

Лена Љ. Тица<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Факултет техничких наука у Чачку  
Филолошко-уметнички факултет – докторске студије

## ИДЕОЛОШКО МИТОТВОРСТВО У ДРАМИ НИЛА ЛАБЈУТА ИФИГЕНИЈА У ОРЕМУ

Овај рад за предмет анализе има драму америчког драмског писца и сценаристе Нила Лабјута *Ифигенија у Орему* (1999), са циљем да испита односе мита и идеологије које ова драма поставља у први план. Ослањајући се на концепцију мита као артифицијелног, другостепеног семиолошког система коју је формулисао Ролан Барт, овај рад настоји да Лабјутову драму прикаже као покушај разоткривања популарног мита о савременом америчком и западноевропском друштву као друштву благостања и напретка. Користећи дефиницију иронијског модуса Нортропа Фраја, рад ставља нагласак на начин на који ова драма иронизује, али и тривијализује изворни мит о Ифигенији кроз замену кључног конфликта подвалом или шалом, чиме се, истовремено, разоткрива и мит о модерном (америчком) друштву и целокупној савременој реалности у коме је све обмана, а кључни појмови преиначени. У *Ифигенији у Орему*, амерички сан јунака је илузоран (фабрикован и вештачки попут самог мита), па, самим тим, нема ни катарзе ни искупљења, чиме је проблематизована и традиционална концепција трагедије. Постављајући свог протагонисту пред парадоксални чин чедоморства зарад останка на послу, Лабјут у овој драми ставља под микроскоп савремену културу у којој је наше поимање стварности нужно подложно митизацији од стране виших инстанци које нису божанске већ људске природе. Митови који нам се сада нуде обликују нашу свест у правцу материјалних вредности пред којима оне моралне нужно одступају. Ова драма стога може послужити као средство да се, на један ироничан начин, друштвени и морални концепти савременог света разоткрију као производи језика уплетеног у идеолошку мрежу западне цивилизације, која је истовремено капиталистичка, материјалистичка и патријархална. Уз помоћ увида у питања језика, моћи и идеологије које су, између осталих, дефинисали Фуко, Дерида и Хачн, рад поставља питање да ли је, у оквиру ове драме и уопште, могуће коначно расплитање идеолошког митотворства.

*Кључне речи:* Нил Лабјут, Ифигенија, мит, митотворство, идеологија, језик, иронизација, тривијализација, моћ.

1 lenaboki@gmail.com

## 1. Увод

Ако би се о традиционалној форми мита могло промишљати као о „*причи* о природи света и ствари, о значају појава и њиховом искону и смислу” (Lazarević 2001: 13; моја емфаза), савремено поимање мита акценат ставља искључиво на причу (в. Lazarević 2001, Bart 1979, Solar<sup>2</sup> 1988). Уз постструктуралистички постулат да наша елементарна перцепција стварности, сопства и другости фигурира једино и искључиво у оквиру дискурса, *миш данас* схвата се као говор (*parole*), као систем општења, односно, порука (Bart 1979: 263). Он више није и не може да буде онај „прави” и „природни” мит, ако је то икада и био, с обзиром на то да је човекова историја та која стварност претвара у говор, па митологија, без обзира да ли се бави прошлошћу или садашњошћу, може да буде само историјски утемељена; она потиче од човека, а не из саме „природе” ствари (Bart 1979: 264). Према Барту, свет је „бескрајно подстицајан”, па ниједан сегмент наше друштвене стварности не може бити у потпуности ослобођен од процеса митизације. С обзиром на чињеницу да сама знаковност структуре условљава наше поимање живота и света, митологија је, према Барту, део семиологије, као науке о формама. Међутим, свест о томе да сваки знак функционише унутар одређеног идеолошког хоризонта доводи до закључка да митологија истовремено мора бити и део идеологије, као историјске науке, оне која проучава *идеје-у-форми*<sup>3</sup> (Bart 1979: 266). Задатак савременог митолога стога би морао бити раскривање идеолошког митотворства, као процеса који „грабећи језик” сам себе натурализује и представља као природу, док је, у основи, вештачка конструкција (Bart 1979: 283–285).

Приповедање које истиче вештачку природу мита у драми *Ифиџенија у Орему* (*Iphigenia in Orem*) (1999) америчког драмског писца и сценаристе Нила Лабјута фигурира на два нивоа: с једне стране, разоткривање мита одиграва се унутар саме драме, док, са друге, целокупна драма постаје алат за разобличавање популарног мита о савременом америчком друштву као друштву благостања и напретка. Лабјут, попут Бартовог савременог митолога, одгонета мит о модерном америчком сну, назирјући обману коју оно нуди и представља као природну, али на неконвенционалан начин, тако што у своју драму уплиће један старогрчки мит. Враћајући се традиционалном миту, он, заправо, чита савремени мит. Као што се види из самог наслова, ехо Еурипидове трагедије *Ифиџенија у Аулиди* присутан је у Лабјутовој драми, међутим, Лабјут нуди банализацију, тривијализацију и, коначно, иронизацију изворног мита

2 У делу *Роман и миш* Солар детектује три врсте теорија мита које мит проматрају као књижевну врсту, поглед на свет, или начин говора, а акценат је стављен на последњу.

3 У *Поетици постмодернизма* Линда Хачн истиче да „идеологија конституише и конструисана је помоћу начина на који играмо нашу улогу у друштвеном тоталитету” (Наџион 1996: 296). Идеологију зато не треба схватити као болест савременог (постмодерног) доба, с обзиром на то да је свако доба људске историје било обухваћено идеологијом, а сваки дискурс био је и јесте заснован на идеолошким темељима. Отуда не чуди Бартов спој митологије, семиологије и идеологије.

о Ифигенији и њеном жртвовању. Ова драма се стога може посматрати и у оквиру иронијског модуса, који Нортроп Фрај дефинише као модус који се приближава миту, али сада у виду пародирања митског јунака, и тако затвара циклус књижевних жанрова. Нагласак у раду биће стављен управо на начин на који ова драма иронизује, али и тривијализује првобитни мит о Ифигенији кроз замену кључног конфликта подвалом или шалом, чиме се, истовремено, одгонета и мит о модерном (америчком) друштву и целокупној савременој реалности у којој је све обмана, а кључни појмови преиначени.

## 2. Иронизација мита

*Ифигенија у Орему* је део трилогије *Разваљивање: комади последњих дана* (*Bash: latterday plays*) (1999) у којој Лабјут изнова сагледава старогрчке митове, стварајући за њих савремени контекст. Спајајући наслове црне хронике из данашњих новина и метафизички одјек класичних преједана, Лабјут (пре)испитује архетипове зла, насиља, и породичних злочина, и начине на који би се они могли поновити у модерној Америци. *Ифигенија у Орему* је прва у низу у овој збирци коју чине још и драме *Јашио светица* (*Gaggleofsaints*) и *Поврашац Медеје* (*Medearedux*)<sup>4</sup>. У свакој од ове три драме, уз пуно интертекстуалности у оштрим и узнемирујућим описима људских односа, препреплићу се бруталност и нормалност, сажаљење и дивљаштво, патос и моћ. Лабјут бира форму монолошких исповести, драму карактерише намерно изостављање детаља, сцена је празна и замрачена, а овакав минимализам писац користи са циљем егзистенцијалног измештања својих јунака, што Кристофер Инез (Inez 2014: 133) види као, „бекетовско понирање у дубине сопства”. Очита веза са грчком трагедијом даје драмама митску подлогу, али, уместо великих хероја старих митова, Лабјут под увећавајуће стакло поставља минијатуре, обичне смртнике, ни боље ни горе од нас самих, не би ли покушао да досегне до оних неразговорних и непознатих делова људског срца, у које се ретко залази, а где бораве архетипови зла и насиља. Лабјут, заправо, не испитује појединачно зло, већ оно зло из јунговског колективно несвесног, присутно у свакој индивидуи које одређени услови активирају. А, за њега, ти услови се могу потражити у свету данас у коме места за старе митове нема, јер њихови хероји и богови, давно мртви, уступају пред новим митовима који конституишу наш целокупан поглед на свет и постојање уопште.

4 Свака од три драме описује сурове злочине који се дешавају у препознатљивом миљеу савременог америчког друштва. Иако тематски раздвојене и без заједничких ликова, три драме повезују поменути злочини, који дискретно превазилазе контекст савременог света, пошто сваки од њих има и универзалне, митске димензије. Попут *Ифигеније у Орему* и друге две драме праве алузије на грчке митове: *Поврашац Медеје* јесте драма о жени која је убила своје дете не би ли се осветила дететовом оцу, свом бившем професору и љубавнику, а *Јашио светица* представља Орфеја као средовечног хомосексуалца кога на смрт претуку двојица ‘пристојних’ америчких младића на путу ка факултетској прослави.

Пошто је драма *Ифиџенија у Орему* релативно новијег датума, још увек нису анализирани сви њени аспекти. Иако је Нилу Лабјуту и његовом делу посвећен велики број студија, мора се признати да је овој драми дато мало пажње, а секундарна литература усмерена је углавном на тематску анализу. Такву анализу међу првима је понудио Бигзби (Bigzbi 2007), али је код њега акценат стављен на однос са мормонском религијом, а већи простор остављен је за интерпретацију друге две драме ове трилогије. Рајт (Rajt 2008) ће своју пажњу усмерити на маскулинитет у драмама Нила Лабјута и у оквиру те теме анализира и *Ифиџенију у Орему*. Изненађује што се код аутора попут Фоли (Foli 2012), који преиспитују одјеке грчких трагедија у савременим драмама, *Ифиџенија у Орему* помиње само узгредно. Аспекти ове драме који се тичу иронизовања изворног мита и подривања савремених идеологија који се планирају испитати у овом раду представљају још увек неистражен простор за анализу.

У *Ифиџенији у Орему* пратимо човека који у хотелском лобију признаје потпуном странцу застрашујући догађај из свог живота, који се наводно наставља даље. Ифиџенија из наслова драме, чије име иронично значи „рођена снажна”, је, према грчком миту, била ћерка Агамемнона, жртвована зарад добијања повољног ветра од богова, како би хеленска морнарица запловила према Троји. Док Агамемнон жртвује своју ћерку на наговор богова, стекавши тиме статус војсковође и славу, за Лабјута, међутим, ликови и мотиви су много свакодневнији и апатичнији: његов јунак је путујући трговац, мормон<sup>5</sup>, који се обраћа невидљивом слушаоцу, причајући му причу о смрти своје ћерке, постепено расплићући клупко конфликтних емоција до тренутка суочавања са чињеницом да је смрт детета заправо била чедоморство зарад пословне прилике.

Попут Кафкиног *Процеса* или Џојсовог *Уликса*, и *Ифиџенија у Орему* може се тумачити као дело које припада иронијском модусу, чијег јунака Фрај дефинише као неког ко је инфериоран у односу на нас, тако да изгледа као да са потцењивањем гледамо на фрустрацију, апсурдност и ступидност ситуације у којој се нашао (Fraj 1973: 34). Ослањајући се на Аристотелову *Поезику* у којој се различити фикциони жанрови дају разлучити на основу различитих особености њихових ликова у односу на читаоца или гледаоца (Fraj 1973: 33), Фрај настоји да целокупну књижевност разграничи на пет модуса користећи слични принцип. Почевши од митског модуса (у коме су ликови супериорни у односу на друге

5 Сви ликови у овој збирци припадници су мормонске религије. Сам назив збирке *Комади последњих дана* упућује на назив мормонске заједнице „Црква Исуса Христа светаца последњих дана”. Оно што је Лабјут желео да прикаже јесте да је, у свету какав јесте, способност за застрашујуће злочине присутна у свакоме, без обзира да ли он иде у цркву или на исповести. Путем ових драма Лабјут значајно саопштава како тешки греси нису само идеје присутне у овешталим причама за лаковерне, већ да их могу починити сасвим обични људи, као и да чврсти религиозни оквири не могу са сигурношћу обезбедити склониште од монструозних злочина. Исповести Лабјутових јунака одигравају се парадоксално ван цркве, у хотелу или полицијској станици. Међутим, након објављивања ових драма, Лабјут је искључен из мормонске заједнице.

људе и на околину), преко романсе, високомиметичког и нискомиметичког модуса, књижевност, тј. фикција, креће се заправо од митског ка реалистичком, не би ли се са последњим, иронијским модусом (који је и најприсутнији у последњих сто година) поново приближила митском (Fraј 1973: 33–34). Када, нешто касније, Фрај разматра ове модусе, види се да њихове границе нису јасно оцртане, оне флукутирају, допуштајући модусима да се преливају један у други. Иронија, као типична одлика иронијског модуса, заправо започиње у нискомиметичком: она настаје у реализму и непристрасном посматрању, и полако се креће ка миту, док се у њој јављају „нејасни обриси жртвених ритуала и смрти богова” (Fraј 1973: 41). Митови се сада постављају у иронијски контекст у виду тривијализације мита или митологизације тривијалног, у чијем се средишту налази изоловани ум, прича о томе како је неко, кога можемо препознати као самог себе, сломљен конфликтом између унутрашњег и спољашњег света, имагинативне реалности и оне врсте реалности коју успоставља друштвени консензус (Fraј 1973: 39). Трагична иронија постаје приказ трагичне изолације, усамљености као такве, и тако изоставља елемент посебности, који се јавља донекле у свим осталим модусима. Херој иронијског модуса не мора да има неку трагичну црту или патетичну опсесију. Иронија из трагичне ситуације издваја осећај арбитрарности, жртве која је несрећним случајем то постала, изабрана насумице или лутријом, а ништа више не заслужује да пати од било ког другог:

Ову типичну жртву можемо назвати *pharmakos* или жртвено јагње. *Pharmakos* није ни невин ни крив. Он је невин у смислу да оно што му се догађа далеко превазилази све последице његових поступака [...]. Крив је утолико што је члан друштва обележеног кривицом, или зато што живи у свету у којем су такве неправде неизбежан део егзистенције (Fraј 2007: 41).

Приметна је контрадикција која се јавља код Фраја у дефинисању хероја иронијског модуса: он је, по њему, инфериоран у односу на нас и околину, али је, истовремено, и један од нас (в. Fraј 2007: 34, 41). Међутим, можда се управо у тој контрадикцији и може сместити Лабјутов протагониста. Он јесте, са једне стране, онај кога гледамо са ниподаштавањем, онај који никада не бисмо желели да постанемо због злочина који је починио. Али је, са друге стране, Лабјутов херој (ако се уопште и може назвати херојем) усамљени појединац, ни по чему посебан, толико типичан да чак нема право ни на име које би га диференцирало од осталих. Велики војсковођа Агамемнон сада постаје једноставно Млади Човек. Он је један од нас, насумично одабран, крив због свог злочина, али његова кривица више долази из чињенице што припада „друштву обележеном кривицом”. Онај који врши жртвовање овде је заправо и сам жртва (*pharmakos*) система савремене западне цивилизације у коме више нема божанског уређења и чврстог система вредности. Вредност се у таквом друштву мери у односу на новац, али, док су насумично одабрани улози велики, добици су мали и свакодневни. Код Лабјута, мит о жртвовању Ифигеније сведен је на баналну свакодневицу, изобличен и тривијали-

зован до граница у којима је жртвовање детета у служби прозаичних циљева које диктирају капиталистичка друштва. Дан жртвовања више није кључни дан у историји Грчке и Троје, већ један сасвим обичан, у коме је протагонистина жена са мајком отишла у куповину, беба спава у кревету, а он гледа телевизију. Такође, за разлику од Еурипидове Ифигеније, девојке која својевољно пристаје на жртву зарад добробити свога народа, Лабјутова Ифигенија је несвесно и недужно биће старо пет месеци. Она, попут митске Ифигеније, постаје средство за долазак до циља, али неће бити спасена посредством богова метаморфозом у јелена. У овој драми, савремена Ифигенија је несумњиво мртва, а њена жртва се иронично открива као непотребна на самом крају драме.

### 3. Приповедање као митскошворство

Очигледни одједи грчког мита сада су измештени у савремени контекст: уместо да се догађа у Аулиди, Лабјутова Ифигенија одиграва се у Орему, малом граду у америчкој држави Јути. Реч *орем*, међутим, поиграва се са многоструким означенима, са латинском изреком *nilh per orem* („ништа кроз уста“), која се користи у медицинским изразима, и са *oremus* („помолимо се“ на латинском) (Inez 2014: 134). На тај начин, још у самом наслову, Лабјут наглашава, са једне стране, изузетно вербалну природу своје драме; језик је тај који има кључну улогу у овој трагедији. С друге стране, наглашен је такође и неисцелитељски карактер саме драме – речи нас не могу спасити с обзиром на то да могу да плешу са многоструким означенима производећи изнова значења. Оне саме јесу недостатне, па ни спасења у овој драми нема и не може га бити.

Као што је у класичној грчкој драми начин приказивања насиља и злочина био индиректан, кроз причу неког другог ко је том насиљу присуствовао, и Лабјут бира исти, посредни метод – монолог јесте исповест о злочину који се догодио неколико година раније. Овај индиректни метод такође је стратегија и Лабјутовог јунака, који оклева да исприча, да директно дотакне, догађај који је у његовом животу централни, али чије признање прети да разори његову концепцију себе самог и света уопште. „Тишина и тмина“ нас сусрећу на почетку (а и на крају) драме. За протагонисту приповедање је начин да испуни претећу тишину, његове речи се простиру у празнину, у таму која запоседа позорницу. Он започиње нагло: „...рећи ћу то једном, један пут, зато што то заслужује да буде испричано, а онда никада више“<sup>6</sup> (Labjut 1999: 11; превод аутора), али језик је овде мање начин на који се открива истина, а више покушај да се та истина држи на одстојању. Протагониста нас неће задовољити непосредним откривањем своје приче или пак, ерупцијом свог бола; он (зло)употребљава наратив не би ли најпре саткао причу коју ће потом бити потребно расплести. Према Рајт (Rajt 2008: 20, 21), првобитно приповедање наратору помаже да скупи храброст да исприча свој злочин и да знађе оправдања за оно за шта оправдања нема. Он

6 „...i'll tell it once. one time because it deserves to be told, and then never again”.

приповедањем покушава да стекне самопоуздање, како би избегао да буде потпуно рањив онога тренутка када призна – оно што нам он испрва нуди није пука реконструкција догађаја, већ свесна манипулација нараторског гласа, како би, када за то дође време, осуђивање његовог злочина постало небулозно.

Млади Човек се обраћа странцу, случајном пролазнику у хотелу у коме је застао да преноћи на пословном путу, мање из жеље да комуницира, а више из потребе да чује себе како изговара нешто што је невероватно све док се не изговори гласно. Сам формат његове исповести упућује на то да је ово само један у низу монолога: продавац ће сваке вечери бирати другог, анонимног слушаоца јер ова прича је нешто што „[не може испричати] ни у цркви, ни у полицији”<sup>7</sup> (Labjut 1999: 28). Још на самом почетку протагониста заузима јасан однос према слушаоцу – иако успоставља вредност његовог присуства, он, истовремено, поништава његов став, евентуално мишљење које би тај слушалац могао да има: „није важно шта ти мислиш. мислим, важно ми је, заиста, желим да ме чујеш, да ме саслушаш, али није стварно важно како ћеш се ти осећати поводом тога на крају”<sup>8</sup> (Labjut 1999: 11). Приповедање стога представља његову потребу да се ослободи приче: да је исприча, а да истовремено избегне осуду. Чак нуди и пићем свог (већ припитог) саговорника (симболично, црним вином), јер, ако буде имао среће, до јутра се његов слушалац неће ничега сећати. Насупрот томе, протагониста пије воду („Ја нисам пијаница”), желећи да задржи апсолутну контролу над својим наративом. Оно што је симболично, али у том тренутку још увек за читаоца/гледаоца нејасно, јесте детаљан опис атмосфере на послу који наратор нуди на самом почетку, чак и пре него што помене губитак ћерке:

факсови стижу, људи трче наоколо, седнице за хитне стратегије, све то. Као да сте поново дете које се игра „рата” или нешто слично. [...] велики ризици, много новца који лети око тебе, и притисак је стваран [...] можда се некад понашамо као да је све игра, али веруј ми, не прође дан у послу, а да не јурите за нечијом крвљу...<sup>9</sup> (Labjut 1999: 12–13).

Његове речи осликавају атмосферу рата, непријатељства које је далеко од дечије игре, али он истиче да то не прича како би себи обезбедио оправдање. На истом месту наглашава да је на послу све више и више жена, што је, опет, врло значајан податак за касније, када у причу уведе колегицу која је претња његовом радном месту. Његов анимозитет према женама још увек није јасно артикулисан, јер му је потребно да прво стекне саосећање слушалаца. То саосећање постиже причом која следи, причом

7 „can't tell anyone in the church, or the police”

8 „doesn't really matter what you think. i mean, i care, i do, i want you to listen to this, hear me out, but it's not really important how you feel in the end”

9 „faxes coming in, people zipping around, emergency strategy sessions, all that. it's like being a kid again, playing at 'war' or that type of thing [...] very high stakes, lots of cash floating around you, and the pressure's a real [...] we may play it like a game sometimes, but believe me, a day doesn't go by in business that you are not out for somebody's blood...”

о губитку ћерке, Еме, али прича коју нам он нуди јесте изманипулисана и изобличена са вешто подешеним резovima, како би Емина смрт изгледала као несрећни случај, као нешто што се „једноставно десило“:

Изгубили смо дете. новорођенче. пет месеци старо... *само иако. једноставно се десило.* [...] ја сам био слободан тог дана, а дебора, моја жена, деб, је изашла [...] ставила је ему у наш кревет зато што је ту спавала првих пар месеци... увек смо мислили да је то добра ствар за зближавање [...] желео сам да легнем поред ње, заиста јесам, али сам отишао до дневне собе на тренутак, погледао нешто мало *шочка судбине* или тако нешто, знате, пет минута седмично само за мене, и заспао сам [...] дебина мама... емина бака... ју је пронашла. можда пола сата касније. угушила се испод покривача<sup>10</sup> (Labjut 1999: 14–15; моја емфаза).

Пошто још увек није спреман да нам пружи „праву причу“, наратор нам даје ону у којој је он херој, а срећан крај постоји. У овој причи он себе представља као жртву, и то жртву несрећног случаја или игре судбине (отуда је и назив емисије коју гледа проткан симболизмом) и полицијске сумње. Међутим, сумњичави полицајац, због кога он може изгледати као неодговорни отац, још исте вечери престаје да буде претња када јави да је аутопсија показала да је девојчица умрла „под природним околностима“. Амерички сан нашег јунака се тиме истог тренутка поново наставља: породица заједно једе пицу, гледа телевизију, он води љубав са женом, рађа се ново дете које је зачето баш те исте ноћи („џозеф, да, назван по нашем свецу<sup>11</sup> [...] дошао је на свет после скоро тачно девет месеци“<sup>12</sup> (Labjut 1999: 19)). Породица је наставила даље, па чак и боље: „то смо урадили... наставили смо даље... и више од тога, много више...“<sup>13</sup> (Labjut 1999: 20).

Ако би несрећа која се јунаку догодила била схваћена као форма којој се додаје појам „американства“<sup>14</sup> (овде у неизбежној комбинацији са мормонством), први део драме фигурира као успостављање трећег дела Бартове шеме другостепеног семиолошког система – значења, односно самог мита. Мит о америчком сну у коме сваки грађанин има могућност за успех, просперитет и шансу за успињање на друштвеној лест-

10 „we lost a child. newborn. five months old... just like that. just happened [...] I was off that day, and Deborah, that's my wife, deb, she was out [...] put emma in our bed because that's where she'd been sleeping the first few months... we always thought that was a good bonding thing [...] i was gonna lie down with her, i really was, but i just went back into the living room for a second, watch a little *wheel of fortune* or some thing, you know, five minutes a week to myself. and i fell off to sleep [...] deb's mom... emma's grandma... found her. maybe a half hour later. she'd smothered herself under the covers.“

11 Џозеф Смит био је оснивач мормонске религиозне заједнице.

12 „joseph, yes, named after our prophet [...] came almost exactly nine months later“

13 „that's what we did. we went on...and more than that. a lot more...“

14 Употреба неологизма ‘американство’ на овом месту резултира из Бартове опаске да, с обзиром на нестабилност митских појмова, неологизми пружају највећи извор ироније (Барт 1999: 275). Они никада нису произвољни, сам појам ‘американство’ у свест призива хибридную концепцију америчког идентитета помешану са, безмало магичном, идејом америчког сна.



вици кроз напоран рад, потпомогнут је, у овом случају, и митом о (мормонској) религији, као оној која „неправедне” губитке надомешта новим добицима. У опијајућој идеји америчког сна труд појединца увек бива награђен, а после кише долази дуга. Да се драма завршава на овом месту, дошло би до катарзе, тј. „‘прочишћења’ или ‘пражњења’ емоција гледаоца трагедије путем искуства сажаљења и страха” (Kembel 2004: 24). Међутим, чак и након откривања догађаја, изванредан конфликт у наратору још увек је јасно видљив. Иако оклева, он мора да настави, и да коначно разобличи прву причу коју је испричао, истовремено разобличавајући и мит (иронизовањем мотивације) и ускраћујући нам прочишћење. Сведена завршница у овој драми је немогућа, пошто савремена трагедија, како истиче Матовић (Matović 2013), премешта катарктичку завршницу у простор публике. Будући да поновно успостављање праведног система вредности и срећан завршетак изостају на крају драме, публика би са нелагодношћу требало да доживи њен крај, уместо са ранијем прочишћењем од осећања страха и сажаљења према протагонисти (в. Matović 2013: 243).

„Права прича” која следи у другом делу драме појашњава значај описа ситуације на послу са почетка исповести. Наратор нам сада сугерише да је пре Емине смрти „постојао проблем. који је све ово и започео, мислим, испрва, покренуо све... проблем на послу”<sup>15</sup> (Labjut 1999: 20). Проблем се састојао у отпуштању радника, а избор се свео на њега или на жену са којом је он неколико година раније дошао у сукоб. А онда, на дан Емине смрти, он је примио позив од старог пријатеља из Чикага који га упозорава да ће баш он бити тај који ће бити отпуштен. Како наратор касније објашњава, комбинација страха од губитка посла и коинциденција да је живот његове ћерке изненада угрожен довели су га до тога да донесе одлуку о убиству детета не би ли тиме изазвао сажаљење и задржао своје радно место. Међутим, речи су опет недовољне, оне искривљују и преоблаче истину, наратор и сада покушава да манипулише детаљима не би ли своје учешће у злочину свео на минимално и у очима слушаоца и у сопственим очима. Тако убиство Еме постаје „повољна прилика” коју он никако не сме да пропусти.<sup>16</sup>

#### 4. *Расипљивање савремених мишова (или приповедање у служби демитологизације)*

Оно што такође постаје јасно у овом завршном монологу је да наратор није само желео да задржи моћ над причом, већ моћ постаје неизоставан и значајан елемент саме приче. Испреплетаност дискурса и моћи, која се потврђује у драми, има дубље корене у постструктуралистичкој свести

15 „there was a problem. that’s what had started all this, i mean, originally, started it all in motion... a problem at work”.

16 „сећаш се када сам рекао да мрзим да губим? па, када погледам на све то, мислим, рационално, у том делићу секунде у ходнику, схватио сам шта је то било. прилика. а ја нисам хтео да је протраћим” (Labjut 1999: 26–27).

о систему дискурса као оног који конституише, дефинише и производи друштвену реалност, односно указује на друштвени процес стварања смисла и репродуковања реалности. Према Фукоу, поимање, односно конституисање стварности, увек је идеолошко, оно се производи по механизмима моћи (в. Фуко 1997). Док се сам систем дискурса и знаковности код Дерида успоставља по цену расипања значења (в. Derida 1990), код Фукоа ће се схватати у виду центрирања значења, и произвођења не само значења него и *биополиитике*, како он назива процес конституисања друштвеног система и западноевропске (и америчке) цивилизације као оне која контролише живот и смрт, оне у којој немате право на смрт, већ вам центри моћи дају право да умрете, и начин на који ћете умрети, као што вам дају и право како да живите. Тога је свестан и Лабјутов наратор: „дефинитивно постоји изврстан поредак у послу, момци на врху, они које никад чак и не виђате, осим на сликама у ходнику... они воле да ствари буду онакве какве су увек и биле”<sup>17</sup> (Labjut 1999: 20–21).

Идеологија таквог друштва денунцира човека као индивидуу, а његова вредност постаје мерљива само с обзиром на аспекте који се могу уновчити или политички искористити. У таквом свету, изједначавањем хуманитета са прагматизмом дошло је до суштинске промене концепције мита – у њему не могу више улоге играти богови, јер Бога више нема. Модерно доба све више удаљава човека од чврсте онтолошке утемељености која је карактерисала живот пре Ничеовог симболичног прогласа смрти Бога крајем 19. века. Са Фукоом, смрт Бога праћена је смрћу човека, јер се субјект поима само као производ различитих дискурса које дефинишу центри моћи (в. Фуко 1971). Све је постало *praxis*, а у *praxis*-у нема места за човека, већ само за машине, технику и новац. Нови митови сада јесу произведени управо од оних у чијим се рукама налази моћ, а који, како то примећује наратор, остају невидљиви док своје митове инфилтрирају преко медија или других средстава. Не мало пута током драме, очигледне су алузије на телевизијске емисије и филмове који конституишу наше поимање друштвене стварности: полицијска истрага око смрти детета подсећа на сцене серијала попут *Месџа злочина*, игре на срећу јесу вид релаксације („пет минута недељно само за мене” (Labjut 1999: 22)), а сам наратор чак два пута напомиње да се на послу осећа попут јунака филма *Крејмер против Крејмера*<sup>18</sup>, чиме нас уводи у још једну савремену тему: преиспитивање родних улога и мита о патријархалном друштву као примарном и привилегованом.

17 „there’s definitely an order to things in business, and the old boys at the top, the guys you never see, just their pictures in the hallway... they like things the way they’ve always been”.

18 Амерички филм *Крејмер против Крејмера* (*Kramer vs Kramer*) (1979) био је холивудски одговор на учестало питање о очинском и мајчинском старатељству над децом, краху породице и женском покрету. Филм се бави преокретањем родних улога и оповргавањем мита о нуклеарној породици коју чине отац, мајка и дете. Окретање од породице ка послу може се видети у примеру конверзације између протагонисте и његовог шефа. Када, забринут да ли ће протагониста моћи да обавља свој посао и да истовремено брине о сину, шеф каже: „Потребан си нам седам дана седмично, 100%”, он одговара тако што обећава осам дана седмично и 110%.

Наиме, мотивација за злочин може се наћи и у компетитивној природи посла који од човека чини материјално зависну индивидуу, али и у ефекту који би губитак посла могао да има на његову улогу храниоца породице. Он се бори да задржи своје „право” на материјалну сатисфакцију у свом успињању уз пословну лествицу (које је борба за престиж, овде у буквалном смислу, на живот и смрт), али, како увиђа Амбер Мишел Рајт (Rajt 2008: 25), није само живот који америчка средња класа ужива захваљујући новцу оно што је проблематизовано код наратора, већ и његов сопствени осећај мужевности. Заправо, када први пут чује да ће бити отпуштен, он не сме да погледа у очи сопственој жени. Уз страх да ће бити виђен као неуспешан, традиционални маскулитет и патријархални систем научио га је да мушкарци имају примат на пословном плану. Његова колегиница га прекорева због „ограниченог шовинистичког вокабулара“, а његов интернализовани комплекс супериорности учљив је још у тренутку када први пут говори о отпуштању:

неко преузме [компанију], изгубите пар људи који не могу да прате... и кад кажем „људи” мислим на све, зато што су то тада обично биле жене, не увек, али углавном... Преузимања су одличан начин да се ствари доведу у ред [...] Тада група жена са својим дипломама и бесмисленим афирмативним акцијама добије ногу, ништа лично [...] само се све враћа тамо где и треба да буде<sup>19</sup> (Labjut 1999: 20–21).

Осетна је нараторева потреба да изгради одређени одбрамбени систем како би се заштитио од осуде и презира других, али и себе самог. Иако је овај одбрамбени систем заснован на (не)свесној кривици због злочина који је починио, он је истовремено и извештан облик маскулинног понашања. Док покушава да одржи своје емоције на одстојању, како не би био схваћен као слаб, он не може да изађе на крај са сопственом моралном слабашћу. С обзиром на то да не може да се суочи са самим собом, катарзе нема ни за њега ни за гледаоце. Уместо тога његов маскулитет га попут бремена приморава да настави да са собом носи свој бол. У покушају да достигне оно што он сматра идеалом мужевности – потискивање емоција, он повређује себе и, још горе, друге. Као резултат, девојчица је мртва, а и он и његова жена морају да се изборе са болом који им та смрт доноси (Rajt 2008: 39).

Бол, међутим, постаје још јачи онога тренутка када се покаже да је позив био шала, превара „пријатеља” ради пукѡ забаве, чиме и сам чин чедоморства постаје бесмислен. Док је у изворној верзији причѡ о Ифигенији мотивација за жртвовање дошла од стране богова, који су тај чин наградили обећаном наградом, у *Ифигенији у Орему*, у данашњем свету, мотивација не долази од богова, а чврст систем живљене реалности

19 „somebody takes over, you lose a few guys who couldn't keep up...and i do mean 'guys' as in everybody, all people here, because it was usually women at that point. not always, but a lot of the time...takeovers were an excellent way to get things back in order [...] so that's when a bunch of these women with their m.b.a.s and affirmative action nonsense would get the boot. nothing personal about it [...] just getting everything spinning back the way it was supposed to be”.

за човека је изгубљен. Иронија потиче из чињенице да је наратор, који жртвује своју ћерку, и сам заправо жртва обмане – у друштву у коме је обмањивање саставни део постојања: „оно што је он урадио, то смо стално радили једни другима. [...] прешао ме је. добро ме је прешао, као у стара времена”<sup>20</sup> (Labjut 1999: 28). Бартов постулат – прозрети обману и разоткрити истину – показује се, барем унутар саме драме, немогућим. Наратор је, свестан, део обмане, али такође свесно наставља да обмањује друге, барем до тренутка док нису довољно пијани да се до јутра неће сећати ничега.

Према Барту, једина борба против идеолошког митотворства јесте ремитологизација, митизовање самих митова, не би ли се они прозрели као артифицијелни. „Мит граби језик, зашто не уграбити мит?” (Bart 1979: 290). Другостепени митски систем (комбинација несреће и американства) јесте сама реторика наратора, његово излагање које осликава идеју америчког сна је митски говор. Управо ту се појављује Лабјут: он поставља трећи систем, чија је прва карика нараторева реторика, док сам писац, његово гледање на мит, производи појам: то ће бити нараторева узнемиреност, неповезаност реченица, одлагање заплета, завршна nelaгода. Крајње значење представља дело, оно што драма представља за гледаоце. Целокупна драма успева да прозре обману, само дело фигурира као *значање*: у њему се западноевропска идеологија живљења разоткрива као прагматизам и утилитаризам, који као врхунску вредност истичу владавину принципа корисности, а не заштиту моралне или неке друге врлине или вредности. Ово јесте, попут грчке приче, прича о жртвовању вредности зарад амбиције, али амбиције у виду баналних циљева са безначајним резултатима у друштву у коме је сама концепција живота иронизована. То је друштво које индивидуу своди на жртву (спремну да жртвује друге), жртву корпоративног система у коме циљ оправдава средство, макар оно било и чедоморство.

Другостепени мит има моћ да учини видљивом сву илузорност првог мита, каже Барт (Bart 1979: 290). Али не и да га заувек укине – јер мит се прима намах; капиталистичка, материјалистичка идеологија увучена је у све поре друштва, и тако неприметна опстаје, јер не постоји ништа што идеологију превазилази, пошто сама борба против идеологије постаје нова идеологија. Свест о томе да је нешто идеолошко није довољно субверзивна да идеологију превлада (в. Nation 1996: 296–230). Једини начин да се са дискурсом боримо јесте помоћу дискурса самог, али не постоји нешто што би било неутрални дискурс, неутрални идентитет или неутрална литература. Ако бисмо и покушали то да порекнемо онако како једино можемо – путем дискурса – само бисмо постали свесни урођене неспособности досезања трансцендентних позиција. У својој студији *Илузије постмодернизма* Тери Иглтон наглашава да је „истински онострано или субверзивно увек остајало изван наших референтних

20 „he'd done what we always used to do to each other [...] he'd gotten me, alright. he got me good, just like the old days”

оквира” (Iglton 1997: 15). У оквиру ове драме, та субверзивност се стога смешта у тишину која запоседа позорницу на крају драме, у nelaгодност са којом драма оставља публику. Можда се у тој тишини (као својеврсно „присуство одсуства”) може назрети почетак онога што би срушило мит. А можда је она заправо доказ да се мит коначно не може срушити.

## 5. Закључак

У драми *Ифигенија у Орему*, Нил Лабјут пише пандан античкој драми свесно ускраћујући основни елемент који је карактерисао узор – чврст систем друштвених вредности и божанског уређења света наспрам кога се корпоративни и флексибилни капитализам појављује као цинична карикатура. А у тој карикатури стари мит оживљава на један потпуно нови начин; он се понавља у још страшнијем облику, јер је стваран и опипљив, део наше свести која није нужно логична (колико бисмо желели), већ митологична (в. Losev 2000: 8–15). Иронизујући изворни мит, тако што поништава херојство јунака и мотивацију своди на обману, Лабјут преиспитује савремену културу. У тој култури наше поимање стварности нужно је подложно митизацији од стране виших инстанци које нису божанске већ људске природе. Митови који нам се сада нуде (попут мита о америчком сну анализираном у раду) обликују нашу свест у правцу материјалних вредности пред којима оне моралне нужно одступају. Жртвовање савремене Ифигеније у таквом свету је чин који проистиче из прозаичних материјалних и патријархалних побуда, али је, у оквиру ове драме, тај чин разоткривен као испразан и непотребан не би ли се тиме разоткрила и артифицијелност савремених митова, који се представљају као природни тако што „краду” језик. У овој драми се стога друштвени и морални поредак савременог доба на један ироничан начин разоткрива као производ језика који је нераскидиво свезан са идеолошком мрежом западне цивилизације. А та цивилизација је и капиталистичка, и материјалистичка и патријархална. Међутим, сам крај драме сугерише и да се ова уплетеност језика и идеологије никад не може коначно расплести.

Када на самом крају наратор инсистира да ће бити добро, једино у шта можемо бити сигурни је да ништа није добро. Завршна тмина и тишина враћају нас на почетак и тако сугеришу нешто више – да је мрежа језика, митологије и идеологије неразмрсива. Наратор остаје да своју причу изнова прича, сваке вечери неком новом, припитом, слушаоцу. Али, све заправо остаје само у дискурсу и чињеници да је језичка перформативност та која конституише и реконструише говорничково и саговорничково поимање стварности и сопства у оквиру света који се и сам открива као производ тог језика. Нараторева прича остаје да се преноси даље, али са свешћу да је истина увек недостижна, јер саме речи су недостатне, оне никада не могу да дотакну праву природу ствари које покушавају да опишу, и зато су, како Барт наводи, увек лак плен мита. Мита који можемо назрети, онако како то чини Лабјут, али не и заувек превазићи.

## Литература

- Bart 1979: R. Bart, „Mit danas”, u *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, str. 263–297.
- Bigzbi 2007: C. Bigsby, *Neil LaBute: Stage and Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press
- Derida 1990: Ž. Derida, „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka”, u: *Bela mitologija*, prev. Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo
- Foli 2012: H. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, London: University of California Press
- Fraj 1973: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Fuko 1971: M. Fuko, *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit
- Fuko 1997: M. Fuko, *Nadzirati i kažnjavati*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi
- Iglton 1997: T. Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi
- Inez 2014: C. Innes, Neil LaBute, u: *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, London: Bloomsbury Methuen Drama, 131–147.
- Kembel 2004: J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Labjut1999: N. LaBute, „Iphigenia in orem”, u *Bash: Latterday plays*, New York: The Overlook Press, Peter Mayer Publishers, Inc.
- Lazarević 2001: S. Lazarević, *Preinačenje mitskog obrasca*, Kragujevac – Rača: Centar za mitološke studije
- Losev 2000: A. Losev, *Dijalektika mita*, Beograd: Zepter book world
- Matović 2013: T. Matović, Tragedija kao inicijator društvene reforme u drami Edvarda Olbija *Koza ili, ko je Silvija (Prilozi za definiciju tragedije)*, u: M. Anđelković (ur.), *Savremena proučavanja jezika i književnosti: zbornik radova sa IV naučnog skupa mladih filologa Srbije*, knj. II, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 233–244.
- Rajt 2008: A. M. Wright, *Masculinity in the Works of Neil LaBute*, Ann Arbor: ProQuest
- Solar 1988: M. Solar, *Roman i mit (književnost, ideologija, mitologija)*, Zagreb: Avgust Cesarec

Lena Lj. Tica

## IDEOLOGICAL MYTHMAKING IN NEIL LABUTE'S *IPHIGENIA IN OREM* (IRONY AND DEMYTHOLOGISATION)

### Summary

This paper approaches American playwright and screenwriter Neil LaBute's play *Iphigenia in Orem* (1999) with the aim of examining the relationship between myth and ideology in the play. Relying on the conception of myth as an artificial, second-order semiological system formulated by Roland Barthes, the paper strives to present LaBute's play as an attempt to expose and unmask the popular myth of contemporary American and Western society as a society of prosperity and progress. By employing Northrop Frye's definition of ironic mode, the paper focuses on the way this play ironizes and trivializes the original myth about Iphigenia by replacing the key conflict with a joke or deception. This approach simultaneously exposes the myth of modern (American) society and entire contemporary reality in which everything is subject to deception, while key concepts are altered and reformulated. In *Iphigenia in Orem*, the hero's American dream is illusory (fabricated and artificial as the myth itself), and, therefore, there is no catharsis or redemption, which problematizes the traditional concept of tragedy. By putting his protagonist against a paradoxical act of infanticide for the sake of keeping his job, LaBute focuses on the contemporary culture in which our perception of reality is necessarily subject to the mythization produced by higher instances whose nature is not divine but human. The myths presented to us (like the myth of American dream analysed throughout the paper) shape our consciousness in accordance with material values which inevitably suppress the moral ones. This play may serve as an ironic means of revealing the social and moral concepts of the modern world as products of language entwined in the ideological network of the Western civilization, which is simultaneously capitalist, materialist and patriarchal. By using the insights in the issues of language, power and ideology provided, among others, by Foucault, Derrida and Hutcheon, the paper poses the question whether definite unravelling of ideological mythmaking is possible, both within this play and in general.

*Keywords:* Neil LaBute, Iphigenia, myth, mythmaking, ideology, language, irony, trivialization, power.

Примљен 24. фебруара 2017. године  
Прихваћен 21. марта 2017. године