



Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу
VI 2015 11
универзитет у бањој луци
филолошки факултет



Стефан П. Пајовић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

УДК 821.111(73).09-2
DOI 10.7251/fil1511176p

ДОМ И БЕСКУЋНИШТВО У ДРАМАМА ТЕНЕСИЈА ВИЛИЈАМСА¹

Апстракт: *Рад се бави његовом дома и одсуством истог у делима једног од највећих америчких драмских писаца 20. века, Тенесија Вилијамса. Након разматрања живота самог писца и његових личних лутања од којих је велики део ујкао у своје комаде, фокус се пребацује на саме драме и њихове филмске верзије. Изабрано је пет драма на којима се поимање дома и лутања романира: Стаклена менаџерија, Трамвај звани жеља, Тетовирана ружа, Мачка на усвијаном лименом крову и Силазак Орфеја. Током појединачне анализе сваке од наведених драма посебан акценат је стављен на улогу дома у формирању самих ликова и њихових моралних дилема и одлука, док се с нарочитом пажњом романирају ликови који наочиглед немају дом и могу се окарактерисати као луталице. У закључку се улога дома смешта у временски и просторни оквир Америке, као и у лични оквир живота самог писца. Најпоследње се разматра концепти институције дома и начина на који ће он бити реципиран у будућности.*

Кључне речи: *Дом, Тенеси Вилијамс, лутање, драма.*

Лутања и куће Тенесија Вилијамса

Фридрих Ниче, чији је рад веома релевантан за америчку драму 20. века, сматрао је да сваки прави филозоф мора живети своје дело. Уколико узмемо да је за драмског писца његово стваралаштво уједно и његова филозофија, онда слободно можемо рећи да је Тенеси Вилијамс урадио управо супротно, тј. до те мере је пренео сопствени живот на папир, позорницу и екран да је готово избрисао границе стварности и фикције. Стога, свако поимање дома у његовом стваралаштву има корен у животу самог писца који је био турбулентан и препун разних домова и лутања између истих.

Томас Ленијер Вилијамс (1911–1983), како му гласи право име, рођен је у месту Колумбус у савезној држави Мисисипи, САД. Већ са седам година, преселио се с мајком, оцем и две године старијом сестром Роуз у град Сент Луис у држави Мисури. Ова прва

селидба је оставила највећи утисак на малог Вилијамса јер се „преко ноћи преселио из својег земљорадничког Раја у огроман град пун смога“ (Рудан 1997: 11). Његова мајка, некадашња јужњачка лепотица, имала је доста проблема у браку са Вилијамсовим оцем, трговачким путником, који је породицу преселио у велики град ради посла. Млади Вилијамс се заједно са вољеном сестром нашао у унакрсној ватри између мајчине носталгије за прохујалим временима и очеве несталности, тако да и не чуди што већина ликова његових драма носи истоветну подвојеност, било интровертно, било екстровемерно испољиву. Путовао је Вилијамс још доста, са 17 година је обилазио Европу са дедом по мајци, а потоњих деценија је боравио у свим важнијим америчким културним центрима: Њу Орлеансу, Провинстауну, Мемфису итд. Крајем четрдесетих путовао је и у Лондон, али и Италију и на Сицилију које су оставиле јак утисак на њега што је приметно у стваралаштву (роман *Римско њролеће јосифе Сјоун* и драма *Тетовирана ружа*). Сва ова путовања, али и оно мало дома што је спознао, успео је врским талентом да пренесе на папир и у ткање психе својих лико-

¹ Рад је настао у оквиру предмета „Драме Тенесија Вилијамса“ на мастерским студијама енглеског језика и књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Владиславе Гордић Петковић.

ва. Онтолошки посматрано, он је аналитички описао стање човека које претходи искуству, о коме Башлар пише следеће:

„Пре него што ће бити 'бачен у свет' [...] човек бива положен у колевку куће. У нашим сањарењима кућа и јесте увек велика колевка. [...] Биће је одмах једна вредност. Живот почиње добро, он почиње затворен, заштићен, сав утопљен, у крилу куће“ (Башлар 2005: 30).

Глумци који играју његове комаде претходно оживљавају тему дома која није својствена само Вилијамсу, већ читавој америчкој и светској књижевност. Не бавећи се директно овом темом, као што то чини са мотивом прошлост и прохујале младости, Вилијамс је ипак унео поимање дома у своје ликове и њихове поступке. Нема те сцене или тог лика којима се не може приписати потреба да се скуће или барем препознају неко место као трајно боравиште, што сопствено, што других ликова. Примењујући ову нагонску потребу на читаво човечанство, Тенеси Вилијамс надилази сопствено искуство и потврђује да „не само да је изданак свог породичног дома већ и читавог културног и књижевног наслеђа своје земље“ (Фричер 1968: 7). Он је ово наслеђе транспоноваво у своје драмске комаде, од којих смо изабрали пет (*Стаклена менаџерија*, *Трамвај звани жеља*, *Тешовирана ружа*, *Мачка на усижаном лименом крову* и *Силазак Орфеја*) да поближе објаснимо мотив дома.

Дом и бескућништво у драмама

Стаклена менаџерија

Управо је извођењем ове представе на Бродвеју 1945. године Тенеси Вилијамс стекао популарност у родној Америци, а касније и широм света. Уједно, то је и позоришни комад, касније прерађен за телевизијско извођење, у који је Вилијамс унео највише елемената сопственог живота, од јужњачке породице, преко имена ликова, до фабрике ципела у којој Том ради.

Стаклена менаџерија пружа нам један од најисцрпнијих описа дома, односно стана Вингфилдових у Сент Луису у коме се збива читава радња представе. Треба истаћи да се публика шета временски и просторно како се

Том присећа, али да је једини локус поменути стан, што нам даје и прву индицију перцепције истог од стране троје укућана, али и госта у другом делу.

Стан на позорници ја заправо моделован према једном од станова у коме је Вилијамс живео с породицом у Сент Луису (Хајнцелман 2005: 4) и који се налази „у једној од оних големих кућерина у којима су станови збијени као ћелије у кошници“ (Вилијамс 1967: 31). Већ се овде сусрећемо са пејоративним термином за боравиште Вингфилдових, те није тешко замислити како је њихов стан заправо раскошна јужњачка вила у стилу викторијанске готике сабијена у правоугаону просторију незграпно уметнуту у већу стамбену јединицу. Након што сазнамо Амандино порекло, постаје нам јасна симболика скученог простора који породица Вингфилд назива домом.

Пошто је стан у приземљу, необично је да се у њега улази степеништем за случај пожара, чије је одмориште приказано на сцени, као и степенице које воде надоле. Сам Вилијамс наговештава везу оваквог вида улаза са станарима: „Назив тог степеништа игром случаја има у себи нешто поетске истине, јер све те зградуринае увек горе пригушеним и неугасивим пламеном људског очаја“ (Вилијамс 1967: 31). Ова референца се односи на Тома, који бежи од невидљивог пожара који распиреује његова мајка у настојању да нађе Лори мужа. Тим је степеницама отишао господин Вингфилд, њима ће заувек отићи и његов син, бежећи не од Амандиног пламтећег очаја већ од њене несвесности опасности истог. Посматрано у том светлу, степенице испуњавају своју улогу у потпуности, испраћајући свакога ко жури да избегне отворени пламен дома. У филмској верзији, Пол Њуман је још више нагласио улогу степеништа које „постаје само одмориште, а не излаз, а поготово не пожарни излаз, место где Вингфилдови лебде, с кога је немогуће полетети без крила“ (Флеш 1997: 65).

Пишући верзију своје представе за америчку премијеру, Вилијамс је скицирао изглед саме сцене, али је каснијим редитељима оставио још важније упуство за извођење: лик Аманде Вингфилд, власнице стана и узрока сваког реквизита на сцени, од јастучета на од-

моришту, до дивана у дневној соби. Усамљена попут Серафине из *Тейовиране руже*, она покушава задржати породицу на окупу иако је јасно да сваки од троје Вингфилдових, укључујући и њу саму, већ има сопствени свет који користи као збег. Њен супруг, одсутни господин Вингфилд, је одавно напустио њихове животе и привид дома не желећи да се ухвати у коштац са неодрживим наумима своје супруге, изабравши лутање и несигурност уместо понуђене опсене стабилности. Његова супруга сада жели да, попут Фиццералдовога Гетсбија, поново проживи прошлост, претварајући породични дом у поприште својих неостваривих фантазија што се најбоље може видети у припремама уочи Џимовог доласка. Нестанак струје касније те вечери ће означити и крај илузија породице Вингфилд док је једини преостали мушки члан напушта следећи очеве стопе.

Томов одлазак је дакако физички, али почев од његовог монолога на почетку комада постаје јасно да он свешћу није присутан у породичном животу. Не доводећи у питање његова осећања према мајци и сестри, јасно је да он није у дому, већ је само физички присутан на позорници, готово као део сценографије. Његове су мисли на филмском платну биоскопа који све чешће посећује, претварајући салу за пројекције у свој други дом, лишен мајчиног наметања и револтираности што не може помоћи сестри. Он жели да попут мађионичара побегне из куће која је за њега мртвачки сандук. Ни на радном месту није ништа мање одсутан духом него код куће, пишући песме на полећини кутија за ципеле завреднује од колега надимак „Шекспир“. Овде је готово немогуће разазнати где престаје измишљени, а где почиње прави Томас, чак је и Вилијамс осврнувши се на три године проведене у *International Shoe Company* рекао за њих да су биле „изгубљене“ (Вилијамс 1967: 9). Напослетку, сва Томова резигнираност светом илузија у коме живи, укључујући и привид складне породице, доживеће кулминацију у његовом одласку, тј. коначном раскрштању с пасивношћу и преузимањем ствари под своје. Његов поступак није узрок пропадања породич-

ног дома, већ више последица неспособности истог да каналише све жеље његових чланова, а посебно Амандину страствену заблуду.

Лорин лик се чини растрзан између мајчине жеље да је пошто-пото уда и сопствених стремљења, фантастичних попут Томових, али далеко скромнијих. Њен дом је садржан у кући Вингфилдових, али јој не припада јер је и буквално од сувише крхког материјала да би издржао турбулентност стварности. Приликом сваке препирке, део њене вољене стаклене менаџерије страда, да би на крају и најсимболичнија фигурица једнорога доживела свој крај, што ипак нужно не значи да након Џимовог одласка наступа потпуна пропаст тог дома. Пружајући Џиму сломљену фигурицу, Лора као да признаје реалност и тиме наговештава да ће заједно са мајком имати снаге да задржи обриси породице чији би темељи овога пута били ударени на суровој стварности. Управо је суочавање с окрутном стварношћу лајтмотив драме *Трамвај звани жеља*.

Трамвај звани жеља

Комад је написан 1947. године, и још важније, изведен на Бродвеју крајем исте године у режији Елије Казана с којим је Вилијамс имао јако плодносно сарадњу током друге половине 20. века. Четири године након тога, готово иста позоришна дружина је снимила и филм у коме улогу Стенлија Ковалског тумачи тада млади, али талентовани Марлон Брандо, док је улога Бланш поверена још једном великом имену америчког глумишта, Вивијен Ли. Управо је оваква глумачка постава можда и једина могла да изнесе једну од најврснијих драма Тенесија Вилијамса у којој се „он директно суочава са насиљем које је наговештено у *Стиакленој менаџерији*“ (Флеш 1997: 89).

У одсуству јасно дефинисаног дома у коме се Вилијамсови ликови могу скрасити, попут Алвара из *Тейовиране руже* или пак Ченса Вејна из *Слајке и њице младости*, али и напусти-ти, постаје јасно да се институција дома, локацијски и културолошки, измешта на психолошки план, превасходно имајући у виду психу Бланш ДуБуа. С формалног становишта, рад-

ња се одвија у Стенлијевом и Стелином стану у Њу Орлеансу, али нико од њих не може се сматрати домаћином на том поднебљу: Стела је одрасла у Лорелу, у држави Мисисипи, на типичној јужњачкој плантажи и представља, додуше мање изразито но њена сестра, издана некадашње јужњачке аристократије, док је Стенли Ковалски, како му само име вели, емигрант из Пољске који је дошао у Америку да пронађе нови дом. Начин на који се он напослетку обрачунава са старим системом вредности, отелотвореним у Бланшином лику, више говори о распршеним сновима бивших земљопоседника него што је сведочанство несвесности прегалника попут Стенлија, света који је постојао и пре њиховог доласка и који се, супротно њиховим уверењима, никада не може потлачити.

Сви ликови, иако им је позорница једносратница у сиромашној четврти Њу Орлеанса, су дакако свесни постојања изгубљеног имања на коме су Бланш и Стела одрасле. Имање *Бел Рев* (*Belle Reve*), на француском „леп сан“, стављено у контекст породице ДуБуа (*DuBois*) која је на њему живела вековима, а чије презиме на том истом језику значи „из шуме“, не може да не асоцира читаоца на Шекспирову комедију *Све је добро што се добро сврши* или *Сан лејтње ноћи*. Идеализована, готово деифицирана, идила породичног дома одражена је кроз поступке две сестре које иако деле заједничку прошлост, не дели исте погледе на будућност, односно на евентуалну трансформацију тог склада како би наставио да траје:

„Подвргавање Вилијамсовог алегоријског језика анализи базираној на стварности води до закључака: затварања лудила, преусмеравања жеље“ (Флеш 1997: 106).

Док се Бланш ригидно држи наслеђеног и напушта *Бел Рев* тек када је физички приморана, Стела схвата да се формат породичне егзистенције мења, те да му се треба прилагодити. Њена веза са Стенлијем, ударником животне снаге неке нове Америке, одраз је њеног стремљења да се сан досања, али је ипак свесна жртве коју подноси, што овај разговор са комшиницом са спрата и осликава:

СТЕЛА: „Нисам могла веровати њеним речима и наставити живот са Стенлијем.“

ЈУНИС: „Немој никада поверовати у то. Живот мора ићи даље. Ма шта се догодило, човек мора наставити са животом.“

(Вилијамс 1967: 205, додат курзив – С. П.)

Нови, опипљиви дом не може кохабитирати са старим који постоји једино у прошлости, али и у свести оних који не желе да забораве, попут Серафине у *Тейовираној ружки*. Када се њен дом из детињства претвори у пепео, Бланш ДуБуа постаје својеврсни номад, жена у потрази за другим домом, несвесна перманентности губитка истог. У овом погледу она је нетипични јунак Вилијамсових драма јер пре свега није мушко, мада испољава неке мушке особине, нпр. у сцени када је Стенли нападне она без размишљања разбија флашу и спремна је да се брани, откривајући да јој поступање у кафанској тучи није страно.

Назив трамваја који је доводи до сестрине зграде говори нам доста о њеним побудама, као и податак да је дотични трамвај саобраћао од 1920. године све до непуне пола године након премијере представе, када је замењен аутобусима. Док Сједињене Америчке Државе хрле ка технолошки унапређеном друштву, Бланш још увек робује вредностима прохујалих времена, што је и доводи у ситуацију да током читавог комада машта о прошлом дому, док Стенли све време покушава да је избаци из свог. Након низа неуспеха она бива отерана у лудило јер се једино ту може осетити код куће, изгубивши оба упоришта у стварном свету, и *Бел Рев* и наду да се може скрасити код Стеле и Стенлија. Њој није дозвољено да сањари, што је најдрагоценија особина куће: „кућа пружа уточиште сањарењу, *кућа штићени сањара*, кућа нам дозвољава да мирно сањамо“ (Башлар 2005: 29, додат курзив – С. П.). Бланш је незаштићена и сатерана у хошак, али њена готово инфантилна свест још увек јасно препознаје човечији нагон за сигурношћу коју породични дом као устоличење сигурности пружа. Она овај нагон препознаје у лику лекара и обраћа му се маниром јужњачке лепотице

(*Southern belle*), баш као што су некада у њеном дому примани гости:

БЛАНШ (чврсто се држећи његове руке): „Не знам ко сте, али увек сам се могла уздати у доброту незнаца.“

(Вилијамс 1967: 211).

„Проблем лудила лежи управо у јазу између прошлости садашњости“ (Флеш 1997: 105), који је за многе њене сународнике био непремостив. У том погледу, Бланш није одметнута од њеног културног миљеа, попут рецимо Раскољникова у *Злочину и казни* Достоевског, већ је слика и прилика читавог сталеза. Њен раскол деле многи Вилијамсови ликови попут Аманде, али и Фокнерови протагонисти.² Лутање по свету за њу, која не жели да промени своје назоре, завршава се у санаторијуму, савршеном збегу од сурове стварности и једином физичком месту које је барем налик дому. На примеру наредне драме ћемо видети да дом може бити и клопка из које неки ликови безглаво беже, а други га настоје сачувати по цену сопствене главе.

Тешовирана ружа

Настала као импресија након посете Италији, али и као знак захвалности њеним народима, *Тешовирана ружа* је доживела своју бродвејску премијеру у фебруару 1951. године. Након пар година, снимљен је и филм с Бертом Ланкастером и Аном Мањани у главним улогама. Добивши Оскара за ту улогу, ова је глумица била савршена за улогу Серафине дела Роса,³ темпераментне Сицилијанке која покушава да настави живот након погибје мужа. Уз *Стаклену менаџерију*, ово је једна од Вилијамсових драма која се готово у целисти дешава у, или испред куће, у овом случају дома Серафине и њене кћерке готово плеонастичног имена: Роса дела Роса.

² Његова кратка прича „Ружа за Емили“ (1930) је одличан пример сусрета Југа и Севера зачињен јужњачком готиком.

³ Вилијамс ју је упознао још у Риму и његова је жеља била да она тумачи главну улогу на премијери, на шта се она, несигурна у своје владање енглеским језиком, испрва није усудила.

На очеку видимо саму грађевину, заправо „дрвену кућицу, врло трошну“ (Вилијамс 1967: 217), која је смештена у неком селу на потезу од Њу Орлеанса до Мобила, на обали Мексичког залива. На зиду куће се налази натпис „КРОЈАЧИЦА“ који нас обавештава да Серафина не само да живи ту већ јој је то и радно место, наговештавајућу слојевитост функција које ово боравиште обавља. Па ипак, главна јунакиња никада не напушта свој посед, из чега можемо закључити да је читаву кућа с окућницом опасана некаквим невидљивим решеткама које спречавају власницу да напусти свој дом. Иако су њена размишљања посве необична, читаоцу није тешко да разуме њен готово лудачки нагон да себе и свој некадашњи дом који је делила са мужем и послушном кћерком, ограда од штетних утицаја спољног света чије надирање није кадра да заустави. На тај начин гради јединствени затвора који након погибје Росарија поприма сакралне обресе, постајући за Серафину светилиште у којем је похрањен пепео њеног мужа. С оваквим поступањем се дакако не слаже отац Де Лео, који то назива „паганском идолатријом“ (Вилијамс 1967: 230), настојећи да јој објасни да такво поступање није у складу са законима католичке цркве. У другом чину Серафина се пасионираношћу свештенице античком храма обрачунава готово физички са свештеником у седмој деценији живота покушавајући да одбрани свој дом од кога је остао само пепео, што се огледа у урни која ту почива. Серафинино одбијање да прихвати стварност траје готово до последње сцене, али након Алваровог појављивања све је више њених поступака који наговештавају ослобођење из самонаметнутог кућног затвора. Разбијање урне и, коју сцену касније, одбацивање идола Девице Марије, представљају чин либерације и величања живота који се без Росарија мора наставити, па макар и са комичним ликом попут Алвара. Ипак, главна јунакиња пред сам крај комада белжежи коначни губитак, одлазак малолетне кћерке Росе.

Баш као и Лора из *Стаклене менаџерије*, Роса долази у сукоб с импозантном величаним личности своје мајке, али се за разлику од

Лоре много конкретније сукобљава са инхибицијама које јој родитељ намеће. Она током читавог комада покушава да побегне од наметнутих ограничења која се огледају у перверзији идеје сигурности породичног дома који за њу постаје веома стварни затвор. Иако га није изабрала већ јој је наметнут, она ће много пре своје мајке развалити решетке заточеништва и отиснути се пут живота лутања, живећи хазардерски попут оца. Вилијамс своју јунакињу, која носи име његове сестре која му је била веома драга, опрема за живот скитнице (можда ће пратити Џека кроз све светске луке до Сан Франциска) једном прећутном врлином: она је петнаест година живела у браку двоје људи из чије се страствене везе родила. Није немогуће да се и она једног дана, попут Ченса Вејна из *Слајке и њене младости* врати у свој родни град и потражи срећу у дому који је једном давно изгубила.

Једини лик који засигурно нема дом, или барем склад за којим се жуди у истом, је Алваро Манђокавало. Он жељу за сигурношћу поистовећује са здравим разумом, иштући од своје идеалне сапутнице „да има лепо намештену кућу и некакво мало уносно занимање“ (Вилијамс 1967: 283). Серафина, сопственик и самохрана мајка, се савршено уклапа у овај опис, што потоње Алварово удварање и потврђује, али проблем настаје у Серафинином виђењу сицилијанског возача. Она је збуњена знацима које јој шаље *Madonna Santa*, Алваро јесте камионџија, али његова *macchina* има осам тона, док је Росариова имала десет, и још важније, испод Алваровог товара банана се налази скривено: још банана. Ова једноставност његовог лика најбоље се огледа у Серафинином опису: „Тело мога мужа са главом маргарца“ (Вилијамс 1967: 276).

Иако домаћица дома у који је упао плачући нема претерано високо мишљење о свом госту, Алваро постаје готово опчињен Серафином. Његова коцкарска породица (коју сачињавају сестра, бака и отац, свако са својим фалинкама), готово га је приморала да почне живети на друму, тј. као камионџија. Он је покушао да се скраси, али је ту прилику пропустио на себи својствено комичан начин:

АЛВАРО: „Дао сам јој, девојци, циркон уместо дијаманта. Она је дала да се испита. Залупили су ми врата пред носом.“

(Вилијамс 1967: 292)

Дајући „Коњождеру“⁴ шоферско занимање, Вилијамс не само да је истакао његову сличност са Росаријом већ је и описао читаву плејаду ликова који се не могу смирити, тиме осуђујући саме себе на вечно погуцање. Шоферска професија је савршена слика и прилика тог типа човека чија метафора превазилази генерације и простор, те залази у популарну културу и друге облике уметност: један насумичан пример може бити песма југословенске групе „Плави оркестар“ под називом „Шта ће нама шоферима кућа“.

Имајући ово у виду, није необично да се Алваро довезао аутопутем који пролази поред Серфининог дома и пожелео да се ту скраси, одбацујући читав један култ „живота на друму“ и потврђујући човеково урођено стремљење ка стабилности породичног дома. Попут ничеанског, дионизијског и аполонског, ова два опречна мотива се смењују кроз читав опус Тенесија Вилијамса у коме он „непрекидно доводи у питање однос 'уметности' према 'стварности'“ (Флеш 1997: 1). Управо су равнодушност и с друге стране, потпуно негирање стварности замајци радње наредне драме коју ћемо у овом раду промотрити.

Мачка на усијаном лименом крову

Једно од дела, које је Вилијамсу донело највећу славу, је уједно било и најуспешније на Бродвеју у сезони 1954–55. Три године касније, читаву потентност и вишезначност драме су више него успешно изнели Елизабет Тејлор играјући лик Меги и Пол Њуман као Брик у екранизацији из 1958. године. Изгубљен јужњачки рај плантаже о којем јунаци других драма говоре са сетом, овде видимо у пуној раскоши док чланови породице Полит проживљавају своје сопствене животне драме об-

⁴ То му име стоји на коверти с платом, што је уосталом и буквалан превод његовог имена с италијанског.

једињени под исти кровом, али не и заједничким поимањем истог.

Еклектичност самог изгледа куће плантажера у којој се радња одвија, јасан је наговештај да и поред универзалне стамености породичног здања, не деле сви укућани исто мишљење поводом његове функције. Ова је драма „прича о људским бићима која се надмећу са опречним осећањима и жељама, а коју је написало друго људско биће у настојању да прикаже нешто од неизрециве вредности“ (Палер 2005: 112). Опис куће у „Опаскама за сценографа“ даје најбољи наговештај мноштва истина које су скривене иза њених зидова:

„[...] спаваоница која је уједно и соба за дневни боравак [...]“

„[...] викторијански стил с неким карактеристикама Далеког истока [...]“

(Вилијамс 1967: 323)

Обе референце се односе на спаваћу собу претходних власника, самаца Џека Строуа и Питера Очела и њихову имплицирану хомосексуалну везу која се ту збила, и која означава прекид традиције и немогућност њене рекреације, што је за последицу имало прелазак имања у власништво Биг Дедија, чији је лик један од најупечатљивијих у читавом Вилијамсовом опусу. Његова ауторитативна личност, с орвелијанским призвучком у имену, представља стуб читаве породице, те сви укућани са зебњом, Меи и Гупер више но остали, ишчекују одлуку о наследству. Па ипак, његови почаци су далеко више бунтовнички, налик Валовим из *Силаска Орфеја*. Још као дете, са само десет година (Вилијамс 1967: 365), побегао је од куће и почео радити као надничар на туђим пољима да би напредовао до позиције надзорника на плантажи Очела и Строуа, коју је на послетку наследио. Скућивши се ту, он своја лутања наставља са љубавницом, притом не нарушавајући породични дом како би га оставио у аманет млађем сину Брику, чије тумачење на позорници захтева од глумца опонашање „човека који се не такмичи“ (Рудан 1997: 109).

Уз алкохол као једину водиљу, Бриково разочарање у живот се не огледа само у одбија-

њу интимног контакта са својом супругом и незаинтересованошћу за судбину породичног иметка, већ и у свеопштем изузећу из породичног живота. Он почиње да лута усред утврђености куће не показујући ни најмању заинтересованост за сигурност и предвидивост коју она пружа, а чијих су вредности одвише свесни не само његов отац, већ и супруга му Меги. Подстакнута сиромаштвом у коме је провела детињство, она не жели да изгуби и ово мало дома што дели са Бриком и настоји да отргне свог супруга од света пића који прераста оквиру уточишта и претвара се у боравиште, односно нешто перманентније: сургат дома. Меги најбоље и описује овај готово перверзни сплет сиромаштва, алкохолизма и кућне тоpline:

„Ја ћу ти рећи, то је исто тако као кад би ти био хиљаду миља далеко од свог вискија и када би морао доћи до њега с тим сломљеним чланком [...] без штаци!“

(Вилијамс 1967: 349)

„Хиљада миља далеко“ се бива од дома, а не пића, што је јасан сигнал да нешто не штима у дому Политових. Сво одсуство физичког лутања протагониста бива замењено менталним раздаљинама које се чине већим од оних који ликови других драма треба да пређу у стварности, попут Томовог или Росиног одласка с мање-више јасно дефинисаним одређиштем. На више места током драме јунаци поистовећују свој дом са заробљеништвом, што најбоље сумира Меги обраћајући се инертном Брику:

МАРГАРЕТ: „Ја не живим с тобом. Ми станујемо у истом кавезу.“

(Вилијамс 1967: 337)

Мотив дома као крлетке, у комбинацији с честим референцама на птице у читавом Вилијамсовом стваралаштву, има за циљ да покаже крхкост самог човека, али и жељу наочиглед јаким личности, попут Меги Мачке, да напусте кавезе у које су се њихови наметнути домови претворили. У наредној драми се појављује лик Вала који је успео да са себе збаци окове

домовања и ударнички сагради истински дом, али на друму.

Силазак Орфеја

Заправо преправљена верзија раније Вилијамсове драме *Бијка анђела*, *Силазак Орфеја* је први пут изведен 1957. године. Само две године касније, Марлон Брандо и Ана Мањани оживљавају Лејди и Вала и на великом платну, постижући већи успех него изворна позоришна представа. Пажљиво мешајући ликовне вечних луталица оба пола са јужњачким поимањем породичног дома, Вилијамс је успео да готово каледоскопски рекапитулира све жеље и настојања не само уобичајних ликовна америчке књижевности тог доба, већ и да успешно прикаже стремљења посве другачије феле људи.

Да је дом у *Силаску Орфеја* вишенаменска творевина, јасно је већ на почетку драме када сазнајемо да се у приземљу налази трговачка радња, док укућани живе на спрату. Оваква поставка наликује оној у *Тейовираној ружи*, и не само то, Серафина и Лејди имају сличне разлоге за меркантилизацију своје куће. Физичка подвојеност је нераскидиво повезана с умном која се огледа у чињеници да готово сви важнији ликови (Вал, Лејди, Керол) никада нису на једном месту мислима и физички истовремено присутни, отварајући простор за „клизност“ појма дома и његову релативизацију.

Поимање дома је за Вала Хавијера, свакако најмаркантнијег лика у комаду, посве упечатљиво и необично, чак и у поређењу с другим ликовима луталица Вилијамсових драма. Он не настоји да се скраси на једном месту, свестан да је његов дом на друму и да се његова врста⁵ не може нигде смирити. Он сам покушава ово да дочара у разговору са Лејди, слушајући се орнитолошком метафором:

⁵ *Змијска кожа* (*The Fugitive Kind*) је назив филма снимљеног 1959. године. Сам наслов је преузет од истоимене Вилијамсове драме из 1937. године, која осим места радње (округ Две реке) нема ништа заједничко са драмом и филмом из педесетих.

ВАЛ: „Али те птичице, оне немају ногу уопште и проводе читав живот једрећи и спавајући на ветру, тако ноћу спавају, само рашире крила и почивају на ветру попут осталих птица које склопе крила и спавају на дрвећу.“

(Вилијамс 2000: 38)

По сопственом признању, овиме је заваљао Лејди која је покушала да му пружи уточиште и сигурну луку где би се могао скрасити. Доста бољи опис несмирениости духа вечном луталце попут Вала даје шериф Талбот док прелистава слике бегунаца с потерница:

ВАЛ: „Ја нисам тражен.“

ТАЛБОТ: „Тако згодан младић као ти је увек тражен.“

(Вилијамс 2000: 79)

Треба напоменути да се Вал не потуца због тога што га неко прогони, већ је он самога себе изгнао, одабравши такав живот. Још као дете у месту Вештичији рукавац био је препуштен сам себи те не треба да чуди што не поседује прави осећај за дом. Сви други ликови Вилијамсових драма налик њему су у једном тренутку живота спознали шта значи живети у породици, доброј или лошој, али свеједно заједници људи која је основна градивна јединица сваког друштва. Иако је одабрао да следи одбеглог оца, чињеница је да је Том из *Стаклене менаџерије* проживео добар део живота у каквом-таквом породичном окружењу, те се може водити оваквим вредносним системом чак и далеко од куће. Како за њега, тако и за Вала, дом није локус, већ етос, тј. нераскидиви део њих самих. Није незамисливо да се једнога дана, попут Алвара, Том заустави испред неке куће и покуша да заведе газдарицу, реконструишући ону изгубљену нит породичног склада која му је некада била знана. Вал не поседује такав нагон јер одвише добро зна да му је једини дом „на ветру“ где је ван домашаја ушанчених друштвених норми које га желе спутати.

Покушај да прошлост понови је још један разазнатљив мотив у *Силаску Орфеја*, пре свега у лику Лејди. Након што је преживела низ несрећа у којима је њен садашњи супруг имао немалу улогу, она покушава да поново створи идилу какву је делила некада са својим

оцем. Реконструишући продавницу она истовремено, крајње свесно, диже из пепела очев Мун Лејк Казино на очиглед, али и запрепашћење мештана:

БЈУЛА: „Па она је ову собу претворила у винарију свога оца на Мун Лејку!“

(Вилијамс 2000: 83)

Лејди с великим жаром жели да Џејб види у шта је претворила њихов дом пре него што он умре, али је њен занос до те мере детиње наиван да га и странац може прозрети:

ВАЛ (спуштајући гитару на пулт): „Ти си Лејди та која се измотава, а не ја.“

(Вилијамс 2000: 86)

Од тренутка када се први пут попне уз степенице, па док се пуцајући не сјури напоље, Џејб све време удара одозго у плафон дозивајући супругу, али и опомињући да снови о поновном проживљавању прошлости нису могући јер ће их сила одозго, било то Божије провиђење или бруталност револверских хитаца, засигурно скрхати.

Тема прошлости која се враћа, сталан мотив у готово свим Вилијамсовим делима, овде добија и просторну димензију док Лејдин животни простор постаје окоштавање прошлих времена које се неће добро завршити. Иронично или не, овако преуређен простор као и оригинал страда у пламену. Из њега ће се попут феникса винути Вал коме ватра, која мора имати упориште на коме би горела, не може ништа јер је он птица без ногу која не додирује земљу. У Вилијамсовом авијаријуму Лејди је пак птица која чврсто стоји на земљи, али је без крила те не може утећи исквареност не само своје околине већ и сопствене љубави према прошлости пуне фалинки.

Напослетку, симболично преузимајући Валову јакну од змијске коже, Керол привидно продужава лозу луталица, али се никада неће моћи винути попут бившег власника јакне јер је одвише спутана породичним именом. Она више подсећа на посрнулу Пепелугу коју је сопствено презиме (*Cutler*), одсекло од нормалног живота. Иако се на први поглед може

учинити као луталица, она заправо све време врло добро зна где јој је дом, тако да њен ескапизам више подсећа на каприц размаженог детета:

ДОЛИ: „О, она може да ради како јој воља, она је Катрер!“

(Вилијамс 1967: 16)

Готово да се може рећи да је „упрљана“ тиме што потиче из породичне куће, онакве какву Вал никада није могао спознати одрастајући сам у Вештичијем рукавцу. Са тог становишта, само „некорумпирани“ људи могу истински свити гнездо и наћи смирај дома који је универзална човекова тежња. Ову „стару универзалну истину“⁶ Вал Хавијер изриче још на почеку заплета:

ВАЛ: „[...] Живео сам у искварености, али нисам искварен. [...]“

(Вилијамс 2000: 34)

Ово признање се може разумети као његова свесност значаја институције дома и онога што она може да пружи човеку. С друге стране, Вал начином на који живи свој живот прави отклон од дома јер је одвише свеста његове губности. Остали јунаци, не само из *Силаска Орфеја*, већ и осталих драма о којима смо писали у раду, једноставно не могу појмити да би спокој дома могао да се претвори у пакао. Оваква неспремност коју они испољавају је главни окидач низа догађаја који их терају у непознато, лудило, па и смрт. Њихово искуство дома је нераскидиво везано за породични живот, који се као и друштвени живот тренутно и насилно урушава, повлачећи у понор стакласту концепцију дома Вилијамсових јунака. Валово поимање дома је једноставно отпорније на промене, односно „неискварено“.

Закључак

Анализом најистакнутијих драма опуса Тенесија Вилијамса видели смо да је мотив

⁶ Из говора Вилијама Фокнера на додели Нобелове награде за књижевност 10. децембра 1950. године у Стокхолму.

дома махом латентан, али свеприсутан. Ликови не само да су обликовани на основу кућа у којима су живели већ и свој садашњи топос желе да претворе у место за живот, најчешће копирајући оригинал. Ту су и они други, вечне луталице, које беже из својих домова како би створили друге, доста мобилније, притом ни једног тренутка не губећи из вида потребу за скућавањем, била она јасно дефинисана зидовима праве куће или само симболична, уобличена у психи појединца.

Сваки од ових типова није пуки плод маште Тенесија Вилијамса, већ има корене у животу самога писца. Он је све недаће, али и сретне тренутке сопственог живота преточио у јунаке који су постали део америчке културе. „Отварајући своју душу у осами, пишући сценарије за савршену Бекетовску публику, састављену од једне особе, себе самог“ (Roudané 7), Вилијамс допире до доста шире публике. Одлучивши се да постане драмски писац, омогућио је не само да читав свет види његове комаде са посве личним печатом, већ и да они оживе на позорницама широм Америке, а касније и света. Уз то, за разлику од свог славног колеге, Вилијама Шекспира, Вилијамс је живео у доба покретних слика, те су његове драме екранизоване. Највећи глумци тог доба су се калили управо на текстовима Тенесија Вилијамса, оживљавајући, између осталих мотива, и ту танку нит поимања дома.

Дом је код Вилијамса представљен ванремени и ванпросторно, јер је отелотворен у психичком склопу ликова и њиховом настојању да га створе, било први пут, било поново. Он је попут какве неухватљиве птице које сви ликови покушавају да се дочепају, махом несвесни овог порива што их доводи у неприлике, а многе одводи у лудило или смрт. Идеал спокоја јужњачке плантаже се провлачи кроз све драме, али он остаје управо то, слика прохујалих времена, леп сан и ништа више. Самообмањивање није од велике користи Аманди, Лејди, Бланш, али и Серафини чији ноцио савршеног склада породичног дома вуче корене још из острвске постојбине. Нова генерација, али и део старе оличен у Стели, ствара сопствену слику дома, породице и сигурности, те

не чуди што Том и Роса деле Стенлијеву животну жар у настојању да потраже срећу на другом месту. У *Мачки на усвијаном лименом крову* „брак Биг Дедија и Биг Мама представљен као наизглед гротескна али сасвим могућа верзија брак Меги и Брика после четрдесет година“ (Гордић Петковић 2009: 421) представља изобличену слику породичног дома од које други ликови настоје побећи, градећи притом неку нову Америку. Управо на пијадестал те подмлађене Америке, Вилијамс уздиже Вала Хавијера који представља спону старог и новог. Помирен с прошлошћу, што је чак и за Меги Мачку неостварив подухват, он спокојно лута све време свестан где му јесте, тј. није, дом.

Испредајући сопствену повест, Тенеси Вилијамс готово неприметно преиспитује и наново дефинише поимање дома које је укљештено негде између прошлости и будућности. Тај васељенски склоп дома и живота најбоље описује Кристофер Фландерс, лик из једне касније драме, *Млекарски воз се више овде не зауставља*:

„Сви ми живимо у кући на коју нисмо свикнути... кући пуној – гласова, звукова, ствари, необичних сенки, још необичнијег светла – Не можемо разумети. Лајемо и скачемо наоколо настојећи да – будемо – *умиљатио разирани* – у овој великој загонетној кући али – у души нас она све плаши.“

(Вилијамс 2000: 547–548)

Присуство страха код свих ликова који очајнички, а на махове и патолошки љубоморно, настоје очувати институцију дома, тај „први свет људског бића“ (Башлар 2005: 30), главни је узрок њиховог посрнућа. Њихов страх потиче од неразумевања начина на који је генерација пре њих успела да свије колико-толико стамено гнездо.

Литература

1. Bašlar, Gaston (2005), *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Beograd–Čačak: Branko Kukić – Gradac.
2. Vilijams, Tenesi (1967), *Izabrane drame: Staklena menažerija, Tramvaj zvani želja*,

- Tetovirana ruža, Mačka na vrućem limenom krovu*, Zagreb: Matica hrvatska.
3. Williams, Tennessee (2000), *Plays 1957–1980*, New York: The Library of America.
 4. Гордић Петковић, Владислава (2009), „Превођење трагедије и комедије у амерички идиом: културна и маргинална самоидентификација у драмама Вилијама Шекспира и Тенеси Вилијамса“, *Књижевна историја* 41 (137–138): 409–423.
 5. Ниче, Фридрих (2012), *Рођење трагедије*, прев. Вера Стојић, Београд: Дерета.
 6. O'Connor, Jacqueline (2000), „Living in this little hotel: Borders on Borders in Tennessee Williams's Early Short Plays“, *The Tennessee Williams Annual Review* 3: 1–35.
 7. Paller, Michael (2005), *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Broadway Drama*, New York: Palgrave Macmillan.
 8. Roudané, Matthew C. (ed.) (1997), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge: Cambridge University Press.
 9. Fleche, Anne (1997), *Mimetic disillusion: Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and the U. S. dramatic realism*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
 10. Fritscher, John J. (1968), *Love and Death in Tennessee Williams*, Diss. Loyola University of Chicago.
 11. Heintzelman, Greta and A. Smith-Howard (2005), *Critical Companion to Tennessee Williams*, New York: Facts On File.

HOME AND HOMELESSNESS IN TENNESSEE WILLIAMS'S PLAYS

Summary

This paper deals with the motif of home as well as the lack of it in the works of one of the greatest 20th century American playwrights, Tennessee Williams. Having examined his life story and personal wanderings, most of which ended up in his plays, the focus shifts towards the plays themselves and their respective film versions. Five plays have been chosen to showcase the homelessness and home motifs: *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *A Rose Tattoo*, *Cat on a Hot Tin Roof*, and *Orpheus Descending*. During the respective analysis of the plays, a special accent is put on the role of home in the character-forming process and on the characters' moral dilemmas and decisions, while characters who are vagrants are scrutinised, for they apparently have no home. In the conclusion, the role of home is placed into a time and spatial frame of America, and in the personal frame of the playwright's own life. Finally, the concept of the institution of home is discussed, as well as the way it would be perceived in the future.

stefan@capsred.com