

Мр Наташа Вученовић¹

УПОТРЕБА МАСКИ У МОДЕРНОМ АМЕРИЧКОМ ПОЗОРИШТУ НА ПРИМЈЕРИМА ДРАМА ЈУЏИНА О'НИЛА

Апстракт: *Амерички драмски писац Јуџин О'Нил, добитник Нобелове награде за књижевност 1936. године, у својим дјелима представља драму модерног човјека у потрази за смислом, растрзаног између свјесних и несвјесних порива. Његове драме садрже елементе моралитета по томе што су главни ликови више универзални него индивидуализовани и често носе маске као у античкој грчкој драми. У раду је приказан преглед употребе маски у позоришту у античкој грчкој драми, моралитетима и О'Ниловим драмама. Такође, рад говори о одбацивању застарјеле хришћанске религије у модерном друштву која не успијева пружити одговоре и пратити токове савременог живота. Закључак је да су теме којима се О'Нил бавио у својим драмама општељудске и општевременске, те да се у њима проналазе елементи моралитета који су блиски универзалним елементима класичне трагедије.*

Кључне ријечи: *моралитети, античка драма, маске, Јуџин О'Нил*

¹ Наташа Вученовић, мр књижевних наука, Фулбрајтов стипендиста, живи и ради у Њујорку, САД,
e-mail: natasa.vucenovic@gmail.com

УВОД

Почетком XX вијека, као скоро једини визионар у Сједињеним Америчким Државама са својим концептом шта би позориште требало да постане, Јуџин О’Нил (1888–1953) почео је уводити новине не само у драме које је писао, него и у америчко позориште. Заједно са визионаром и сценографом Робертом Едмондом Џоунсом, критичарем Кенетом Мегованом, драмским писцима Сузан Гласпел и Џорџом Кремом Куком, О’Нил је основао Провинстаун Плејерс – малу експерименталну позоришну групу која је донијела револуционарне промјене америчком позоришту. Ово мало позориште, касније премјештено у Гринич Вилиџ на Менхетну, било је околина која је подржавала О’Нилове експерименте на почетку његове каријере. У својој потрази за „новим језиком позоришта“ (како је сам изјавио на једном позоришном летку за позориште Провинстаун), О’Нил се упуштао у многе различите стилове драмског израза: реализам, експресионизам, натурализам, симболизам, фантазију, поезију саму за себе и у разним комбинацијама. Такође се упуштао у експерименте са позоришним триковима старијих драмских традиција. Циљ му је био да

пронађе, „идиом којим да изрази људску трагедију“.²

Ипак, О’Нил није био задовољан стањем на америчкој сцени и жељео је да америчко позориште напредује и истражује креативније стилове симболизма и експресионизма, те није започео само једну револуцију у америчком позоришту уводећи реализам, него упоредо са тим још једну која се поистовјећује са авангардним покретом *позоришта умјетности*, који је раније у Европи започео Стриндберг пред крај своје каријере и остали писци који су заговарали симболистички и експресионистички стил изражавања. Иако је О’Нилов допринос модерној америчкој драми много већи када је у питању експресионизам и реализам, овај рад бави се мање истраживаним аспектом О’Ниловог драмског дјела, односно групом драма у којима се уочавају елементи средњовјековних моралитета. Дrame о којима ће овдје бити ријечи представљају један вид ауторовог покушаја да створи америчку трагедију и изражавају његове етичке преокупације, односно трагање за изгубљеном вјером, смислом живота и идентитетом, што је главна тема средњовјековних моралитета. Јуџин О’Нил је добио признање за свој допринос америчкој драми

2 Whitman, Robert F. O’Neill’s Search for a ‘Language of the Theatre,’ *O’Neill: A Collection of Critical Essays*, edited by John Gassner, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, Inc. 1964, стр. 143.

и награђен је са четири Пулицерове награде (1920; 1922; 1928; 1956) и једини је амерички драмски писац који је добио Нобелову награду за књижевност (1936).

МАСКЕ У АНТИЧКОЈ ДРАМИ

Прије почетка разматрања сличности између конвенција које су коришћене у моралитетима у средњем вијеку и О'Нилових адаптација ових конвенција приликом стварања драмских ликова базираних на психологији с почетка XX вијека, неопходно је рећи нешто више о старој драмској конвенцији коју је О'Нил прилагодио за употребу у драмама XX вијека. Ова конвенција је употреба маски. О'Нилова употреба маски је дио једне дуге традиције у драмској књижевности која иде уназад до религиозних церемонија најранијих људских заједница. Зачетак западног позоришта које се може дефинисати модерним дефиницијама јавља се са развојем драме у античкој Грчкој у VI вијеку п.н.е. Драма се развила из лирске поезије, тачније из дитирамба, пјесама које су се пјевале у част бога Диониса. У античкој грчкој митологији Дионис, бог вина и опијености, представља несвјесно и силе екстазе и заузима мјесто између човјека и божанских сила. Култ Диониса је у себи

сједињавао и дубоко тужне елементе и бескрајно весеље. Касније Дионис за Ничеа представља метафору човјекове трагедије. Из похвалних химни о пустоловинама бога вина и његових многобројних доживљаја развиле су се данашња комедија и трагедија. Сматра се да је Теспид (VI вијек п.н.е.) зачетник трагедије јер је у дитирамб увео стварну драмску радњу. Умјесто дотадашњег препричавања догађаја за шта су били задужени корифеј и хор, јавља се потреба за приказивањем догађаја путем подражаја и дијалог. Поред Теспида, многи грчки драмски писци су дали свој допринос развоју трагедије, међутим тек са појавом Есхила може се говорити о правој грчкој трагедији.³

Слике на грчким вазама приказују позоришне сцене и костиме глумаца. Глумци у грчким трагедијама су носили прецизно израђене одоре, које су често биле јарких боја и богато извезене и носили су високе чизме (*cothurni*) по узору на бога Диониса. Касније су њихове одоре биле подстављене, а висину су им повећавали украсима за главу (*onkos*) и високим потплатама на чизмама. У тадашњим пространим позориштима на отвореном, ово им је давало импресивну узвишеност достојну ликова које

3 Кратак преглед развоја грчке трагедије заснива се на књизи Кохан, П.С., *Историја старе грчке књижевности*, превео Драгутин Марковић, Веселин Маслеша, Сарајево, 1959, стр. 139–141.

су глумили и побољшало је њихову присутност на сцени. Најважнија карактеристика њиховог костима била је маска, за коју се каже да ју је увео Теспис, и сви глумци су је носили. Од лаког дрвета, плута или платна она је омогућавала да три глумца у трагедији играју неколико улога, и такође да се у позоришту сачињеном од мушкараца играју женски ликови. Свака маска а познато је да је постојало више од 30 различитих типова говорила је не само о годинама, положају и полу драмског лика, него и о емоцији која је преовлађавала страх, бијес, мржња, очај. Глумац, коме је била ускраћена мимика лица и којег је костим ограничавао на широке незграпне покрете, био је присиљен да се ослања на дубину и изражајност свог гласа да би постигао већину ефеката. У комедијама маске су биле преувеличане да би постигле комичне ефекте.⁴ Израда маски није била нимало једноставан посао с обзиром на то да је постојала потреба да се подвуче разноликост типова, који су често били слични. У *Историји старе грчке књижевности* Кохан наводи да је код маски у погледу пластичности тијела и костију био најважнији средњи дио главе, чело и обрве. Поодмакло доба су изражавале многобројне боре,

озбиљан карактер – мало бора, весело расположење – глатко чело и мрачно расположење – скупљене обрве. Натмурене обрве су означавале озбиљност или тугу, подигнуте – весело расположење, извијене – злобу. Различит положај обрва је служио за означавање промјена унутрашњег расположења. Ако би дошло до промјене расположења, није било потребе за промјеном маске, глумац би окретао другу страну лица јер је до тада публици показивао само једну страну. Код античких грчких маски и боје су играле битну улогу. Боја коже мушких маски била је тамнија, док је кожа женских маски била бијела. Снага и здравље су приказивани црнпурастом и њежно бијелом, болест је приказивана жутом бојом, раздраженост – црвеном, а лукавост – риђом. Очи су такође добијале боју, и то не само шаренице, него и беоњаче. Боја косе је била прилагођена особинама јунака. Старији људи су имали бијелу, сиједу и просиједу косу; здравље удружено са несрећом и патњама означавало се тамном бојом косе, љепота свијетлосмеђом, подмуклост – риђом. Кратко ошишана коса је била знак несреће, дугачку су носили краљеви и војници, док су ћелаве главе биле честа појава у комедијама. За костиме су најчешће користили грађанску античку одјећу и одијела Дионисијевих свештеника. Уколи-

⁴ Кратак историјски преглед драме од њеног настанка до Средњег вијека заснива се на књизи Hartnoll, Phyllis, *The Theatre: A Concise History*, Thames and Hudson, New York, Third Edition, 1998 (2003 reprinted), стр. 16–18.

ко је био већи значај трагедије, то је костим био раскошнији. Постојали су и специјални костими као што је, на примјер, био пурпурни плашт за ратнике и разне боје одјеће за сваку врсту несрећних: упрљана – за бјегунце, црна – за оне који тугују итд.⁵ Позориште је у античкој Грчкој било од неизмјерне важности, а трагедија је представљала најсавршенији књижевни израз.

Након што су Римљани покорили Грке 146. године п.н.е. дошли су у контакт са грчким стилем позоришног изражаја који су веома брзо прихватили и прилагодили властитим облицима позоришних изведби. Грчки драмски израз, који се без икаквих проблема уклопио у римски стил живота, промијенио се и прилагодио, односно позоришта су грађена на другачији начин, хор је нестао, а са њим и посљедња веза са дитирамбом. Након распада Римског царства и након што је новонастала хришћанска религија повратила цивилизацију у облику Светог римског царства, пракса употребе маски се разликовала од начина на који су маске користили Грци и Римљани и била је прилагођена хришћанској заједници. Пракса употребе маски се повезивала са древним паганским културама и религијама

које су биле неприхватљиве, те су промјене биле неопходне.

Позоришни израз је прошао кроз многе промјене током вијекова од кад се први пут појавио у облику религиозних церемонија најранијих људских заједница. Ипак, поједини облици позоришног изражаја никада нису у потпуности нестали. Они су могли бити промијењени, запостављени неко вријеме или их је у потпуности замијенио неки други облик извођења без обзира на то колико се они разликовали, увијек је постојала спона која је преносила основе умјетности из једног доба у друго.

Филис Хартнол у *Кратком историјском прегледу драме* наводи да је након нестанка класичне драме дошло доба литургијске или црквене драме у западној Европи. Дуго времена се мислило да ове двије врсте немају ништа заједничко, да је једна изумрла након инвазије барбарских племена и да се друга појавила након паузе од неколико вијекова. Оваква тврдња потцјењује и снагу миметичког инстинкта код човјека и постојаност наслијеђене традиције.

МАСКЕ У СРЕДЊОВЈЕКОВНИМ МОРАЛИТЕТИМА

Док је античка грчка драма имала коријење у грчкој митологији

⁵ Кохан, П.С., *Историја старе грчке књижевности*, превео Драгутин Марковић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1959, стр. 145.

и изводила се у част њихових богова, средњовјековна литургијска драма развила се из хришћанских литургија, посебно из ускршњих светковина у славу хришћанског бога. Постојало је много различитих облика средњовјековних религијских драма који су били писани и на латинском и на свјетовном језику. Они су приказивали библијске сцене из Старог завјета, животе светаца и мученика. Маске се могу пронаћи у раним литургијским драмама на латинском језику као што су драме поводом Тијелова (*Corpus Christi* – први четвртак после Вазнесења, у Римокатоличкој цркви служио је за популаризацију причести само хљебом, али не и вином) и Пасије (драме које су приказивале страдање Исуса Христа). Исто тако се могу пронаћи у драмама које су више биле свјетовне и изводиле се на народном језику као што су маракули, моралитети и интерлуди.

Како је средњи вијек одмицао, Црква је престала подржавати ове представе. Реакција црквених званичника на овакву врсту забаве била је често непријатељски настројена и веома често је доводила до цензуре. Иако ови драмски облици нису били забрањени, средњовјековне позоришне трупе сусретале су се са многим забранама. Професор Вилијем Тидман је документовао прилике које су

пратиле изведбе средњовјековних свјетовних драма и тврди да, „ове изведбе нису постале срамотне све док није дошло до раскола католика и протестаната, али чак и тад је Католичка црква далеко од њихове потпуне осуде“.⁶ С временом на вријеме су чак и свештеници и ђакони глумили у представама које су се изводиле у њиховим црквама и, изводили су глупости и непристојно се откривали што је углед свештеника обезвриједило у очима људи“.⁷ Стога неко може и разумјети зашто је средњовјековна Црква наметала ограничења.

Осуда свештеничких испада у Пољској 1207. године од стране папе Иноћентија и Базелски декрет из 1460. године којим се забрањује одржавање игара у црквама само су неки од бројних примјера ових ограничења која су се непрекидно јављала у цијелој Европи током средњег вијека као покушај очувања и достојанства Цркве. Примјер једне такве забране гласи:

[...] забрањујемо одржавање игара [*ludos*⁸] и плесова у Светој цркви и на осталим мјестима. А ако се у овим изведбама користе елементи светковине и ако оне славе Бога и свеце, а у складу са обичајима цркве за

6 *Theatre in Europe: A Documentary History – The Medieval European Stage, 500-1500*, edited by William Tydemann, Cambridge University Press, 2001, стр. 113.

7 Исто, стр. 114.

8 Ludus (лат.) = спорт, игра или забава.

вријеме Рођења Господа или Његовог Ускрсуња, нека ово буде изведено достојанствено и мирно без проширивања, мијењања или скраћивања обреда, [без] маскирања и фарбања лица специјалном дозволом добродушних и непромишљених свештеника исте цркве, тако да се забрањују неприкладности [ових] игара, а посебно за вријеме Погубљења невиних које су забрањене у осталим нашим провинцијским статутима (чију забрану обнављамо) могу се одржавати [игре] у складу са свetim Базелским савјетом.⁹

Иако је било забрањено изводити драме унутар цркве, развила се свјетовна драма у којој се маске користе у сврху алегоричких приказа врлина и порока.

МАСКЕ У ДРАМАМА ЈУЦИНА О'НИЛА

Позната је чињеница да је Јуцин О'Нил био импресионистичан трагедијом у античком грчком позоришту. О'Нил је објаснио инспирацију за теме својих драма у писму Мери Мулет 1922. године. Према његовим ријечима људи говоре о „трагедији” у њима самима и називају је „јадном”, „депресивном”, „песимистичном” – ове ријечи

се обично користе приликом описа било чега што је трагичне природе. За О'Нила је трагедија имала оно значење, „које су јој Грци дали. Њима је она доносила усхићење, потребу за даљим животом. Трагедија их је узносила до виших духовних спознаја и ослобађала их бесмислица свакодневног постојања. Када би видјели трагедију на сцени осјећали су сопствено незнање наде овјековјечено у умјетности.”¹⁰ Намјера Јуцина О'Нила је била да напише велику америчку трагедију. Коначно је успио у намјери у драмама *Црнина пристаје Електра*, *Мјесец за неприлагођене* и *Дуго путовање у ноћ*. Нарочито у посљедње двије драме О'Нил је, поред осталих карактеристика античке трагедије, успио постићи јединство времена, мјеста и радње, што је главна карактеристика великих грчких трагедија, наиме радња се одвија у току једног дана, од свитања до сумрака. Прије него што је написао ове изузетне драме, Јуцин О'Нил је провео године испробавајући и тражећи одговарајући начин на који би представио своју идеју. Дивио се великим писцима модерне драме који су били његове претече као што су Ибзен и Стриндберг; писао је у стилу натурализма и експресионизма; одушевљавао се Ничевим дјелом

9 *Theatre in Europe: A Documentary History – The Medieval European Stage, 500-1500*, edited by William Tydeman, Cambridge University Press, 2001, стр. 117.

10 Alexander, Doris, *The Tempering of Eugene O'Neill*, Harcourt, Brace and World, Inc, New York, 1962, стр. 137.

Тако је говорио Заратустра од којег се није одвајао. Касније су га заинтересовале источњачке филозофије као што су Будизам и Таоизам. О`Нил је такође био велики бунтовник. Супротстављао се свом познатом оцу, који је био цијењен глумац/трагичар позоришта XIX вијека. О`Нил је хтио да промијени све што је америчко позориште из ере његовог оца представљало – ,противио се мелодрами, сентименталности, лакој популарности, позоришним триковима, картонским ликовима и отрцаној реторици“.¹¹

Драме из најранијег експерименталног периода стваралаштва Јуџина О`Нила биле су највише критички интерпретиране. Роберт Брустин је у својој књизи *Позориште револта* рекао:

„Крећући се од монодрама, преко миракула, историјских драма, драма са стотинама глумаца до грчких трагедија, чини се да О`Нил експериментираше само за рад увођења новине и никад се не задржи довољно дуго на једном да би га усавршио“.¹²

Без обзира на критике које су пратиле његово стваралаштво, Јуџин О`Нил је револуционизовао

модерно америчко позориште. У неким од својих експерименталних драма О`Нил је увео коришћење маске на америчкој сцени. Прије даље дискусије о О`Ниловом коришћењу маске битно је напоменути да он није користио само физичке (видљиве) маске (драме као што су *Лазар се насмијао*, *Велики бог Браун*, *Дани без краја*), него и метафорчке (невидљиве) маске (у драмама као што су *Црнина пристаје Електри*, *Космати мајмун*, *Цар Џоунс*). Због ограниченог простора овога рада, пажња ће бити посвећена само неким од претходно наведених драма.

У *Косматом мајмуну* (1921) О`Нил користи маске на начин на који се оне користе у драмама експресионистичког стила. Јенк, главни лик, лојач је на прекоатлантском броду и као и други лојачи изгледом подсјећа на неандерталца. У сценским упутама лојачи се описују „длакавих прса, са дугим рукама невјероватне снаге и ниским, скоро невидљивим обрвама изнад малих, плаховитих очију“. Јенк се не брине ни око чега и ништа га не мучи, све док једног дана Милдред не сруши слику коју он има о себи. Милдред је дјевојка из више класе, обучена у бијело и крхке грађе. Милдред је сушта супротност свему што Јенк представља. Она је престрављена његовом појавом и говори му да је

11 Raleigh, John Henry, "Eugene O'Neill and the escape from Chateau d'If", *O'Neill - A Collection of Critical Essays*, edited by John Gassner, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1964, стр. 8.

12 Brustein, Robert, *The Theatre of Revolt: Studies of Modern Drama from Ibsen to Genet*, Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, publisher, Chicago, 1991, стр. 327–328.

прљава звијер. Страх који је Јенк видио у њеним очима је уништио идеалну слику коју је он имао о самом себи. Јенк почиње да тражи излаз из затвора у коме се изненада нашао. Сви његови напори не би ли га људи на улици примијетили су безуспјешни и на крају завршава у кавезу са горилом. Схватио је да не припада слојевима људи које је сусретао и на крају је постао једно са горила-маском, постао је оно што су људи, у ствари, видјели у њему – нижи облик људског живота. Иако постоји мноштво елемената натуралистичког стила у *Косматом мајмуну*, Јуџин О`Нил је користио маске да би нагласио ефекат округлог материјалистичког свијета који не обраћа пажњу на позиве у помоћ појединаца који желе да буду примијећени и прихваћени као људска бића. Маске за ликове који иду у цркву на Петој авенији су представљене механички и налик на роботе. У *Биљешци о маскама* Јуџин О`Нил је написао:

У *Косматом мајмуну* би много опсежнија употреба маски била од непроцјењиве важности за наглашавање теме ове драме. На почетку четврте сцене, гдје Јенк почиње да мисли,¹³ улази у свијет маски; чак и лица његових колега у потпалубљу постају чудна и неубичајена. Они би тре-

бали носити маске, и лица свих које он [Јенк] касније сусреће, укључујући и симболично лице гориле.¹⁴

Драма у којој је Јуџин О`Нил користио највећи број физичких маски и која никада није професионално изведена на сцени је *Лазар се насмијао* (1926). То је помпезна драма инспирисана библијском причом о Лазаревом ускрснућу која укључује више од 400 ликова на сцени. Ту се могу пронаћи ликови Лазара, Калигуле и Тиберија Цезара који представљају персонификацију људских врлина и мана. У драми *Лазар се насмијао* се такође стављају упоредо хришћанско и паганско, свјесно и несвјесно – силе супротстављене једна другој. Такође је персонификовано седам општих типова људских карактера у форми маске кроз седам периода живота. Ови ликови су описани у сценским упутама на почетку прве сцене првог чина.

Унутар куће на страни гдје су мушкарци у групи налази се седам мушких Гостију који гледају ЛАЗАРА преплашено и са страхопоштовањем и устручавајући се говоре шапатом. Хор састављен од Старих Људи, седам их има, је постављен у полукруг у удаљеном десном углу гледајући у ЛАЗАРА. (Сви

13 Лик Јенка се приказује у пози Роденове скулптуре Мислиоца (наведено у сценским упутама у драми *The Hairy Ape*, op. cit., стр. 226.

14 *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, edited with commentaries by Travis Bogard, Yale University Press, New Haven, 1988, стр. 408.

ови људи су маскирани у складу са сљедећом схемом: Приказано је седам периода живота: Дјечаштво (или Дјевојаштво), Младост, Млађе Мужевно Доба (или Млађе Доба Женствености), Мужевно Доба (или Доба Женствености) Средње Године, Зрелост и Доба Старости; сваки од ових периода је представљен са седам различитих маски општих типова личности: Једноставни, Неупуњени; Срећни, Нестрпљиви; Самомучитељи, Склони Самопосматрању; Поносни, Самодовољни; Снисходљиви, Лицемјери; Осветољубиви, Окрутни; Ојађени, Безвољни. Стога у свакој групи ликова [...] постоји четрдесет девет различитих комбинација периода и типа. Сваки од типова има јасну, доминантну боју костима која варира у тону, зависно од периода. Маске глумаца у Хору Старих Људи су двоструко веће од осталих. Њих свих седам су из Ојађеног, Безвољног типа и Доба Старости. ¹⁵

Иако је драма изванредна што се тиче структуре, Лазар се насмијао је прихваћена као исувише компликована и прескупа да би се професионално режирала. Режирање и извођење ове представе је препуштено универзитетским глумачким трупима. Тако Зандер Брицке истиче да и сам поднаслов драме

„Драма за маштовито позориште“ указује на то да такво позориште не постоји. Он даље указује на то да употреба маски у овој драми „насупрот приказивању двојности унутар једне индивидуе као што је то случај у Великом богу Брауну, или симболичне маске смрти у Црнина пристаје Електри, маске бришу индивидуалност у намјери да се прикаже цијело човјечанство. Заmjена маски у складу са добима и типовима, поред превеликих и полумаски, доприноси бомбастичности цијеле продукцијске шеме која у потпуности прожима смисао представе. Без маски пак без великог ансамбла глумаца и величанственог спектакла, чини се да ниједна продукција нема загарантован успјех. Претјеривање као једна од главних карактеристика представа доводи до малобројних продукцијских планова. ¹⁶

На самом почетку радње ове драме, Лазар који се вратио из мртвих долази до открића да нема смрти и због тога га смрт више не плаши. Ово откриће га чини срећним и употпуњеним ликом. Он је једини који не носи маску. Његово ускруснуће му је открило тајну људског искупљења. Све до краја драме Лазарева мисија је да проповиједа доктрину засновану на ономе што је открио. Цијела

¹⁶ Brietzke, Zander, *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill*, McFarland and Company Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina, 2001, стр. 71.

¹⁵ Lazarus Laughed, op. cit., стр. 273–274.

драма је симболична мистерија која прати Лазара док проповиједа народима јеврејског, грчког и римског поријекла. У Риму се Лазар сусреће са Калигулиним и Тиберијусовим отпором. Ова двојица представљају примарне сукобљене силе са којима се Лазар мора борити – понос праћен страхом од самоће; лажна жеља за животом која је у ствари прикривени страх од смрти. На крају драме, Лазар је спаљен на ломачи, још увијек изговарајући тајну коју је открио: „Смрт не постоји!” На самом крају драме постаје јасно зашто је Лазар једини лик у драми који не носи маску. Лазар је открио да је смрт људски изум. Смрт постоји само због људског страха од ње. Лазар је имао храбрости да се суочи са смрћу – или са чињеницом да она не постоји, док су остали ликови спутавани страхом и користе маске да би тај страх прикрили.

Још једна драма у којој је О`Нил користио маске у великом броју је Велики бог Браун (1925). Радња ове драме се одвија око љубавног троугла између два пријатеља, Виљема (Билија) Брауна и Диона Ентонија, и једне жене по имену Маргарет. Архитекта Били Браун, који одувјек завиди свом пријатељу Диону Ентонију на креативности и на његовој супрузи Маргарет, краде Дионов идентитет. Оно на шта Били Браун не рачуна је да ће га тежина маске његовог супарника уништи-

ти. У овој драми ликови носе маске да би сакрили своју душу у намјери постизања животних циљева који су им иначе недоступни јер су нејаки. Маске им дају снагу да се суоче са изазовима и очекивањима друштва. То је алегоријски приказ „борбе за опстанак маске међу маскама живих“.¹⁷ У току драме ликови непрестано стављају и скидају маске, зависно од ситуације и од људи који се налазе у њиховом окружењу. Чак се и у самом имену Дион Ентони може видјети дуалност његове природе и потреба да има, „два лица“ – једно маскирано и друго немаскирано. Име Дион Ентони је комбинација Диониса, чулног паганског грчког бога, и Светог Ентонија, хришћанског свеца који представља испосништво. Ове двије иконе – чулно и испосничко – које су у потпуности супротне и непомирљиве силе доводе до сукоба унутар самог лика. То се може видјети из Дионовог монолога:

Зашто се бојим да плешем, ја који волим музику и ритам и љупкост и пјесму и смијех? Зашто се бојим да живим, ја који волим живот и љепоту тијела и живописне боје земље и неба и мора? Зашто се бојим да волим, ја који волим љубав? Зашто се бојим, ја који немам страха? Зашто се морам претварати да

¹⁷ Falk, Doris V., *Eugene O'Neill and the Tragic Tension, an interpretative study of the plays*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1958, стр. 99.

презирем да бих сажаљевао? Зашто се морам повући у себе да бих разумио? Зашто се морам срамити своје снаге и бити поносан својом слабошћу? Зашто морам живјети у кавезу као преступник, побијеђен и пун мржње, ја који волим мир и пријатељство? [ломећи подигнуте руке молећиво] Зашто сам рођен без коже, о Боже, па морам носити оклоп да бих могао додирнути и бити додирнут?¹⁸

Коментаришући употребу маски у *Великом богу Брауну*, Јуџин О'Нил је рекао у Биљешци о маскама да би он радије да „маске одређеније симболизују апстрактну тему драме, умјесто да, како је то било у старој продукцији, наглашавају њихово површније значење да људи носе маске пред другим људима и погрешно им се обрете због њихових маски“.¹⁹

Коментаришући употребу маски у *Великом богу Брауну*, Јуџин О'Нил је рекао у Биљешци о маскама да би он радије да „маске одређеније симболизују апстрактну тему драме, умјесто да, како је то било у старој продукцији, наглашавају њихово површније значење да људи носе маске пред другим људима и погрешно им се обрете због њихових маски“.

18 *The Great God Brown*, op. cit., стр. 479–480.

19 *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, edited with commentaries by Travis Bogard, Yale University Press, New Haven, 1988, стр. 408.

Дани без краја (1933) је О'Нилова посљедња драма у којој је експериментисао са физичким маскама. Драма је дао поднаслов „Модерни миракул“. Међутим овај поднаслов је прилично дискутабилан, не због своје теме, него због коришћења термина „миракул“. Винсент Хопер и Џералд Лахи тврде да када се говори о средњовјековној драми, најчешће се наилази на три термина који се односе на различите врсте драма – мистерије, миракули и моралитети и да је због тога неопходно направити разлику међу значењима термина.

По свему судећи уведени су [термини] средином XVIII вијека да би се направила формална разлика међу религиозним драмама које се заснивају на библијским причама и чињеничном прозном тексту (мистерије) и драма које се заснивају на причама и легендама о животима светаца (миракули). Изворно је већина аутора користила ријеч миракул када су говорили о било којој средњевјековној драми, ријеч која је изведена из ријечи *miraculum*. Ријеч није у почетку била ограничена на специфичну врсту натприродне „интервенције“ у склопу „природе“. Уопштено је означавала све што је било религијског карактера. [...] Тако је и термин „моралитет“ погодан приликом описа драма које се заснивају на сукобу апстракција и идеја, врли-

на и порока, персонифициран. Они углавном не говоре о историјским догађајима, библијским или хатеографским, него су маштовито написани да би илустровали етичка питања која се тичу правила понашања и искуљења.²⁰

Стога говорити о Данима без краја као о модерном „миракулу“ – ако се не мисли да су све драме са религијским мотивом миракули – није прикладно. У даљој анализи ће се показати да драма Дани без краја има више елемената моралитета него миракула. То је прича о браку, невјерству, издаји и праштању. Подвојени лик Џона Лавинга²¹ су, у ствари, два лика Џон и Лавинг којег глуме два глумца. Џон је љубазан, религиозан и истински добар, док је Лавинг његов зли, мефистофеловски пандан. Џон не носи маску, док Лавингова маска подсећа на Џоново лице. Лавинг је у исто вријеме једини лик који носи маску. У сценским упутама, Јуџин О`Нил је описао Лавингово лице као „маску чије су карактеристике исте као и карактеристике Џоновог лица – Џонова маска смрти у тренутку када је умро са подемијехом и прекорним ругањем на уснама. Овај подругливи пријекор се поново ви-

ди у изразу очију које празно зуре иза маске“²²

Остали ликови у драми виде само Џона и говоре само са Џоном, чак и кад Лавингов лик говори. Они нису свјесни Лавинговог присуства, али су ипак у одређеним тренуцима изненађени Џоновим изненадним промјенама реакција или коментара.

Иако су Дани без краја једна од О`Нилових омиљених драма, добила је веома лоше критике након премијере на Бродвеју 1934. године. Затворена је након само седам седмица приказивања углавном јер је погрешно протумачена као О`Нилово враћање католичкој вјери. У неколико наврата је сам писац изјавио да му то није била намјера. Међутим, истина је да је О`Нил пролазио кроз личну емотивну кризу док је писао драму и она одражава његово рвање са властитом савјешћу. Чини се да кроз драму публика може чути О`Нила како гласно размишља. О`Нил је признао да је размишљао о повратку католичкој религији, али се вјерује да ипак никад није то и урадио.

20 Introduction, *Medieval Mystery Plays, Morality Plays and Interludes*, edited by Vincent F. Hopper and Gerald B. Lahey, Barron's Educational Series, Inc. Woodbury, NY, 1962, стр. 9.

21 Иронично име за циничног нихилисту, име Лавинг је изведено од енглеске ријечи love = љубав.

22 Days without End, op. cit., стр. 493 – 494.

СВРХА МАСКИ И НАМЈЕРА ДРАМСКОГ ПИСЦА

У књизи *Непознати О`Нил* (*The Unknown O'Neill*), Тревис Богард разликује три опште употребе маске у драмама Јуџина О`Нила: симболичка сврха у ритуалу (афричка маска на зиду у драми *Сва Божија дјеца имају крила*), фројдовска (драмтизује унутрашњу и спољашњу личност у *Великом богу Брауну*) и „естетска“ (битнија као дио концепције дизајна него што се односи на лик и тему - у драми *Лазар се насмијао*).²³

Сам Јуџин О`Нил је покушао објаснити нека од његових становишта и важност маске на сцени у *Биљешици о маскама* коју је написао за магазин *Амерички Гледалац* (*The American Spectator* – издања у новембру, децембру 1932. и јануару 1933):

Све више и више се држим убујећења да ће маске ипак бити откривене и кориштене као најслободнија рјешења за проблеме модерног драмског писца – како са највећом могућом драмском јасноћом и уштедом средстава – изразити оне дубоко скривене сукобе унутар ума које нам психолошка истраживања непрестано откривају. Он мора пронаћи неки метод да при-

каже ову унутрашњу драму у свом раду, или да сам себи призна да није способан да ослика једну од најкарактеристичнијих преокупација и јединствених, духовних импулса свога времена.²⁴

Што се тиче Тијерија Дибоа, маске имају најмање двије функције које су понекад противрјечне једна другој, али потенцијално имају повољан ефекат.

Прва коју смо идентификовали је она која је средство интеграције. Прикривање самог себе омогућава једној јединки да буде прихваћена у друштвеним круговима, приступ би био немогућ када би ликови дозволили да се њихове различитости примијете. Друга функција је супротна од прве на начин на који се изводи, јер погрешно тумачење произилази из воље самих ликова. То помаже онима који у њој проналазе уточиште гдје се наоружавају против радозналости оних око њих. При уласку у друштво почетницима се ставља на знање да је неопходно ношење оклопа, јер је крхкост појединаца таква да не могу преживјети исувише директна критичка испитивања оних са којима долазе у контакт.²⁵

Једна од примједби позоришту реализма била је да најбоље

23 *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, edited with commentaries by Travis Bogard, Yale University Press, New Haven, 1988, стр. 404 – 405.

24 Исто, стр. 406.

25 Dubost, Thierry, *Struggle, Defeat or Rebirth: Eugene O'Neill's Vision of Humanity*, McFarland and Company, Inc. Jefferson NC, 1997, стр. 127.

што драмски писац може урадити је, „неразумљиво наговјестити [скривени сукоб ума] кроз површински симболизам, прикривен реализмом, површан и обмањујући“.²⁶ Оно што је О’Нил желио да постигне је драма душа и авантуре, „слободне воље“ под утицајем маски које њима управљају и чине њихову судбину. Са порастом популарности психоанализе, маске су за О’Нила биле психолошки увид – поступак демаскирања. Зендер Брицке је понудио интересантно објашњење у ком каже да, „док маска намеће непромјењив израз на лицу глумца, она у исто вријеме штити оно што се налази испод маске. Увођењем маске се увијек поставља неизбјежно питање: ко се налази испод те маске или шта се налази испод те маске. Присуство саме маске чини илузију и реалност саме теме непролазним“.²⁷ Брицке наставља и говори да оно што је О’Нил намјеравао показати, „није реалност која се налази испод маске, него застрашујућа могућност да се још једна илузија, још једна верзија личности налази испод спољашњег приказа“.²⁸ На крају Брицке закључује да, „за О’Нила,

лик није само питање спољашњости и сржи, него је и питање компатибилности између многоструких верзија личности“.²⁹

Из О’Нилових биљешки у Радни дневник за јануар 1925. године, прије него је почео са радом на *Великом богу Брауну*, сазнајемо да је дошао на идеју о маскама док је читао Хакслијево *Античко сијено* и да је коментаришао да је књига, „веома добра“. У исто вријеме је читао и *Револт анђела* Анатола Франса. Након што је завршио с читањем, коментаришао је: „Изванредна ствар!“ Док је писао *Великог бога Брауна*, између осталих је читао *Нови завјет* и *Рођење трагедије*.³⁰ Све ове књиге су имале утицај на стварање *Великог бога Брауна*.

У *Великом богу Брауну* маске су коришћене као експериментално средство помоћу којег се представљао унутрашњи лични сукоб. Ради се о два супротна импулса који изобличују и уништавају један други, а у том процесу уништавају и саму личност. О’Нил је сам дефинисао, „скривену тему“ драме и силе око којих се све врти:

Дион Ентони – Дионис и Свети Ентони – креативно паганско прихватање живота, води унутрашњи рат са хришћанским мазохистич-

26 *The Unknown O’Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O’Neill*, edited with commentaries by Travis Bogard, Yale University Press, New Haven, 1988, стр. 406.

27 Brietzke, Zander, *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O’Neill*, McFarland and Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina, 2001, стр. 61.

28 Исто.

29 Исто.

30 Eugene O’Neill Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

ким духом оспоравања живота, представљеним кроз Светог Антонија – цијела борба у овом модерном добу резултира обостраним исцрпљивањем – креативна животна сила зарад живота је ометена, приказана незрелом, преображена од Пана у Сатану, у Мефиста који сам себе извргава руглу само да би се осјетио живим; хришћанство, некада херојско због снаге вјере мученика сада слабашно моли за јаку вјеру у било шта, па чак и у само божанство.³¹

Ова се двојност и сукоб не јављају само у Великом богу Брауну. Једна од предности цијепања лика у два различита која играју два различита глумца у Данима без краја пружа могућност дијалога између двије супротности. Ова О`Нилова техника је названа триком који „ствара често нерeалну психолошку слику, сценску дебату између Цона и Лавинга, аполонијског и дионизијског, фаустовског и мефистофеловског, хришћанског и сатанског, ега и алтер-ега, спољашњег ја и унутрашњег гласа“.³²

Међутим, порука коју је Јуџин О`Нил желио послати коришћењем

маски у *Великом богу Брауну* није протумачена на прави начин. У писму Бенџамину де Касерсу О`Нил је покушао објаснити шта је он очекивао од изведбе представе:

[...] Ја сам хтио да те маске објасне – апстрактну драму која приказује силе изван људи – а како је наведено у сценарију биће вам много јасније како [маске] нису испуниле очекивања. Само су наговијестиле глупаву, лицемјерну и одбрамбену двоstrуку личност у њиховим личним односима – нешто за шта мени никада не би требале маске да саопштим. Постале су непотребан трик. Можда сам ја тражио превише и можда је то немогуће извести – али сам сигуран да би одговарајуће маске саопштиле оно што сам ја желио рећи, и да би драма била мистична, умјесто збуњујућа – и сигуран сам када би се уложило довољно новца и времена, могле би се направити одговарајуће маске.³³

Борба која је приказана у *Великом богу Брауну* и у *Данима без краја* има скоро идентичан модел који се може пронаћи у моралитетима, али је представљен на другачији начин. Док се у моралитетима јавља спољашња (приказана на сцени) борба персонафикованих апстракција порока и

31 From a letter to the New York Evening Post, Feb. 13, 1926; see Clark, Barret H. *Eugene O'Neill*, New York, Dover, 1947, стр. 104.

32 Wertheim, Albert, "Eugene O'Neill's *Days Without End* and the Tradition of the Split Character in Modern American and British Drama", *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. VI, No. 3 Winter, 1982, http://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_3/vi-3c.htm

33 *Selected Letters of Eugene O'Neill*, edited by Travis Bogard and Jackson R. Bryer, Limelight Editions, New York, 1994, стр. 246.

врлина, доброг и злог анђела – који представљају супротстављене силе које се боре око душе лика Свако/Човјечанство, у двије горе наведене О`Нилове драме наилазимо на истовјетну борбу унутар самог лика (унутрашњу) која се употребом маски извлачи на сцену да бисмо је боље разумјели. Тревис Богард у својој књизи *Обриси у времену* (*Contour in Time*) наводи занимљиво објашњење коришћења маски у драми *Велики бог Браун*:

[...] маска се користи [...] да би открила људску индивидуалност што директније и што је дубље то могуће. Када се маска уклони са лица Диона Ентонија, оно што се од гледаоца очекује да види и што О`Нил изванредно успијева приказати у ликовима је сама људска душа. Кориштење маски са овом намјером је О`Нилова иновација, она која, како он објашњава, неопходно слиједи из развоја психолошких теорија у XX вијеку, а која у исто вријеме није била уобичајена за позориште његовог доба.³⁴

Као што је било претходно поминуто, *Лазар се насмијао* је О`Нилова драма у којој сви ликови осим Лазара носе маске и која има више од 400 ликова на сцени. У *Биљешци о маскама* О`Нил је рекао:

Ја подржавам маске за велику гомиле, руље на сцени – гдје

34 Bogard, Travis, *Contour in Time – The Plays of Eugene O'Neill* (revised), Oxford University press, New York, 1988. стр. 267.

год то безлична, колективна психологија масе захтијева. Ово је био једна од разлога за њихову опсежну употребу у драми *Лазар се насмијао*. Маскирањем гомиле у тој драми, замислио сам ефекат који би појачан драматичним освјетљењем пружио публици осјећај Гомиле, не насумично прикупљених појединаца, него колективне цјелине, посебности. Када Гомила говори желио сам да публика чује глас ума Гомиле, емоције Гомиле као глас једног тијела састављеног од дијелова од којих се, пак, разликује.³⁵

Употребом маски у драми *Лазар се насмијао* О`Нил је намјеравао створити стварни лик припадности групи. Маске исто тако стварају слику одређених драмских мотива и духовне атмосфере. Снага гомиле и Лазареве ријечи које хор понавља су много увјерљивије него кад их сам Лазар изговори. О`Нил је обратио изузетну пажњу на детаље приликом стварања Гомиле и тиме је успио приказати карактеристике различитих група на много реалистичнији начин. Ако се Гомила састоји од појединаца који дијеле исте карактеристике (нпр. доб, тип, боју костима) неће се чинити увјерљивом и неће бити разнолика. У исто вријеме би била дословна копија, „старомодног по-

35 *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, edited with commentaries by Travis Bogard, Yale University Press, New Haven, 1988, стр. 409.

зоришта“ – улога Гомиле би била да помогне у стварању спектакла. Гомила не би представљала стварне људе, била би само безлична маса. Управо то је оно што је О’Нил желио избјећи. Ипак немогуће је не примјетити да је персонификација типова личности и периода живота у драми *Лазар се насмијао* слична персонификацији врлина и порока у моралитетима.

Избор бројева је исто тако занимљив. У моралитетима се говори о Седам смртних гријехова и Седам врлина, а у драми *Лазарус се насмијао* О’Нил наводи седам периода живота и седам типова личности. Број седам, који има магијске карактеристике у традицијама приповиједања широм свијета као и у самој Библији, у овој је драми коришћен због психолошке теорије.

Едвард Шонеси, католички професор који је проучавао О’Нила, је отишао мало даље у анализи О’Ниловог кориштења маске на сцени истичући да неки, „ликови, и типови и појединци, морају носити маске да би показали колективне предрасуде расних и етничких група (њихови страхов расту једним дијелом из њихових страхова једних од других). Код крајње индивидуалних ликова попут Мирјам, Лазареве жене, маске показују животне промјене, треће искуства које обликује наша тијела и психу. Стога Мирјам, одана, али ис-

тренирана страхом и која не дијели визију свога мужа, живи у сјенци смрти. Након његовог повратка из смрти, њена маска показује убрзано старење и приближавање тренутку смрти. Лазар, са друге стране, не носи маску јер драма почиње након чуда које се десило и он више не пати од пустошећег страха као остали смртници. Њему више не треба одбрамбени оклоп. И заиста, што даље временски одмиче од чуда које се десило, а при томе се ипак крећући према својој неизбјежној смрти, он изгледа све млађе“.³⁶

У драми *Долази ледација* О’Нил приказује борбу за опстанак и моралне вриједности групе људи која је на најнижој друштвеној љествици и социјално и материјално, али у исто вријеме приказује и унутрашњу борбу главног лика када схвати да је смрт неизбјежна. Радња је смјештена у крчми Херија Хопупа, у двадесетим годинама XX вијека и говори о 15 ликова који су алкохоличари, одустали од живота, бескућници који одржавају илузију да су некад били цијењени и да ће их људи цијенити поново. Сви они се једни пред другима претварају да су оно што нису. Сви носе невидљиве маске и играју улоге у животу. Како радња одмиче сазнајемо које су улоге изабра-

36 Shaughnessy, Edward L., *Down the Nights and Down the Days: Eugene O’Neill’s Catholic Sensibility*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2000, стр. 72.

ли за себе: Хери Хоуп је популарни политичар иако се није усудио да промоли нос из крчме посљедњих двадесет година; Џими Тумороу је бивши новинар; Вили Обан је изванредан адвокат; Џо Мот је власник коцкарнице, Роки је бармен, а не макро; Лери Слејд је мудри филозоф; Пит Ветјоен и Сесил Луис су хероји из Бурског рата, Ед Мошер је човјек из циркуса; а Пет МекГлојн је поручник у полицији. Илузију коју они граде разбија њихов пријатељ Теодор Хикман – Хики који долази тријезан и озбиљан на прославу Херијевог рођендана. Хики сматра да је коначно пронашао мир јер се суочио са истином о самом себи, али то је тајна коју он чува за себе. Ипак увјерава друге да морају урадити то исто – он тражи од њих да скину невидљиве маске, престану гајити лажне наде и загледају се дубоко у себе. Сви осим бившег анархисте Лерија повјерују Хикију. Како се радња одвија становници крчме слиједе Хикијев савјет и суочавају се са стварношћу. Њихови покушаји пропадају и сљедећи дан се враћају у крчму сломљени и поражени. Суочили су се са истином, али их је она лишила и посљедњег трачка наде. Невидљиве маске које су носили и играње улога давало је живот њиховој илузији. Сада их чак ни алкохол не може усрећити и њихово старо пријатељство се претворило у мржњу. Након што је Хи-

ки признао својим пријатељима из крчме да је убио своју супругу Евелин и након што су га ухапсили и одвели из крчме, сви ликови су се вратили својим неостваривим сновима. Хикијева улога у драми *Долази ледација* је слична оној коју има Смрт у средњовјековним моралитетима – само у његовом присуству остали ликови почињу размишљати о свом животу и о томе шта их чека након смрти.

У претходно поменутих драмама ликови носе маске које представљају, „еластичне баријере“ између појединца и друштва. Те маске, које су некада видљиве, а некад невидљиве, олакшавају комуникацију са околином. Међутим, опасност коју те маске носе је та да оне губе еластичност, скупљају се и постају дио појединца. Иза тих маски појединац вене и налази се у опасности да постане још празнији. Тијери Дибо истиче да ће О’Нилови ликови, „током живота покушати преобликовати маске које носе. Настојаће да се изглед који им група приписује подудара са утиском који они сами желе да оставе. Њихова патња, која је знак изолације, а не припадности, произилази из немогућности спајања двије контрадикторне представе“.³⁷

37 Dubost, Thierry, *Struggle, Defeat or Rebirth: Eugene O’Neill’s Vision of Humanity*, McFarland and Company, Inc., Jefferson NC, 1997, стр. 120–121.

ЗАКЉУЧАК

У драмама Јудина О'Нила маска није опција. Она је саставни дио лика и стога је и узрок свега трагичног јер се маска не може одбацити. Ипак, било који облик те маске је неопходан. Оне не служе само као заштитни штит, оне у исто вријеме прикривају слабости и развијају се заједно са ликом. Понекад ове промјене иду у супротним правцима. Али долази до двоструке промјене, и у самом лику и на маски коју он носи. О'Нилове маске више покривају него што откривају личност, а писац их користи и за приказивање расцијељене личности. За разлику од античких грчких маски које су коришћене да би истакле индивидуалност и различитост, О'Нилове маске служе да би се помоћу њих његови ликови уклопили и прилагодили друштвеним очекиваним моделима понашања. О'Нил маскама на сцени приказује оно што је у психологији Јунг назвао *Персоном*³⁸ и *Представом душе*, која је у компензаторном односу према *Персони*. Јунг, чије је психолошке теорије О'Нил проучавао, наводи да је Ја повезано са *Персоном*, односно са дијелом свијести који у његово име, „преговара” са спољашњим свијетом. *Персона* је одређена друштвеном класом, занимањем, културом и

националношћу, а појединац врло често има неколико *Персона* које користи у различитим ситуацијама, али усваја једну општу *Персону* засновану на преовладавајућем функционалном типу (нпр. мисаоном), зато што му је то најлакше. Јунгова теорија психологије личности је свакако много комплекснија, и Јунг говори да је својство психе не само да се рашчлањује у дијелове, него и да тежи цјелини и јединству. Потпуна индивидуација је процес током којег човјек постаје појединачно биће и личност која то оствари постигла је Сопственост (Јаство). Сопственост, по Јунгу, значи ослободити се власти несвјесног са једне и лажних омота *Персоне* са друге стране. *Персона* представља одсјечак колективне психе, односно одсјечак искуства које су наши преци стицали генерацијама, а које доживљавамо као дио власти личности, пошто нисмо свјесни чињенице да смо то искуство стекли наслијеђењем и да не припада само нама као појединцима.³⁹ Битно је истаћи да О'Нил кориштењем маски на прилично приземан начин приказује вјечну човјекову борбу између свјесног и несвјесног и трагедију која настаје када несвјесно и потреба да буде прихваћен унутар друштвених конвенција потисну истинско Ја. Психа О'Нилових

38 Персона је латинска ријеч за, „позоришну маску“.

39 Хрњица, Сулејман, *Опита психологија са психологијом личности*, Научна књига Нова, Београд, 2005, стр. 78.

ликова никад не постигне цјелину
у јединству.

ЛИТЕРАТУРА

Alexander, Doris, *The Tempering of Eugene O'Neill*, Harcourt, Brace and World, Inc, New York, 1962.

Bogard, Travis, *Contour in Time – The Plays of Eugene O'Neill* (revised), Oxford University press, New York, 1988.

Brietzke, Zander, *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill*, McFarland and Company Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina, 2001.

Brustein, Robert, *The Theatre of Revolt: Studies of Modern Drama from Ibsen to Genet*, Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, publisher, Chicago, 1991.

Dubost, Thierry, *Struggle, Defeat or Rebirth: Eugene O'Neill's Vision of Humanity*, McFarland and Company, Inc. Jefferson NC, 1997.

Eugene O'Neill Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Introduction, *Medieval Mystery Plays, Morality Plays and Interludes*, edited by Vincent F. Hopper and Gerald B. Lahey, Barron's Educational Series, Inc. Woodbury, NY, 1962.

Кохан, П.С., *Историја старе грчке књижевности*, превоо Драгутин Марковић, Веселин Маслеша, Сарајево, 1959.

Raleigh, John Henry, "Eugene O'Neill and the escape from Chateau d'If", *O'Neill – A Collection of Critical Essays*, edited by John Gassner, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1964.

Selected Letters of Eugene O'Neill, edited by Travis Bogard and Jackson R. Bryer, Limelight Editions, New York, 1994.

Shaughnessy, Edward L., *Down the Nights and Down the Days: Eugene O'Neill's Catholic Sensibility*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2000.

Theatre in Europe: A Documentary History – The Medieval European Stage, 500-1500, edited by William Tydeman, Cambridge University Press, 2001.

The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill, edited with commentaries by Travis Bogard, Yale University Press, New Haven, 1988.

Falk, Doris V., *Eugene O'Neill and the Tragic Tension, an interpretative study of the plays*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1958.

Hartnoll, Phyllis, *The Theatre: A Concise History*, Thames and Hudson, New York, Third Edition, 1998 (2003 reprinted).

Хрњица, Сулејман, *Опита психологија са психологијом личности*, Науч-

на књига Нова, Београд, 2005.

Wertheim, Albert, "Eugene O'Neill's *Days Without End* and the Tradition of the Split Character in Modern American and British Drama", *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. VI, No. 3 Winter, 1982, http://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_3/vi-3c.htm

USE OF MASKS IN MODERN AMERICAN THEATRE THROUGH PLAYS OF EUGENE O'NEILL

Summary: *Eugene O'Neill, American Nobel winning playwright (1936), portrays drama of a modern man in search for truth in his plays, a man who is torn between conscious and subconscious impulses. His plays contain elements of medieval morality plays represented in universal personification of human distinctive features and in a protagonist that represents the mankind and very often his characters wear masks like characters in ancient Greek drama. Furthermore, the paper presents overview of the use of masks in ancient Greek theatre, medieval morality plays and plays of Eugene O'Neill. It also discusses the rejection of obsolete Christian religion which cannot provide comfort and cannot meet the demands of modern life. The conclusion is that the themes used by O'Neill in his plays are universal and timeless, therefore elements of morality plays which are close to the universal elements of classical tragedy can be found in O'Neill's plays.*

Key words: *morality plays, ancient Greek drama, masks, Eugene O'Neill*