono što nisam*).

3. „Loša vjera“ Toma Wingfielda

Sartreovo je viđenje da našu „lošu vjeru“ potiče bijeg od tjeskobe koju nam donosi sloboda. Kad kažemo „loša vjera“, kako objašnjava Jonathan Webber, misli se na projekt skrivanja slobode od nas samih, o načinu na koji se odnosimo prema svijetu oko sebe, jer

iako se naši karakteri često sastoje od projekata koje slobodno provodimo i koje možemo revidirati [...] više ih volimo smatrati fiksnim prirodnim sklopovima nad kojima nemamo kontrolu [pa radije] ne bismo priznali svoju odgovornost za način na koji jesmo, način na koji nam se čine stvari i način na koji na njih reagiramo. (Webber, 2009: 88)⁴

Staklena menažerija (1944) drama je o Tomu Wingfieldu i njegovu bijegu od surove svakodnevice (sumornog posla u skladištu cipela u pokušaju da živi autentično, u skladu sa svojom misijom da piše i putuje dok služi u mornarici), ali i drama o bijegu junaka od tjeskobe koju donosi njegova konačno „osvojena“ sloboda. Ta je drama Williamsovo razračunavanje s trenucima vlastite prošlosti,⁵

⁴ Svi prijevodi autorice teksta su kroatizirani.

⁵ Nakon sretnog djetinjstva u ruralnom Missisippiju, selidba u St. Louis označila je sumornu fazu Williamsova života koju je obilježilo neslaganje sa zahtjevnim i neosjetljivim ocem, posao u tvornici koji nije podnosio, te krivica jer, započinjući karijeru kao pisac, nije bio nazočan kad je njegova sestra

kontemplacija o disocijaciji kao cijeni koju umjetnik plaća da bi bio slobodan, ali i „elegija o izgubljenosti nevinosti [jer] Depresija je već bila uništila jedan američki san, a rat je uništio drugi“ (Bigsby, 2007: 85).

Pripovjedač Wingfield vraća nas kroz sedam prizora sjećanja iz poslijeratnog perioda u tridesete godine u Americi, u vrijeme ekonomske krize, kada je propast starog svijeta i poretka proizveo samo zbunjenost, za razliku od Španjolske koja je grmjela od revolucije za novu budućnost. Opisom zgrada koje podsjećaju na osinjak i koje niču kao gljive u ionako prepunim gradovima, kao i težnjom niže srednje klase, „tog najvećeg i potpuno porobljenog dela američkog društva da izbegne stalne promene, zadrži raslojavanje i da postoji i vrši ulogu jedne od poluga u društvenoj mašineriji“ (Vilijams, 2002: 7), Williams nam prenosi gnušanje prema konformizmu i stav da je ovo svijet iz kojega se mora pobjeći. Do samog stana dolazi se požarnim stepenicama, a on gori „prigušenim i neumoljivim plamenom ljudskog očajanja“ onih koji u njemu žive (ibid.). Iz uvodnih didaskalija saznajemo da je Wingfield pjesnik, zaposlen u tvornici, uhvaćen u „klopku“ uloga, odnosno da nije preuzeo *bitak* svojih obiteljskih i društvenih uloga (uloga brata, sina i radnika) koje su mu nametnute nakon što je otac, „telefonista, koji se zaljubio u velike daljine: napustio [...] posao, i, jednostavno, nestao iz grada“ (ibid. 9). Čini se da se Wingfield zaista samo igra ulogu dok čezne da u potpunosti bude ono što *jest*: da piše, putuje i doživi pravu avanturu. U koži brata i sina poprilično mu je tijesno, poslove obavlja mehanički, izolirajući se i izazivajući negodovanje okoline, pa, kao „sebični sanjar“ (ibid. 65), kako ga naziva majka, slobodno vrijeme provodi pišući i gledajući filmove. On odbija odgovornost koju te uloge nose do te mjere da, „ako se ne trgne“ (ibid. 43), kako ga upozorava prijatelj Jim, dovodi u pitanje opstanak cijele obitelji. Wingfieldova zatočenost u „klopku“ uloga čini ga mrtvim usred života, a mogućnost nekog drugog izbora kao natprirodni fenomen. Pričajući sestri Lauri o mađioničaru Malvoliju koji se izvukao iz mrtvačkog sanduka a da nije izvadio ni jedan jedini čavao, on sumnja da će ikad naći spas i živjeti autentično.

Kao i mnogi Williamsovi likovi, Wingfield pokazuje otpor prema uklapanju u uloge koje mu se nude, u priče drugih ljudi, jer ne vjeruje ni „uzročnim implikacijama, ni vremenskoj logici priča koje za njega mogu imati samo jedan zaključak“ (Bigsby, 2009: 42). Upravo se zato on svim silama trudi da „neutralizira priče koje ga žele zatočiti, stvarajući vlastitu priču“ (ibid.). A Wingfieldova priča je da živi avanturu: bijeg u film za njega je bijeg u život koje njegovo isprazno bivstvovanje ne nudi, pa kaže: „U mom poslu nema gotovo nikakvih uzbuđenja i zato idem u bioskop“ (Vilijams, 2002: 27), izražavajući ovdje Williamsov stav o

Rose bila podvrgnuta lobotomiji. Ta ga je krivnja proganjala cijelog života. U bijegu od St. Louisa, on nije slučajno izabrao New Orleans – tamo se želio okušati u literarnim projektima, a najviše od svega, tamo ga je vukla želja da otkrije svoju pravu prirodu.

filmu kao bijegu od sumorne realnosti.⁶ Wingfieldova „loša vjera“ iz tog je razloga vjera sanjara („Ja jesam ono što nisam“). Tumačeći taj vid Sartrove „loše vjere“, Tomas Flynn kaže da je sanjar „nesposoban za povezivanje sa stvarnim svijetom“, te da ga „svaki događaj može podstaknuti na maštanje o junaku kakav bi volio biti, jer je njegov stvarni život neavanturistički i običan“ (2006: 74). Wingfield zaista jest ono što nije – filmski lik, uloga koju je sam sebi nametnuo, jer on *živi* životom filmskih likova, a u stvarnom svijetu, u zatvoru kuće i tvornice, živi mehanički. Wingfield u film bježi od sebe, od slobode, izbora i odgovornosti koju donosi suočavanje s „vatrama očaja“ u životu u kojem treba samoga sebe stvoriti, i to na račun svojih najbližih. Wingfield je svjestan da je pjesnik koji se želi odmetnuti na put u potrazi za avanturom, ali usprkos stalnom porivu da piše, putuje i živi avanturu, odlučuje se zavaravati filmovima.

Da Wingfield ne živi, nego sanjari, svjesna je i njegova majka Amanda pa kaže: „Živiš u snovima, kljukaš se iluzijama“ (Vilijams, 2002: 65). Za Amandu je bijeg njezina sina bijeg *od* života, dakle *od* odgovornosti: „Idi u bioskop, idi!“, ona kaže, „Nemoj da misliš na nas, na napuštenu majku, na neudatu sestru, koja je bogalj! Ne daj da bilo šta pokvari tvoje sebično uživanje! Samo idi, idi u bioskop!“ (ibid.). Wingfieldova strategija samoobmane nije samo film. Iz straha da napravi korak k samoostvarenju, te da živi životom umjetnika, Wingfield se, usprkos stalnom odbijanju da se uklopi u dodijeljenu ulogu skrbnika, ipak uvlači u nju, iako mu ona ne dozvoljava da živi istinskoga sebe. Ironično, ulogu od koje Wingfield bježi u ulogu filmskog lika (koji proživljava avanture), Wingfield sada koristi kao razlog za bijeg od svoga pravoga sebe. U „lošoj vjeri“ koristi strategiju samožrtvovanja kojom obmanjuje i sebe i svoje ukućane:

TOM: Slušaj, misliš da sam ja lud za skladištem cipela? [...] Svaki put kad mi ti uđeš u sobu i vikneš ono proketo: „Ustani i smeši se!“, dođe mi da... (Pauza) Ali, ustajem. I idem! Za šezdeset pet dolara mesečno odričem se svega o čemu sanjam. Majko, da ja mislim samo o sebi, ja bih bio tamo gde je on... otišao bih... (pokazujući na očevu sliku) na kraj sveta! (ibid. 20)

Ipak, iz piščevih napomena u opisu likova, čitatelj saznaje da se Wingfield želi usmjeriti na put samoostvarenja, jer on „po prirodi nije bezobziran, ali da bi izbegao klopku, mora da postupa bez sažaljenja“ (ibid. 6). Put k autentičnosti za Wingfielda znači rušenje ideje o njegovu karakteru kao nečemu već definiranom („po prirodi nije bezobziran“) i shvaćanje ideje da karakter čine projekti koje slobodno provodimo i mijenjamo, prihvaćajući odgovornost za ono što jesmo i kako reagiramo. Svi Wingfieldovi postupci – od samoga početka – usprkos stra-

⁶ Izlaz iz „svijeta siromaštva i nerazumijevanja“, Williams je tražio u tadašnjim filmovima (*slapstick* komedije i romantični epski kostimirani filmovi), koji su nudili idealizirani svijet glamura, avanture i romanse.

tegijama odvlačenja pažnje, usmjerene su k jednom cilju: da pobjegne od sterilnog svijeta tvornica i od zatvora u kojem živi sa sestrom pod dominacijom majke, da bi realizirao istinskog sebe. Wingfield je napravio pokret i krenuo na put samoostvarenja onog trenutka kad je spoznao da je, kako kaže, „sit filmova“ (ibid. 43), jer film je laž, a ljudi u kinu „gledaju pustolovine, umesto da ih sami doživljavaju. Izgleda da holivudski glumci treba da dožive sve avanture umesto njih, dok oni sede u mraku i gledaju ih kako se zabavljaju“ (ibid.). Uvjeren da je čovjek „po nagonu ljubavnik, lovac i borac“ (ibid. 27) te da „nijedan od tih nagona ne može da dođe do izražaja u skladištu cipela“ (ibid.), Wingfield konačno odlučuje beskompromisno slijediti očev trag („Ja sam kao otac. Vidiš ga kako se smeška“ (ibid. 44) i kaže: „Spreman sam za pokret“ (ibid. 43). Prihvatajući odgovornost za svoj izbor, na Jimov komentar da će se sigurno pokajati kad isključe struju njegovoj majci i sestri, on hladnokrvno kaže: „Neću biti ovde“ (ibid. 44). U Wingfieldovoj borbi za autentičnost, osim poriva za realizacijom sebe kao pisca i avanturista, kritičari su primijetili još jedan razlog – poriv za realizacijom sebe kao seksualnog bića, kao homoseksualca; u njegovoj neodlučnosti, tvrde, ogleda se dugogodišnji Williamsov unutarnji sukob između želje za skrivanjem i otkrivanjem svoje prave prirode; te su Williamsove emocije u podtekstu drame, a samim tim su i jače (Paller, 2005: 39). Iako ima jak poriv za autentičnim životom, pokazat će se da se Wingfield nije u stanju u potpunosti posvetiti budućnosti; njegov bijeg u autentičnost, paradoksalno, postat će njegova nova samoobmana.

4. „Loša vjera“ Willyja Lomana

Smrt trgovačkog putnika Arthur Miller je opisao kao „priču o ljubavi između muškarca i njegovog sina, i na pomalo lud način između njih obojice i Amerike“ (Biggsby, 2000: 82). Millerova drama odvija se u glavi trgovačkog putnika, Willyja Lomana, a napetost između njegova unutarnjeg svijeta i stvarnosti u vanjskom svijetu kulminiraju njegovim samoubojstvom koji je i njegov „krajnji čin samoobmane u borbi da nametne svoje fantazije stvarnosti koja konstantno osujećuje njegove ambicije i volju“ (Hadomi, 2007: 14). Osim što je kritika kapitalističkog društva koje je nemilosrdno prema svima čiji je uspjeh zakazao, ovo je i priča o čovjeku koji je izgubio identitet i sposobnost prihvatiti promjenu u sebi i društvu, „o čovjeku koga su javni mitovi odvucli od ljudskih potreba“ (Biggsby, 2000: 86). Millerov Willy Loman, kao i Williamsov Tom Wingfield, otjelovljenje je Sartreove „loše vjere“ sanjara (*Ja jesam ono što nisam*). Stvarnost od koje bježi turobna je: Loman je propao kao trgovac (radi na postotak), u zahlađenim je odnosima sa sinom Biffom i izjeda ga krivnja zbog izvanbračne afere. On je izgubio volju za životom jer ga je iznevjerilo društvo (odbacilo ga je kao „iscijeđeni limun“), jer je on iznevjerio svoje sinove (sebičnošću), svoju suprugu (nepoštovanjem) i samoga sebe (neispunjavanjem samonametnutih ideala). Istina od koje bježi je svijest o

besmislenosti svih vrijednosti do kojih je cijeli život držao i koje je prenio svojim sinovima, što je rezultiralo time da su i on i sinovi izgubili svoj identitet. U trenutcima samospoznaje, njegov sin Biff kaže za oca da je imao „pogrešne snove [i da nikad] nije shvaćao ko je“ (Miler, 1969: 84). Loman duboko u sebi osjeća da nema jasan stav o tome što znači biti trgovac, što znači uspjeh u poslovnom svijetu, što znači očinstvo. Otuda njegova smućenost i smrt koja nije samo smrt jednog čovjeka, već smrt ideala jednoga trgovca.

Zbunjen i uplašen, on se nije u stanju povezati sa stvarnim svijetom, pa od samodefiniranja, samospoznaje, tjeskobe slobode i odgovornosti za način na koji *jest* bježi u svijet snova, koji se sastoje od slika idilične prošlosti i od fantazija u kojima ostvaruje sve ono što nije ostvario u životu. U Lomanovoj svijesti stalno se prepleću aktualna Lomanova stvarnost i sjećanja (iskrivljena) na prošle događaje na način da čine kontinuum: razgovori sa suprugom Lindom, sinovima Biffom i Happyjem, prijateljem Charliejem, poslodavcem Howardom – stvarnim likovima iz sadašnjeg realnog okruženja – smjenjuju se s figurama iz domena prošlosti i fantazije: ocem, starijim bratom Benom i trgovcem Daveom. Taj stil drame odraz je Millerova stava o podudarnosti iskustva, odnosno uvjerenja da su „prošlost i sadašnjost kauzalno povezani (narativna logika koja podrazumijeva moralnu koherentnost), ali su i stvarnosti koje simultano koegzistiraju oblikujući i deformirajući jedna drugu“ (Bigsby, 2000: 83). Nije slučajno Loman, sanjar, izabrao posao trgovačkog putnika, jer je bit tog posla *sanjarenje*, ponovno samoostvarenje, prodavanje sebe, i, kako Lomanov susjed Charlie kaže: „za trgovačkog putnika u životu nema nemogućnosti [...]. On je zanesenjak koji uspijeva svojim smješkom i ulaštenim cipelama [...] Trgovački putnik mora sanjati, sinko. To je vezano uz njegov posao“ (Miler, 1969: 84–85).

Za Lomana idealan sustav vrijednosti bio je onaj koji se nekad vezivao (ili je to samo plod Lomanove mašte!) za zanimanje trgovca. Ideal je uspješno utjelovljavao Dave Singleman, a on je podrazumijevao spoj posla i zadovoljstva (stalna putovanja), uspjeh s malo napora („i ne izlazeći iz svoje sobe u osamdeset četvrtoj godini zarađivao je za svoj kruh“) (ibid. 49) i uvažavanje individualnosti i solidarnosti („U ono vrijeme u tom poslu bilo je individualnosti. Bilo je poštovanja, drugarstva i zahvalnosti“) (ibid.). Bježeći od stvarnosti koja je svjedočanstvo kraha tih vrijednosti i eventualnog izbora kojim bi napravio promjenu, Loman se povlači u fantaziju gdje igra ulogu „uglednog trgovca“, vjerujući da je „prijeko potreban“ (ibid. 7) i ne shvaćajući da je samo karikatura ideala o kojoj priča: „Smiju mi se, ha? Idi u Boston, Fileneu, idi Hjubu, idi Sleteriju. Spomeni ime Vilija Lomana i vidjet ćeš što će se dogoditi! Ja sam poznata ličnost!“ (ibid. 37). Njegova želja da bude ugledan i da ga vole, želja da lako prolazi kroz život, da stekne materijalno bogatstvo „svojim smiješkom i ulaštenim cipelama“ (ibid. 85), izraz je njegova miješanja iluzije i stvarnosti. On uči sinove da: „nije važno što radiš [...]. Važno je koga poznaješ, važan je smiješak na licu. Veza [...] veza! [...] To je ono čudo, čudo ove zemlje: čovjek ovdje može steći dijamante na temelju

svoje omiljenosti” (ibid. 52–53). Loman drži do ideala koje novo doba ne priznaje: „Danas je sve to suhoparno i nema mogućnosti da do izražaja dođe prijateljstvo... ili individualnost [...] ne poznaju me više“ (ibid. 49), ali on nikako da shvati da, iako je čitav život trgovao, to ne zna raditi jer „sve što na ovom svijetu vrijedi to je ono što se može prodati“ (ibid. 59).

Lomanova „loša vjera“ ogleda se i u drugim idealima o kojima sanja i s kojima se želi poistovjetiti. Jedan je od njih polumitska figura oca – neukroćeni čovjek prirode, poduzetnik, uspješan trgovac i majstor, prizvan zvukom flaute i rijetko spominjan, osim kroz razgovor s bratom Benom, čiji je duh dio Lomanove fantazije. Lomanovo uživanje u krajoliku dok vozi, sadnja sjemena u dvorištu gdje nema hlada i njegova zgađenost svojom urbaniziranom okolinom, izraz je Lomanove očajničke želje da dosegne taj ideal koji je ujedno i strategija samoobmane. U Lomanovoj svijesti ta se težnja uvijek otkriva kao prošlost koje se s nostalgijom sjeća (doba kada su rasli lijepi brijestovi i smjenjivala se cvjetanja jorgovana, glicinija, božura i narcisa), što je u konfliktu s ružnom sadašnjošću u kojoj se osjeća zatočeno jer oko njega su samo „cigle i prozori, prozori i cigle“, nema „ni daška svježeg zraka“, „ima više ljudi“, a „trava više ne raste“ (ibid. 9). Sanjarenje o budućnosti, kad će živjeti u skladu s prirodom, gdje će svojim rukama sam nešto stvarati, također je izraz tog nedostižnog ideala. Lomanov san je i onaj o poduzetništvu čiji je simbol brat Ben, beskrupulozni pustolov kojeg ne drži mjesto. Benov moto je da uspjeh u džungli (poslovnom svijetu) ovisi o tome koliko si spreman igrati beskrupuložno: „Sa stranim čovjekom, mladiću“, kaže on nećaku Biffu, „nemoj se nikada ispravno boriti. Na taj način nećeš nikada izaći iz džungle“ (ibid. 29). Loman je „loša vjera“ kad bježeći od svoje konfuzije obmanjuje sebe nekadašnjim fantazijama o samostalnom biznisu te mislima o propuštenim šansama: „Da sam tada otišao s njim na Aljasku, sve bi bilo drukčije [...]. To je bio jedini čovjek koji je znao što treba učiniti“ (ibid. 26). Iako Loman internalizira kvalitete sva tri ideala i predstavlja njihove degradirane verzije, najdostižniji ego ideal, koji se najviše i trudio da usvoji, jest ideal trgovca, za razliku od „poželjnog“ ego ideala (Bena), a posebno apsolutnog ego ideala oca, koji se pokazuje kao najmanje dostižan (Hadomi, 2007: 16).

Loman – čovjek koji je „imao pogrešne snove” – nije ugrozio samo svoj identitet, a najveća ironija je u tome što je on svoje samoobmane prenio sinovima, čije su ličnosti zbog toga podjednako fragmentirane. Koliko god da je malo znao o uspjehu, Loman je, čini se, još manje znao o očinstvu. Iako je bio uvjeren da igra ulogu pravog oca, učeći djecu da „uđu u džunglu“ te da kao i njegov otac budu „otporni, omiljeni i okretni“ (Miler, 1969: 28), djeci nije znao prenijeti ljubav jer je bio stalno na putu. Ljubav je pokušavao nadoknaditi darovima, a njegove su poduke bile sumnjive u moralnom smislu: poticao je dječje krađe, ponižavanje prijatelja i ismijavanje drugih te ih je „pumpao“ lažnim idejama o vlastitoj veličini i uspjehu koji ovisi o lijepoj vanjštini i vezi s ljudima, a ne o radu i zalaganju:

VILI: Bernard može dobiti najbolje ocjene u školi, razumijete me, ali kad uđe u poslovni život, vi ćete biti pet vrsta ispred njega. Zato ja zahvaljujem svemogućem bogu što ste obojica građeni kao Adonisi. Jer u poslovnom životu čovjek koji dobro izgleda, čovjek koji pobuđuje osobni interes, to je čovjek koji uspijeva. Budi omiljen i nikad nećeš oskudijevati. Uzmite mene, na primjer (ibid. 19).

Loman je kriv za „lošu vjeru“ i onda kad od poslovnih neuspjeha (neuspjeh da trguje, strah da ništa neće ostaviti obitelji) i vlastite ništavnosti (tuge i usamljenosti) bijeg traži u zadovoljstvima s drugim ženama. Tim činom prouzrokovao je ne samo svoj pad već i pad svoga sina Biffa koji je od trenutka očeve prevare raskinuo sa životom jer se razočarao u sliku svoga oca i ideale koje je on predstavljao. U nemogućnosti da se suoči s vlastitim grijehom u prevari (da je „varalica“) (ibid. 34) i neuspjehom kao trgovca, i u nesposobnosti da prihvati ijedan drugi model uspjeha osim modela bogatog trgovačkog putnika, Loman projicira svoju krivicu na druge i upada u novu samoobmanu – o sinovima kao gubitnicima. Biffa, koji je Lomanova „uzdanica“ i izraz njegove vlastite težnje k duhovnome, ocrnjuje kao neradnika i negira mogućnost da on okuša sreću osim na onaj način koji mu je sam zadao – kao trgovac: „Kako bi mogao naći sebe na farmi? Zar je to život“, kaže (ibid. 8). S druge strane, Happyja, koji ostvaruje suprotnu Lomanovu težnju k materijalnom uspjehu na račun duhovnoga, ne smatra dovoljno dobrim zbog niske zarade. Rezultat je bio da su identiteti njegovih sinova bili ugroženi, a životi skoro uništeni: Biff mijenja zanimanja i ne nalazi sebe u poslovnom svijetu, „smućen“ je, a Happy je, pokraj automobila, stanova i žena, nezadovoljan i usamljen. Internalizirajući očeve vrijednosti, i oni žive u „lošoj vjeri“: zavaravaju se „snovima i planovima“ (ibid. 11), ženidbom, da bi našli oslonac u životu, i fantazijama o poslovnom uspjehu: Biff, da kupi divan ranč, gdje bi mogao raditi posao koji voli, a „ipak biti netko i nešto“ (ibid. 15), a Happy planovima o prodaji sportske odjeće. Suptilne strategije koje provode protagonisti ovih dviju drama ukazuju na to da je njihova samoobmana rezultat promatranja sebe kao unaprijed određenog prirodnog sklopa (skrbnika, umjetnika, pustolova, trgovačkog putnika, poduzetnika), te da se, vidjeli smo, ne radi „samo o jednoj radnji, jednom događaju ili jednom procesu, već o kontinuiranom provođenju jednog cilja, odnosno o projektu“ (Webber, 2009: 91–92).

5. Tom Wingfield i Willy Loman: strategije „samoodvratanja“

Govoreći o Sartreovoj „lošoj vjeri“ Webber objašnjava da „samozavaravanje ili samoobmana zahtijeva da jedna te ista osoba istovremeno zna i ne zna lažnost vjerovanja koje pokušava usaditi sebi u glavu, te istovremeno zna i ne zna svoju namjeru da obmanjuje“ (2009: 88). U „lošoj vjeri“, Wingfield, protagonist drame *Staklena menažerija*, na početku svog puta k autentičnosti i nije posve svjestan da je poistovjećivanje s filmskim likovima i ulogama skrbnika samoobmana. Kad

kaže da ide u kino zato što voli „uzbuđenja“, Tom Wingfield svjestan je da bježi u film koji je fikcija, dakle ne prava avantura, i svjestan je svoje namjere da bježi, jer je prozaična stvarnost koju živi nepodnošljiva, a film ga čini živim. Ono čega u trenucima samoobmane još nije u potpunosti svjestan jest da je film još jedna iluzija življenja u koju se čovjek sklanja, strahujući se suočiti sa stvarnim životom, te da sebe zavarava nečim što je lažno. Isto tako, on je svjestan laži da je uloga skrbnika njegova prava uloga, jer on je mehanički „igra“, kao i namjere da tu laž provodi zbog odgovornosti prema drugima, ali i nesvjestan da tom ulogom on sebe odvlači od puta k autentičnosti, kao što kasnije neće biti svjestan da ga kretanje i povratak u prošlost odvlače od njegove ništavnosti.

I u fantazmagoričnoj svijesti Willyja Lomana, junaka drame *Smrt trgovačkog putnika*, u samoobmani stalno se smjenjuje nesvjesnost laži da su on i djeca uspješni (kao kad uvjerava djecu da je poznat ili druge da su mu djeca postigla uspjeh na Zapadu baveći se „velikim stvarima“) sa sviješću da je to samoobmana (kad javno priznaje da je samo karikatura trgovca, „morž“, kako ga ostali trgovci nazivaju, ili kad pred Biffovim prijateljem Bernardom priznaje sinovljev neuspjeh). Svaki put kada stvarnost postane neizdržljiva (kao kad, na primjer, shvaća da je Biffov plan o poslovnom uspjehu propao), svjestan je namjere da odvlači svoje misli u prošlost, jer je priznavanje krivnje neizdrživo, ali nije svjestan namjere da projicira krivnju sa sebe na sina: „Nemoj sve svaljivati na mene! Ja nisam pao iz matematike“ (Miler, 1969: 67). U oba slučaja riječ je o tome da su se protagonisti posvetili svom cilju (bijeg u filmske ili druge uloge), ali da ne posjeduju razumsku (tetičku) svijest o svom cilju i okolini (Webber, 2009: 92). „Loša vjera“, kao projekt, ne bi mogla opstati bez svijeta koji je barem „jednim svojim dijelom konstituiran u lošoj vjeri“ (ibid. 93). Tomova sestra Laura, i sama u „lošoj vjeri“ jer bježi od nesigurnosti postojanja u sigurnost staklenih figura, shvaća njegov bijeg u film, a Willyjeva supruga Linda, također u „lošoj vjeri“ jer godinama obmanjuje sebe da je on poštuje, održava njegovu laž da može živjeti i raditi kao uspješan trgovac, usprkos dokazima o njegovoj izgubljenosti i pokušajima samoubojstva (često uzimajući gumeno crijevo kojim se pokušava ubiti i koje, u namjeri da ga ne uvrijedi, vraća na mjesto odakle ga je ovaj uzео). Potvrda svijeta, tvrdi Webber, neophodna je jer umiruje i „uklanja uznemirujuću slobodu iz karaktera [...], a sloboda je uznemirujuća jer otkriva da je umirujući svjetonazor zapravo pretvaranje“ (ibid.). „Loša vjera“, tumači dalje Webber, posebna je vrsta samoobmane

u kojoj se čovjeku neprestano predočavaju dokazi da nemamo unaprijed određen prirodni sklop, u obliku svijesti da se mi ne moramo ponašati na način na koji se ponašamo, što govori da je samoobmana moguća ne onda kada čovjek odluči zaboraviti dokaze ako ih ne vidi, niti u slučajevima u kojima čovjek izabere da ih ne traži, već usprkos stalnoj nazočnosti dokaza koji su suprotni od utvrđenog uvjerenja. (ibid. 89)

Stalno prisutni dokaz da se Tom ne mora ponašati u skladu s načinom na koji se ponaša, jest očev odlazak kao svjedočanstvo mogućnosti izlaska iz klopke uloga. Williams to suptilno predočava čitatelju kad, kao odgovor na Tomovo pitanje tko se ikada izvukao iz mrtvačkog sanduka a da nije izvadio nijedan čavao, osvjetljava fotografiju oca „sa koje gleda vrlo lep mladić u pešadijskoj uniformi iz Prvog svetskog rata“, koji se osmjehuje „zavodljivo i neodoljivo, kao da želi da kaže 'uvek ću se osmehivati'“ (Vilijams, 2002: 7–8). Ipak, Tom nema snage odvažiti se na put samoostvarenja. I Willy, poput Toma, nije u stanju pustiti laž o uspjehu trgovca, usprkos tome što mu se predočavaju dokazi da može živjeti u skladu s uvjerenjima koji se kose s njegovim. Spoznaja do koje dolazi njegov sin Biff sasvim je suprotna od Willyjeve ideje o vlastitoj veličini: „Nisam ja nikakva veličina, Vili, a nisi ni ti. Ti nikad nisi bio ništa drugo nego trgovački putnik koji je radio kao rob i koji je završio u kanti za otpatke kao i svi ostali“ (Miler, 1969: 81). Mogućnosti realizacije drugačijeg načina života pred Willyjem se pojavljuju u vidu njegovih uspješnih postignuća u gradnji, jer njegovi najbliži svjedoče da je imao „zlatne ruke“ i da je „bio istinski sretan kad je mogao miješati cemenat“ (ibid. 84); potom u vidu Charliejeva života koji je potvrda da je moguće prilagoditi se, ostati human i ne uzimati stvari k srcu, ali i u vidu Biffove spoznaje da njima „nije mjesto u ovoj ludnici“ (ibid. 36), koju potvrđuje i Willy kad sanja o idiličnom životu izvan civilizacije:

VILI: Čekaj samo, mala, još ćemo mi imati malo imanje izvan grada i ja ću uzgajati povrće, piliće... A oni će se oženiti i dolaziti k nama preko nedjelje. Podići ću kućicu za goste. Imam dobar alat i trebalo bi mi samo nešto malo dasaka i duševnog mira (Miler, 1969: 43).

Ipak, umjesto drugačijeg načina života, Tom i Willy se, kako naglašava Sartre, radije odlučuju da „negiraju [svoju] slobodu u korist [svog] karaktera” (Sartre, 1983: 89), i čvrsto se drže svojih lažnih uvjerenja, iako ona, kako Webber tvrdi, počivaju na neuvjerljivim dokazima (2009: 95). Kad govorimo o „lošoj vjeri“, nije toliko riječ, kako Sartre tvrdi, o „refleksivnom obliku laganja koliko o refleksivnom obliku odvlačenja pažnje“ (ibid. 90). Webber objašnjava da se radi o svojevrsnom obliku *preusmjerenja* svoga uma dalje od istine, čak i prema suprotnim idejama.

Da bi odvratio pažnju od obližnjeg ruba litice koja te ispunjava strahom, treba da budem svjestan da je litica tu i da te ispunjava strahom i treba da budem svjestan da te odvlačim od nje. Iako si svjestan onoga što radim možeš biti uspješno odvučen od litice, ali samo ako si apsorbiran mojim ponašanjem do te mjere da isključuješ razmišljanje o litici ili moje razloge za ovo sadašnje ponašanje (Webber, 2009: 91).

U strahu od suočavanja s „liticom“ koja ga ispunjava jezom, tjeskobom koja je dio samospoznaje i samoostvarenja autentičnog ja, pjesnika, putnika u potrazi za uzbuđenjima i velikim djelima, a čiji je preduvjet, u Tomovu slučaju, nemilosrdan

odnos prema najbližima, Tom je opsjednut bijegom. Bijegom u film, ali i vlastitim uvjerenjem o samožrtvovanju i neophodnosti prihvaćanja uloge skrbnika, kao sofisticiranim strategijama odvlačenja pažnje od bolne istine, do te mjere da se i ne usuđuje razmišljati o „litici“, svojoj slobodi, niti o razlozima za takvo svoje ponašanje. Ipak, trenutak spoznaje da je življenje životom filmskog lika i tvorničkog radnika laž, Toma navodi na put za autentičnost. Njegovo kretanje, usprkos početnom izražavanju autentične potrage za svojim pravim ja, paradoksalno prerasta u sredstvo za izbjegavanje odgovornosti i suočavanja s vlastitom ništavnošću, u „lošu vjeru“ kojom negira svoje transcendentalno biće:

TOM (ulazi obučen kao mornar): Poslednji put sišao sam niz ove stepenice i od tada sam pošao očevim stopama, pokušavajući da nađem u kretanju ono što je izgubljeno u prostoru [...]. Hteo sam da se zaustavim, ali nešto me je gonilo. To bi me uvek iznenada uhvatilo. Da. Sasvim neočekivano. Možda kakav delić poznate melodije, možda samo komadić providnog stakla... Onda mi, odjednom, sestra dodirne rame. Okrećem se i gledam je u oči... O, Laura, Laura! Pokušavao sam da te ostavim iza sebe, ali verniji sam nego što sam želeo da budem! Vadim cigaretu, prelazim na drugu stranu ulice, ulećem u bioskop ili kafanu, poručujem piće i razgovaram s najbližim strancem... bilo šta što može da pogasi tvoje sveće! (Vilijams, 2002 : 66)

Za Toma kretanje znači sigurnost i bijeg od sebe, od vlastite slobode, a suočavanje s vlastitim bitkom znači prihvatiti svoju ništavnost, konačnost i prolaznost. Ako zastane, boji se da će morati pogledati u oči onom „jadnom grču čoveka nasuprot uzdržanoj moći i dostojanstvu Svemogućega“ (ibid. 22), jer, zastati na tren, znači riskirati definiciju, samospoznaju i postati ranjiv (Bigsby 2007: 42). Ne usuđujući se stati i susresti s „plamenom svoga očajanja“, on se nastavlja u mislima kretati ka svojoj prošlosti, svojoj novoj samoobmani, potvrđujući da „jest ono što je bio“, jer prošlost nudi sigurnost poznatoga, krivicu i sjećanje na Lauru koja je sama simbol bijega i disocijacije. Suočavajući se, kroz sestrinu ništavnost, s vlastitom prazninom, bijeg ponovno pokušava naći u novoj-starjoj samoobmani: kinu, kavani i razgovoru sa strancem. Na sličan način, u strahu da se suoči s krahom svih ideala o uspjehu i konfuzijom identiteta koje je izazvao kod sebe i kod sinova te mogućnošću drugačijeg izbora koji će u drugom smjeru povesti i njegov život i život njegovih sinova, Willyjeva je odluka da preusmjeri svoj um od istine. Zato baš kad se čini da će, nakon konačnog poslovnog kraha u kome gubi posao i sazna da Biff zauvijek odlazi, sadnjom povrća u svojem vrtu Willy simbolično označiti novi početak, on nastavlja biti žrtva samoobmane – ubit će se i tako novcem od osiguranja osigurati obitelj od financijske propasti. On ostaje žrtva samoobmane da „čovjek ne može završiti kao što je počeo [i da]... čovek mora nešto postići“ (Miller, 1969: 76), igrajući ulogu uspješnog trgovca do kraja i „prodajući mitove sebi i svom sinu“ (Bigsby, 2007: 87).

Njegovo će samoubojstvo biti još jedna žrtva koju prinosi idealu uspjeha i veličine: veličanstven sprovod s gomilom starih prijatelja i kupaca služiti će tome

da se vrati Willyjev okaljani ugled pred sinom, a novac osigura nadmoć nad susjedom, kao u mladosti. Tako, umjesto pročišćenja i nove spoznaje, on pred smrt kaže: „Ben, sprovod će biti veličanstven! ...Doći će svi stari prijatelji i mušterije sa svim stranim oznakama na svojim automobilima – ja sam poznat, Ben, I on će to konačno vidjeti svojim očima. Vidjet će tko sam ja, Ben! On će se zaprepastiti!” (Miller, 1969: 77). Willyjeva tragedija je, zapravo, to što je imao sasvim „pogrešne snove“ (ibid. 84) – reći će njegov sin – što je bio uvjeren da se putem ugleda, novca i materijalnog uspjeha može zadobiti ljubav. Za razliku od Sartrea, koji nije bio blagonaklon prema neautentičnom življenju, Miller je razumio svoga junaka, jer je u njegovoj borbi, usprkos „lošoj vjeri“, vidio nešto plemenito:

ČARLI (zaustavlja HEPIJA. BIFU): Neka nitko ne osuđuje ovog čovjeka. Ti to ne razumiješ, Vili je bio trgovački putnik. Vili je bio trgovački putnik (Miller, 1969: 84).

Zaključak

Drame *Staklena menažerija* i *Smrt trgovačkog putnika* ogledalo su Williamsova i Millerova suočavanja s egzistencijalnim problemima i nemirima svoga doba, stanjem američkog društva i sudbinom američkih mitova koji se tiču individualizma, zajedništva i utopijske vizije. *Staklena menažerija* i *Smrt trgovačkog putnika* mogu se promatrati kao dramatizacija Sartreova koncepta „loše vjere“, kao što je to i Sartreova drama *Iza zatvorenih vrata*. Analiza likova Toma Wingfielda i Willyja Lomana u svjetlu koncepta „loše vjere“, shvaćene kao samo-odvratanje (Webber, 2009), pokazala je da protagonisti navedenih drama utjelovljuju onaj vid Sartreove „loše vjere“ koji se opisuje kao „vjera sanjara“ (*Ja jesam ono što nisam*) te da strategije samoobmana koje likovi koriste imaju za krajnji cilj maskiranje vlastite ništavnosti. Studija je pokazala da ti likovi, identificirajući se s ulogom koju sami sebi nameću (filmski lik, umjetnik, avanturist), ili s ulogama koje im obitelj i društvo nameću (lik skrbnika, trgovačkog putnika, poduzetnika ili pustolova) preusmjeravaju svoj um od spoznaje da sebe stvaraju svojim izborima. Oni svojim postupcima pokazuju da gube sebe i gledaju na vlastitu egzistenciju bezlično, kao na nešto za što nisu odgovorni, potvrđujući na taj način Sartreovu ideju o „lošoj vjeri“ kao negiranju slobode u korist karaktera. „Loša vjera“, pokazuju protagonisti tih dviju drama, nešto je iz čega se gotovo nemoguće izvući. Ona je, tvrdi Webber (ibid. 101), slična snu jer i „iz nje se izlazi jednako teško kao što je teško probuditi se“. Težnja Toma Wingfielda da u kretanju nađe ono „što je izgubljeno u prostoru“, kao i njegova svijest o nemogućnosti stajanja pod pritiskom nečega iznutra, ilustracija je začaranog kruga „loše vjere“ iz kojeg on ne može izaći. Slično tome, smrt Willyja Lomana, umjesto da simbolično označi čin posvećenosti idealu traganja za sobom, postaje trijumfalni čin pobjede laži nad životom i simbol tragedije koja nastaje kad čovjek živi pod maskom, kao *bitak-za-druge*.

LITERATURA

- Abbotson, Susan C. W. 2007. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing.
- Bigsby, C. W. Edgar. 2007. „Entering the Glass Menagerie”, U: *Tennessee Williams's The Glass Menagerie: Modern Critical Interpretations*. Ur. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, str.79–94.
- Bigsby, C. W. 2000. *Modern American Drama, 1945–2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colanzi, Rita. 1992. „Caged Birds: Bad Faith in Tennessee Williams's Drama“. U: *Modern Drama*, 35(3), str. 451–465.
- Cotkin, George. 2003. *Existential America*. Baltimore: JHU Press.
- Flynn, Thomas. 2006. *Existentialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Freshwater, Lori. 2010. „Hearts That Refuse to Burn: American Existentialism in the Plays of Arthur Miller and Tennessee Williams“. U: *The Arthur Miller Journal*, 5(1), str. 29–45.
- Greenstreet, Stuart. *Šta znači biti egzistencijalista*, <https://psihopraxis.com/sta-znaci-biti-egzistencijalista/> (Pristup: 10.08.2023.).
- Hadomi, Leah. 2007. „Rhythm Between Fathers and Sons: Death of a Salesman“, U: *Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman*. Ur. Bloom Harold. New York: Chelsea House Infobase Publishing, str.13–25.
- Lowenthal, D. Lawrence. 1975. „Arthur Miller's *Incident at Vichy*: A Sartrean Interpretation.“ U: *Modern Drama*, 18 (1), str. 29–41.
- Michelman, Stephen. 2008. *Historical Dictionary of Existentialism*. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.
- Miler, Artur. 1969. *Smrt trgovačkog putnika: izvjesni intimni razgovori u dva čina s rekvijemom*. Beograd: Rad.
- Paller, Michael. 2005. *Gentlemen Callers. Tennessee Williams, Homosexuality and Mid-Twentieth-Century Drama*. London: Pallgrave-MacMillan.
- Royal, Derek Parker. 2000. „Camusian Existentialism in Arthur Miller's *After the Fall*“. U: *Modern Drama*, 43(2), str. 192–203.
- Sartr, Žan-Pol. 1983. *Biće i ništavilo: I: Ogljed o fenomenološke ontologije*. Beograd: Nolit.
- Vilijams, Tenesi. 2002. *Staklena menažerija*, U: *Pre i posle „Kose“: Savremena američka drama*. Ur. Jovan Ćirilov. Beograd: Zepter Book, str. 1–69.
- Webber, Jonathan. 2009. *The Existentialism of Jean-Paul Sartre*. New York: Routledge.
- Williams, Tennessee i Devlin, Albert J. 1986. *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi.

SUMMARY

IDENTITY IN THE SHADOW OF „BAD FAITH“: THE EXISTENTIAL DRAMA OF THE PROTAGONISTS OF TENNESSEE WILLIAMS’S *THE GLASS MENAGERIE* AND ARTHUR MILLER’S *DEATH OF A SALESMAN*

This paper explores the portrayal of Tom Wingfield, the protagonist of Tennessee Williams's play *The Glass Menagerie*, and Willy Loman, the protagonist of Arthur Miller's play *Death of a Salesman*, in light of Jean-Paul Sartre's concept of „bad faith.“ Building upon Jonathan Webber's interpretation of Sartre's concept of „bad faith“ as *self-distraction*, the paper aims to demonstrate that the protagonists of these two plays embody a form of Sartrean „bad faith“ that denotes the „faith of a dreamer“ (*I am what I am not*). Furthermore, the paper argues that the self-distraction strategies the characters employ ultimately aim at masking their nothingness. A comprehensive analysis of the self-distraction strategies employed by these characters, in the context of Webber's interpretation of Sartre's concept, reveals that, through identification with the roles the characters impose on themselves or the roles the others impose on them, they affirm their understanding of their dispositions as fixed natures beyond their control. In this way, they avoid acknowledging their freedom and responsibility as self-determining beings and the knowledge that they create themselves through their choices. The analysis of the two plays in light of existentialist philosophy highlights Williams's and Miller's contributions to the rich tradition of existentialist literature in the United States.

Key words: „bad faith“, role, escape, choice, freedom, responsibility