

ËNDRRA AMERIKANE NË DRAMËN E DEJVID MEMETIT

Prof. Dr. Maks Daiu

Departamenti i Gjuhës Angleze
Fakulteti i Gjuhëve të Huaja, Universiteti i Tiranës
E-mail: mdaiu@yahoo.com

PËRMBLEDHJE

Dejvid Memeti (lindur më 1947) është ndoshta në thelb më amerikani ndër dramaturgët bashkëkohorë të SHBA-së. Ai jo vetëm që ka zgjedhur si temën e tij madhore Amerikën dhe Ëndrrën e saj mitike, por edhe ka zgjedhur si formën e tij mjetet e shumëfishta të kulturës amerikane për të hulumtuar fuqinë e mitit kombëtar dhe ndërkombëtar të Amerikës. Shumica e dramave të tij merren me egon mashkullore, marrëdhëniet mashkullore, dhe cektësinë e jetëve dhe veprimtarive të karaktereve të tij mashkullore; shkaku themelor i kësaj cektësie është fuqia korruptuese e vlerave materiale dhe fiksimit amerikan pas parave. Fuqia dramatike kryesore e Memetit buron nga gjuha e tij, e ngjashme në njëfarë mënyre me atë të Herold Pinterit – e kursyer, e tërthortë, sugjestive, dhe që rrok ritmet dhe fjalorin e përditshëm të njerëzve të dëshpëruar. Memeti është konfirmuar si një nga zërat më origjinalë dhe më të rëndësishëm jo vetëm të brezit të tij por edhe në historinë e dramës amerikane. Ashtu si Artur Mileri para tij, edhe Memeti është moralist por jo moralizues. Të marra së bashku, dramat e tij përcjellin një ndjesi të qartë të asaj çka është humbur dhe çka duhet rifituar në shoqërinë amerikane dhe jetën private po ashtu. Dhe arti ka një rol parësor në atë akt rimëkëmbjeje. Fjalët çelës: ëndrra amerikane, dramë, hulumtim, ligjërim.

ABSTRACT

David Mamet (born in 1947) is perhaps in essence the most American of contemporary U.S. playwrights. Not only has he chosen as his major subject America and its mythic Dream, but he has also employed his drama to explore the power of America's national and international myth. The majority of his plays deal with the male ego, male relationships, and the shallowness of the lives and activities of his male characters; the underlying cause of this shallowness is the corrupting power of material values and the American obsession with money. Mamet's main dramatic power comes from his language, similar in some ways to that of Harold Pinter – spare, oblique, inferential, and catching the everyday cadences and vocabulary of desperate people. Mamet has been confirmed as one of the most original and important voices not only of his generation but also in the history of American drama. Like Arthur Miller before him, Mamet is a moralist but not a moralizer. Taken together, his plays suggest a clear sense of what has been lost and what needs to be regained in American society and private life alike. And art is a primary agent in that act of recovery.

Keywords: American dream, drama, exploration, discourse.

Dejvid Memeti (lindur më 1947) është ndoshta në thelb më amerikani ndër dramaturgët bashkëkohorë të SHBA-së. Ai jo vetëm që ka zgjedhur si temën e tij madhore Amerikën dhe Ëndrrën e saj mitike, por edhe ka zgjedhur si formën e tij mjetet e shumëfishta të kulturës amerikane për të hulumtuar fuqinë e mitit kombëtar dhe ndërkombëtar të Amerikës. Në drama origjinale, përshtatje, filma, televizion, ese, romane, poezi dhe intervista, Memeti shqyrton efektin e mundshëm shkatërrimtar, në mos të dhunshëm, të Ëndrrës Amerikane. Ëndrra Amerikane, vëren ai, “ishte kryesisht për përdhunimin, plaçkitjen.... Ne po arrijmë së fundi një pikë ku nuk ka mbetur asgjë për t’u shfrytëzuar. Ëndrra nuk ka ku të shkojë veçse të godasë vetveten”¹. Kjo dinamikë e individualizmit dhe e “Ëndrrës” që ka shkuar keq përshkon shumicën e veprave të Memetit, por për autorin është te drama ku i ka rrënjët kritika e “Ëndrrës” dhe është te drama ku mundësia e shëlbimit shpërfaqet në mënyrën më provokuese.

Madje edhe brenda kësaj gjinie të vetme – dramës – Memeti nxjerr në pah një shtysë hulumtuese, duke lëvizur nga pjesët eksperimentale me një akt te pjesët realiste me gjatësi të plotë. Është ajo çka Rubi Kohn e quan “Trilogjia e Biznesit” – tri dramat, “Bualli amerikan” (*American Buffalo*, 1975), “Glengëri Glen Ros” (*Glengarry Glen Ross*, 1983) dhe “Plugu i suksesit” (*Speed-the-Plow*, 1988) – që përcaktoi reputacionin e Memetit si dramaturg kryesor amerikan. Pjesët e tij, nga pikëpamja gjinore, shtrihen nga “Martesa e Bostonit” (*Boston Marriage*, 1999), një parodi e komedisë së dokeve të Oskar Uajldit, te “Nëntori” (*November*, 2007), një satirë apolitike, te drama ekspresioniste “Edmond” (*Edmond*, 1982), te katër pjesët që ai i ka cilësuar si tragjedi klasike, “Bualli amerikan”, “Kriptogrami” (*The Cryptogram*, 1994), “Oleana” (*Oleanna*, 1992) dhe “Pylli” (*The Woods*, 1977).

Memeti thekson se qëllimi i teatrit është “jo të merret pikësëpari me çështje sociale” por me “çështje shpirtërore”. Funkzioni i dramës, ngulmon ai, duke cituar Stanislavskin, “është të sjellë në skenë jetën e shpirtit njerëzor në mënyrë që bashkësia të marrë pjesë aty”².

Fuqia dramatike kryesore e Memetit buron nga gjuha e tij, e ngjashme në njëfarë mënyre me atë të Herold Pinterit – e kursyer, e tërthortë, sugjestive, dhe që rrok ritmet dhe fjalorin e përditshëm të njerëzve të dëshpëruar. Memeti

1 Cituar në Janet V. Haedicke, “David Mamet: America on the American Stage,” në David Krasner, ed., *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell, 2005, f. 406.

2 Cituar në Christopher Bigsby, “David Mamet,” në Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to David Mamet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, f. 26.

ngulmon se dialogu i tij “nuk është aq një orvatje për të rrokur gjuhën, sesa një orvatje për ta krijuar gjuhën.... Gjuha në dramën e mia nuk është realiste por poetike”³. Në mënyrë tipike, ndërveprimet formësohen nga një lloj marrëdhënieje “mësues-nxënës”, madje edhe kur “mësuesi” është i paaftë dhe i pavetëdijshëm për nevojat e “nxënësit”. Shumica e dramave të tij merren me egon mashkullore, marrëdhëniet mashkullore, dhe cektësinë e jetëve dhe veprimtarive të karaktereve të tij mashkullore; shkaku themelor i kësaj cektësie është fuqia korruptuese e vlerave materiale dhe fiksimit amerikan pas parave. Në dramën e tij më të mira, Memeti tregon vazhdimisht se individët e motivuar nga grykësia për para dhe/ose pushtet gënjejnë, mashtrojnë, manipulojnë dhe, kur ajo nuk funksionon, mbështeten te dhuna. Gjithkush tradhton gjithkënd – individualisht ose kolektivisht – dhe ndjenja se je tradhtuar – individualisht ose kolektivisht – ngjall zemëratë. Memeti, i cili ka deklaruar se pikësynimi i tij është çmisticizimi i Ëndrrës Amerikane, pohon se dramën e tij e përshkon ndikimi përçarës i Ëndrrës.

Memeti ka lënë të kuptohet se “Buallë amerikan” është në thelb një tragjedi familjare dhe një dramë për tradhtinë. Në pamje të parë, ajo është një pjesë e thjeshtë për njerëz të thjeshtë që nuk mund të kryejnë me sukses një grabitje të thjeshtë. Veprimi ndodh në shitoren e vjetërsirave të Donit, dhe vërtitet rreth faktit se Doni beson që një koleksionist e ka mashtruar duke i blerë nën çmim një monedhë të vjetër pesëqindarkëshe me kokë buallë. Dhe ai vendos t’i vjedhë burrit monedhën dhe atë çka mendon se duhet të jetë koleksioni i tij i çmueshëm i monedhave. Drama fillon me një skenë në të cilën Doni po e mëson Bobin, një djalosh me varësi nga droga, të cilin e ka marrë nën kujdesin e tij, se besnikëria është vlera thelbësore për t’u sjellë si burrë, dhe se nuk ka rrethana lehtësuese për tradhtinë e një mikut. Më vonë, Doni e përjashton Bobin nga plani i vjedhjes kur mikut i Donit, Tiçi, e bind se duhet ta marrë ai përsipër, sepse Bobi nuk ia del dot në krye. Por tradhtia e fundit vjen kur Doni e lejon Tiçin ta rrahë Bobin, duke i thënë se e meriton, pasi beson që ai e ka gënjyer për ta kryer grabitjen me dikë tjetër. Doni e kupton sa e madhe është tradhtia e tij kur zbulon se Bobi po i tregonte të vërtetën. Ai arrin në përfundimin se e ka tradhtuar mikun e tij për “biznes,” pikërisht për atë çka po përpiqej t’i mësonte Bobit të mos bënte në fillim të dramës.

3 Cituar në Janet V. Haedicke, “David Mamet: America on the American Stage,” në David Krasner, ed., *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell, 2005, f. 410.

Nënkuptimi i titullit të Memetit përcillet nga krahasimi mes numrit në zvogëlim të buajve në Amerikën e sotme dhe vlerave në zhdukje të një Amerike të së kaluarës. Drama është për “ndërveprimin shoqëror” mes tre burrave dhe zvetënimin moral të jetëve të tyre, të shkakuar nga fuqia korruptuese e vlerave materiale amerikane dhe të simbolizuar në idenë se madhështia mitike e Perëndimit të Vjetër është zvogëluar në imazhin e buallit në një monedhë. Gjithë dialog dhe me pak subjekt, kjo parodi e Ëndrrës Amerikane sfidonte pritshmëritë e njerëzve në të njëjtën mënyrë siç kishte bërë pararendësi i Memetit, Eduard Ollbi. Memeti e pranon se është ndikuar nga Ollbi, dhe në këtë dramë përdori numrin e vogël të aktorëve, vendveprimin klaustrofobik, sipërfaqen në dukje realiste të ngritur mbi një gënjeshtër dhe gjuhën e pahijshme të hasur te “Kush ka frikë nga Virxhinia Ulfi?” (*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, 1962).

“Bualli amerikan”, argumentonte autori, “është për etikën amerikane të biznesit... Për atë se si ne përligjim gjithfarë tradhtish të mëdha e të vogla dhe kompromisesh etike të quajtura biznes”⁴. Në të vërtetë, Memeti shfaq mjeshtërinë e tij kur hulumton “etikën amerikane të biznesit” dhe mënyrat në të cilat një etos i tillë problematik ndikon tek individit. Kjo marrëdhënie, te “Bualli amerikan” dhe “Glengëri Glen Ros”, ngjall debate rreth ndjenjës së përgjegjësisë publike të individit dhe përkufizimeve të tij të lirive private. Në mbarë teatrin e tij, Memeti krijon një dialektikë e cila, nga njëra anë, njeh të drejtën e individit për të ndjekur interesat e tij sipërmarrëse, ndërsa, nga tjetra, pranon se në një botë ideale interesa të tilla private duhet të jenë në baraspeshë me një ndjenjë detyre qytetare e morale. Sipas Methju Rudanesë, “Ky tension themelor krijon besnikëri të ndara të karakteret e Memetit; ai gjithashtu i jep teatrit të tij njësinë e veçantë të vizionit dhe fuqinë ambivalente”⁵.

“Bualli amerikan” përcaktoi shumë prej elementeve me të cilat është lidhur krijimtaria e Memetit. Më me ndikim ndër këto është dialogu i tij risues, që është bërë i njohur si “e folmja memetiane” I mbrujtur me kujdes, dialogu i tij ritmik pasqyron idenë e Memetit se të folurit është më shumë një mjet për të arritur diçka ose një përpjekje për zotërim sesa një mjet komunikimi. Dialogu

4 Cituar në Matthew Roudané, “Betrayal and Friendship: David Mamet’s *American Buffalo*” në Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to David Mamet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, f. 58.

5 Matthew Roudané, “Betrayal and Friendship: David Mamet’s *American Buffalo*” në Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to David Mamet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, f. 58.

synon të japë përshtypjen e ligjërimit të përditshëm, shpeshherë të së folmes vulgare të rrugës, me ritmet e prera dhe fjalitë e thyera, me gojëmbajtjet, elipsat, përsëritjet, shkëmbimet e njëpasnjëshme dhe përdorimin e shkathët dhe muzikor të pasthirmave të dendura. Dialogu i Memetit është elementi më i fuqishëm në portretizimin e guximshëm të njerëzve në vendin e punës. Sipas Suzan K.

U. Ebotsonit, “Hulumtimi i hamendësuar natyralist i dialogut dhe karakterit në dramë i shqetësoi dhe i kënaqi kritikët, që i njohën personazhet e dramës si arketipa të njeriut modern i cili lufton për mbijetesë në një botë armiqësore plot mite mashtruese dhe shkatërrimtare”⁶.

Te “Bualli amerikan”, timbri i gjuhës dramatike amerikane ishte po aq i freskët (dhe i efektshëm) në poezinë e tij të thyer sa ishte gjuha e një dramaturgu më të hershëm drama e parë madhore e të cilit gjithashtu u vu në skenë në Çikago tre vjet para lindjes së Memetit. Pikërisht ashtu si Tenesi Uilliamsi, me “Koleksioni i kafshëve prej qelqi” (*The Glass Menagerie*, premiera e Çicagos 1944), futi një lloj lirizmi që shërbeu si kontrapunkt ndaj gjuhës skenike realiste që e kishte përshkuar dramën amerikane para 1945-ës, ashtu edhe Memeti, me “Bualli amerikan”, futi një formë të re lirizmi në skenë, një gjuhë të cilën një brez i ri dramaturgësh dhe shikuesish e gjetën po aq freskuese sa edhe çliruese.

Fituese e Çmimit Pulicer, “Glengëri Glen Ros” është drama më e suksesshme e Memetit. Ajo ndërthet një grup komisionerësh që u shesin tokë kënetore të pavlerë në Florida klientëve naivë. Drama ndahet në dy akte, i pari nga të cilët përbëhet prej tri skenash të vendosura në një restorant kinez, në çdonjërin prej të cilave një komisioner bisedon për shitje me dikë: Levini përpiqet t’i mbushë mendjen menaxherit të zyrës së shitjes së pronave të paluajtshme, Uilliamsonit, t’i japë atij dy pista të reja shitjeje (blerës të mundshëm) në shkëmbim të një ryshfeti; Mosi përpiqet të bindë Aronaun të thyejë zyrën dhe të vjedhë pistat; Roma josh Xhejms Linkun për një shitje. Detaji më i rëndësishëm në këtë akt është njoftimi se pronarët e zyrës kanë vendosur të organizojnë një konkurs shitjesh mes komisionerëve të saj: fituesi do të marrë një kadillac, i dyti një komplet thikash kuzhine, dhe dy të fundit do të pushohen menjëherë nga puna. Në Aktin II, zyra është grabitur, siç del, jo nga Aronau, por nga Levini; megjithatë para se të zbulohet, ai ndihmon Romën për të mashtruar Linkun që të mos marrë mbrapsht paratë e tij, kurse Roma njofton Uilliamsonin për planin e tij që

6 Susan C. W. Abbotson, *Masterpieces of 20th-Century American Drama*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2005, f. 174.

të marrë gjysmën e shitjeve të Levinit. Nuk është e vështirë për të kuptuar përse komisionerët po mundohen të rrisin shitjet e tyre me çfarëdo mjeti: lufta e tyre parake është për mbijetesë.

Në thelb, “Glengëri” është një dramë për pushtetin, e të gjitha llojeve dhe në të gjitha nivelet. Ajo hulumton gjithashtu mënyrat në të cilat burrat kërkojnë pushtet mbi njëri-tjetrin në përpjekjet e tyre për të ecur përpara. E vendosur në një mjedis tërësisht mashkullor të një bote biznesi veçanërisht mashkullore, drama hulumton gjithashtu ç’do të thotë të jesh burrë, me trysinë e përhershme të konkurrencës, në një botë plot mashtrim dhe dhunë. Është një vizion i tmerrshëm, që zbulon thellësitë e zvetënimit në të cilat zhyten këta “çakej me xhaketa”, siç i quan një kritik: duke u zhvatur njerëzve kursimet e tyre, duke u shtirë si miq teksa mprehin thikën, dhe duke luajtur egërsisht me emocionet dhe dobësitë e mundshme të njerëzve të tjerë.

Memeti e ka përshkruar botën e “Glengëri Glen Ros” si “një shoqëri me vetëm një moto: Sa para fiton?”⁷. Ai bazohet fort në mitin e Ëndrrës Amerikane, dhe drama i detyrohet qartas “Vdekja e një komisioneri” (*Death of a Salesman*, 1949) të Artur Milerit në mënyrën që portretizon figurën e komisionerit edhe si viktimë, edhe si viktimizues në zvetënimin moral të një kombi. Ndryshimi është se komisionerët e Memetit duket se janë bërë më të pamëshirshëm gjatë 35 vjetëve që pasuan; gjuha e tyre është më e ndyrë dhe botëkuptimi më i zyrtë. Homologu i Uilli Lomanit, Shelli Levin, mund të mos kryejë vetëvrasje në fund, por ai përballet me ndjekjen penale dhe një jetë të rrënuar. Memeti i sheh amerikanët, sado që ata e mohojnë, si të fiksuar pas pasurisë dhe premtimit për të fituar diçka për asgjë. Kjo dramë përshkruan pikërisht se sa të zbrazëta dhe çnjerëzore janë bërë të tilla ambicie.

Titulli i dramës është një tregues i botës iluzore të komisionerëve, një botë që duket se të detyron të flijosh të vërtetën dhe ndjenjat njerëzore për t’u quajtur i suksesshëm. Glengëri Glen Ross është një iluzion, i cili tregon se si komisionerët shpeshherë u ofrojnë klientëve të tyre imazhe të reme të çfarëdo mjeti Toke të Premtuar që kërkojnë. Emri duket i bukur, por ngërthen dy sipërfaqe toke të pavlerë, pasi është krijuar duke bashkuar emrat mashtrues të dy sipërfaqeve kryesore që shesin këta njerëz: Lartësitë e Glengërit (një vend në Florida që nuk ka kodra) dhe Fermat e Glen Rosit (një sipërfaqe e pyllëzuar

7 Cituar në Brenda Murphy, “David Mamet,” në John F. Deeney and Maggie B. Gale, eds., *Fifty Modern and Contemporary Dramatists*. London and New York: Routledge, 2015, f. 167.

pa ndonjë fermë). Komisionerët krijojnë iluzione jo vetëm për të tjerët, por edhe për veten duke u përpjekur ta mbajnë moralin lart. Të shtyrë nga një shpirt i shfrenuar konkurrues, të cilin e shohin si kyç për kapitalizmin demokratik, këta komisionerë arsyetojnë çdo mashtrim që mund të mbyllë një shitje, duke shtrembëruar gjuhën dhe parimet etike për të përligjur atë çka bëjnë. Ata po shesin veten ashtu si edhe tokën, duke shfrytëzuar fiksimin e njerëzve pas Ëndrrës Amerikane të një Toke të Premtuar për të bërë më shumë shitje. Memeti dëshiron që ne ta dimë se një sjellje e tillë e dëmton rëndë shpirtin njerëzor dhe se shqetësimi vetëm për interesin vetjak çon pashmangshmërisht në një shoqëri të pamoral.

Komisionerët kanë një vizion më se amerikan: Tokën e Premtuar – idenë e një trualli të pacenuar që thjesht pret të rrëmbehet. Toka ka një kuptim amëshimi dhe qëndrueshmërie, që ofron shpresa dhe premtime më të mëdha se aksionet dhe mallrat; ajo mund të shihet pothuaj si romantike. Megjithatë, në këtë pjesë një vizion i tillë nxjerr në pah lakminë e njerëzve. Bota e “Glengëri” është një botë e ftohtë në të cilën kamësit marrin më tepër, dhe skamësit flaken tej pa vrarje ndërgjegjeje. Por, siç vëren studiuesi i dramës Kristofer Bigsbi, “Glengëri” është më shumë se një sulm ndaj etikës amerikane të biznesit; ajo hulumton gjithashtu vullnetin e njerëzve për të besuar, një shtysë, nënkupton Bigsbi, që Memeti e sheh si shëlbuese në mundësi.

Niçja ngulmonte se “ne kemi nevojë për gënjeshtër *me qëllim që të jetojmë...* Që gënjeshtër është një domosdoshmëri e jetës është vetë pjesë e natyrës së tmerrshme dhe problematike të ekzistencës”⁸. Juxhin O. Nilli, një admirues i Niçes, kishte gjasa ta interpretonte atë si mbrojtje të atyre që Ibseni i quan “gënjeshtër jete” dhe ai i quante “ëndrra në diell”. Janë ato pas të cilave kapen me dëshpërim personazhet e tij të “Vjen njeriu i akullit” (*The Icemen Cometh*, (1946). Forca e trillimeve të komisionerëve të “Glensgëri”, edhe pse në rrugë të gabuar, u ofron njerëzve një vizion në të cilin ata mund të besojnë. Qasja josentimentale, ironike e Memetit ndaj përmbytjes së tij mund të duket therëse nganjëherë; megjithatë ajo nuk e mohon mundësinë e një të ardhmeje më të mirë. Bigsbi e sheh këtë si provë të “nevojës për besim”⁹ të karaktereve, pavarësisht se janë mashtruar dhe tradhtuar.

8 Cituar në Christopher Bigsby, “David Mamet,” në Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to David Mamet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, f. 36.

9 Christopher Bigsby, *David Mamet*. New York: Methuen, 1985, f. 112.

Dialogu i “Glensgëri” njëkohësisht rrok ritmet e ligjërimit qytetar amerikan dhe tregon në njëfarë shkalle shpërbërjen e po asaj kulture me natyrën e tij të thyer. Llomotitja e paprerë e komisionerëve minohet nga paaftësia e tyre për të komunikuar diçka me kuptim. Gjuha e Memetit shkon përtej natyralizmit, sepse ka ritme komplekse dhe të përcaktuara që mbruhën qëllimisht për të theksuar zhvillimin e karaktereve, si në rastin e Levinit i cili mirëfilli e humb aftësinë për të folur kur nervozohet. Bigsbi vë në dukje se si në një moment të tillë Memeti duket që ndan besimin e Ollbit se vetëm përmes shpërbërjes së gjuhës mund të dalë e vërteta.¹⁰ Ashtu si Ollbi, edhe Memeti e sheh gjuhën si një lloj truku që veçse e maskon gjithmonë realitetin dhe që duhet të zhvishet për të kryer çfarëdolloj komunikimi të ndershëm. Komisionerët e përdorin gjuhën më pak për komunikim sesa si një orvatje për të ushtruar pushtetin, dhe si një mjet kontrolli mbi të tjerët.

Gjuha e dramës nuk është një orvatje për realizëm. Ajo është qartas e stërmadhuar. Përmes një gjuhe të tillë të dhunshme, Memeti zbulon si dëshpërimin e thellë të komisionerëve të tij, të kurthuar në një cikël të pafund shitjesh, ashtu edhe ndikimin negativ që shitje të tilla ushtrojnë mbi karakteret e tyre. Mjedisi tepër i rrëmujshëm dhe i mërzitshëm i zyrës në aktin e dytë e nënvizon më tej gjendjen e zbrazët shpirtërore të këtyre njerëzve. Biseda është vazhdimisht për toka e udhëtime, dhe megjithatë ne kurrë nuk shohim ndonjë tokë, por vetëm botën e ngushtë dhe të ndyrë ku jetojnë këta komisionerë, ku në të vërtetë asnjë nuk lëviz ose shkon gjëkund.

“Glensgëri” nxjerr në pah fuqinë e arrirë të risisë dhe origjinalitetit të Memetit, duke ilustruar përdorimin e tij të gjuhës, vizionin e tij kompleks për skutat më të errëta të shoqërisë amerikane, dhe karakterizimin e fortë. Me pothuaj asnjë fjali të vetme të plotë në dramë, dhe me pak ligjërime pa një fyerje etnike ose fjalë tjetër të pahijshme, Memeti e ripërkufizon dramën bashkëkohore lidhur me gjuhën dhe përmbajtjen. Këqyrja e anëve të dobëta të jetës amerikane dhe antiheronjve të saj është bërë një ndërmarrje gjithnjë e më popullore qysh nga trajtimi i suksesshëm i një lënde të tillë nga Memeti. Çka është më e rëndësishme, “e folmja memetiane” tejet e stilizuar ka ndikuar te shumë dramaturgë të rinj të cilët vazhdojnë të kërkojnë tonin e duhur për të përcjellë sa më mirë kompleksitetet dhe rreziqet e jetës së shekullit XXI.

10 Po aty, f. 124.

Shpërbërja e Ëndrrës Amerikane është tema e pjesës së tretë të trilogjisë, “Plugu i suksesit”, e cila dramatizon makinacionet makiaveliane të Hollivudit – fabrikë ëndrrash jo vetëm për Amerikën, por edhe për botën. Një version i ri i Ëndrrës Amerikane buron nga ky këndvështrim i ri, që ngre lart jo aq punën e vështirë sesa “arritjet e pamundimshme” dhe jo aq karakterin sesa personalitetin. Komedia satirizon etikën e biznesit kinematografik që vë fitimin mbi përmbajtjen dhe interesin vetjak mbi gjithçka.

Ndërmarrjet teatrore të Memetit përgjatë tërë viteve 1990 dhe në këtë shekull shpërfaqin disa ndryshime interesante në ton, tematikë dhe formën dramatike, duke sfiduar stereotipat që e kufizojnë atë në botën agresive mashkullore të dramave të tilla të mëparshme si “Bualli amerikan” dhe “Glengëri Glen Ros”. Ai e ka zgjeruar diapazonin e tij duke përfshirë tema të tilla të debatueshme si ngacmimi seksual, abuzimi me fëmijët, tëhuajtja lesbike dhe identiteti etnik. Në shumicën e dramave të tij të paradokohshme, Memeti është më i gatshëm se kurrë për të provokuar e trazuar, duke mos pranuar të japë mbylljen qetësuese të moralit të tejdukshëm dhe zgjidhjeve të thjeshta.

Secila prej dramave të tij madhore të kësaj periudhe hulumton se si gjuha mund të përdoret si një armë që është shumë më e rrezikshme se pushkët dhe thikat që dalin në tërë filmat dhe dramat e tij të mëhershme. Sulmet fjalësore shpesh kthehen në fizike, nganjëherë papritur, kur fjalët nuk arrijnë të zgjidhin pësjtjellimin dhe mosmarrëveshjet e mundshme.

“Oleana” është drama më e debatueshme e Memetit. Një tragjedi kundërutopike për rrjedhojat e komunikimit të dështuar, ajo është vendosur në një universitet dhe dramatizon paaftësinë e një studenteje të ndrydhur, Kerolës, dhe një pedagogu, Xhonit, i cili është në ankth për shkak të mundësisë së humbjes së vendit të tij të punës, që të kuptojnë, ose madje të dëgjojnë njëri-tjetrin. Në Aktin I, Kerola ka ardhur në zyrën e profesorit të saj me qëllim që të përpiqet të marrë vesh se si mund të dalë më mirë në lëndën e tij. Në vizitën tjetër të saj, në Aktin II, Kerola e akuzon Xhonin për vardisje seksuale ndaj saj, të cilën ajo ia ka kallëzuar komitetit të punësimit. Në Aktin III, Xhoni, të cilit i është hequr vendi i punës për shkak të akuzave të Kerolës, shpërthen në të shara dhe e rreh atë. Drama e lë të hapur çështjen nëse Xhoni në fakt e ngacmoi seksualisht Kerolën, por ajo merret me disa çështje jetike: fuqinë e gjuhës, perceptimin si realitet, arrogancën, pandjeshmërinë dhe vështirësinë e marrëdhënieve njerëzore.

Ndërsa disa kritikë kanë shpejtuar ta etiketojnë krijimtarinë e Memetit si mizogjiniste, me shumë gjasa për shkak të karaktereve të vrazhda mashkullore që gjenden në dramat e tij, duhet të kujtojmë se këto karaktere synojnë të shërbejnë si paralajmërime, jo ideale. “Martesa e Bostonit”, me hulumtimin e saj të marrëdhënieve të ngushta femërore që nga periudha e vonë viktoriane, i kundërvihet mendimit kritik se Memeti shkruan pjesë të mira vetëm për burrat.

Dejvid Memeti është konfirmuar si një nga zërat më origjinalë dhe më të rëndësishëm jo vetëm të brezit të tij por edhe në historinë e dramës amerikane, duke u radhitur krahas Juxhin O. Nillit, Tenesi Uilliamsit, Artur Milerit, Eduard Ollbit dhe Sem Shepërdit. Studiuesi i teatrit Lezli Kejn e përshkruan Memetin si një “dramaturg burimor amerikan ndjeshmëria e të cilit ndaj gjuhës, përpikëria e vëzhgimit, vizioni shoqëror dhe moral, imagjinata teatrore dhe prodhimtaria e vazhdueshme shpjegojnë respektin e gjerë dhe të merituar të kritikës për të”¹¹.

Ashtu si Artur Mileri para tij, edhe Memeti është moralist, por jo moralizues. Të marra së bashku, dramat e e tij përcjellin një ndjesi të qartë të asaj çka është humbur dhe çka duhet rifituar në shoqërinë amerikane dhe jetën private po ashtu. Dhe arti ka një rol parësor në atë akt rimëkëmbjeje.

BIBLIOGRAFIA:

- ABBOTSON, SUSAN C.W. (2005), *Masterpieces of 20th- Century American Drama*. Westport, Connecticut, and London: Greenwood Press.
- BIGSBY, C. (2004), ed. *The Cambridge Companion to David Mamet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BIGSBY, C. (1985), *David Mamet*. New York: Methuen.
- HAEDICKE, J. V. (2005), *David Mamet: America on the American Stage*, in David Krasner, ed., *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell.
- KANE, L. (1996), *David Mamet's Glengarry Glen Ross: Text and Performance*. New York: Garland.
- MAMET, D. (1976), *American Buffalo: A Play*. New York: Grove.
- MAMET, D. (1983), *Glengarry Glen Ross: A Play*. New York: Grove.
- MAMET, D. (1995), *Oleanna: A Play*. New York: Grove.
- MAMET, D. (1988), *Speed-the-Plow: A Play*. New York: Grove.
- MURPHY, B. (2015), *David Mamet*, in John F. Deeney and Maggie B. Gale, eds., *Fifty Modern and Contemporary Dramatists*. London and New York: Routledge, 2015.

11 Leslie Kane, *David Mamet's Glengarry Glen Ross: Text and Performance*. New York: Garland, 1996, f. xvii.