

**УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ**

Љубица Васић

**ИДЕОЛОШКИ ДИСКУРС КАО ЕЛЕМЕНТ
КОНСТРУКЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА У ДЕЛИМА СЕМА
ШЕПАРДА И ДЕЈВИДА РЕЈБА**

докторска дисертација

Београд, 2015

**UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY**

Ljubica Vasić

**IDEOLOGICAL DISCOURSE AS AN ELEMENT OF
CONSTRUCTION OF IDENTITY IN PLAYS OF SAM
SHEPARD AND DAVID RABE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

доктор књижевних наука, редовни професор, Зоран Пауновић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1.

2.

3.

Датум одбране:

Идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета у драмама Сема Шепарда и Дејвида Рејба

Резиме

У докторској дисертацији „Идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета у драмама Сема Шепарда и Дејвида Рејба“ користиће се аналитички и синтетички методолошки поступци. Теоријска основа рада подразумева компаративни, културолошки, постструктуралистички, психолошки и интертекстуални приступ. У овом приступу доминирају теорије Фредерика Џејмсона о политичком несвесном, Алтисерово поимање појма идеологије као имагинарног односа појединца према стварним условима у којима постоје, нека виђења новоисторијске књижевне теорије и критике, психоаналитичке теорије о утицајима на формирање идентитета и субјективитета примениће се Лаканова психоаналитичка теорија, Деридин деконструктивистички приступ, Фукоове теорије о природи моћи, Бодријарова концепција реалности, како би се истакла комплементарност идејно-тематских карактеристика предметних драма.

Посебан фокус био би усмерен на анализу методе којом се сценска уметност претвара у средство истраживања психолошког света људи и настојања савременог човека да се ослободи бројних видова принуде технолошке цивилизације и одупре њеном агресивном продору у све поре живота. Показује се да драмска техника двојице аутора има сродности са савременим политичким позориштем, па и додирних тачака са Брехтовом теоријом. Шепард и Рејб крећу се од реализма ка нереалистичким драмским поступцима, али управо природа њихове деконструкције идеолошког дискурса и потреба да се одреде према питању савременог идентитета враћа их на брехтовску традицију очувања једног вида позоришног реализма.

Предложена структура докторске дисертације „Идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета у драмама Сема Шепарда и Дејвида Рејба“ обухвата пет поглавља чији је опис укратко дат:

1. Анализа идеолошког дискурса као значајан аспект савременог приступа књижевности

Како кандидаткиња наводи, у уводном делу рада посебна пажња ће бити посвећена ближе дефинисању за рад кључних појмова – постмодернизма као културолошког нивоа, америчке авангарде као покрета који истражује разне аспекте индивидуалне и колективне егзистенције, затим декодирању елемената идентитета и субјективитета, деконструисању механизма њиховог настојања у бинарним опозицијама између јавног и приватног, мушког и женског, пасивног и агресивног, себе и другог, егзотичног и свакодневног.

2. Дефинисање доминантног идеолошког дискурса (пост)модерне Америке

Откриће идеологије у делима Шепарда и Рејба условило је интересовање за један посебан третман контроверзних тема као што су насиље у породици и у друштву, расни сукоби, поствијетнамски синдром, које би биле образложене у другом поглављу дисертације. Зачеци доминантне америчке идеологије могу се пронаћи у доктрини *Manifest Destiny* која је уграђена у саме темеље америчке нације, а чије многобројне манифестације су биле видљиве у свим америчким ратовима, укључујући и рат у Вијетнаму.

3. Америчка позоришна авангарда и политика

Треће и четврто поглавље дисертације послужиће као средство за реконструкцију слике савремене америчке драме у контексту њеног политичког значаја. Критички дискурс идеологије на супрот којој се одређују и Шепард и Рејб

налазимо и код великог броја водећих интелектуалаца попут Чомског, Сарадара и Дејвиса и Наоми Клајн, чији ставови ће бити тестиранина примерима појединачних драма двојице аутора.

4. Компаративна анализа драма Шепарда и Рејба

У главном делу рада приступиће се паралелној анализи тематске грађе Шепардових и Рејбових драма. Повлачи се аналогија између Шепардовог и Рејбовог дискурса, што се нарочито види у драмама *Hurlyburly* (Рејб), *A Lie of the Mind* (Шепард) и *States of Shock* (Шепард). Кандидаткиња истиче како чињеница да Шепард има потешкоћа са исходом својих драма одражава његов отпор традицији строгог реализма.

Рејбове драме: *The Basic Training of Pavel Hummel* и *Sticks and Bones* директан су коментар рата у Вијетнаму. Чак су и драме *Hurlyburly* и *Those the River Keeps* латентно повезане са истим, илуструјући како се насиље даље преливало у све поре америчког друштва. И Шепардове драме производ су пост-вијетнамске ере америчког културолошког и идеолошког преиспитивања. Оба аутора пишу о обичним људима који не могу да побегну од судбине, а свака од њихових драма универзална је прича о томе како се обичан човек сналази у великим идеолошким и политичким шемама које не разуме. Рад се придржава идеје да обојица аутора истражују како се идеологија рефлектује на америчку породицу и на појединца у тој породици. Затим ће се анализа проширити на дела која су обележила познији период Шепардовог стваралаштва: *Cowboys*, *The City of Angels*, *The Unseen Hand*, *Mad Dog Blues*, *Simpatico*, *Chicago*, *The God of Hell* и *Paris, Texas*.

5. Закључак

У завршном делу рада кандидаткиња ће пружити закључак у виду синтезе резултата анализа и истраживања, а која се односи на истицање чињенице да је појам идентитета директно условљен појмом идеологије (имајући на уму да је и само тумачење појма идеологије кроз историју често било идеолошки условљено).

Кључне речи: Сем Шепард, Дејвид Рејб, идеологија, идентет, породица, рат у Вијетнаму, позориште

Научна област: Друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: Филолошке науке

Ideological discourse as an element of construction of identity in plays of Sam Shepard and David Rabe

Summary

The doctoral dissertation “Ideological discourse as an element of construction of identity in plays by Sam Shepard and David Rabe“ uses both analytical and synthetic methodological approaches to the interpretation. Theoretical basis of the work involves comparative, cultural, post-structural, psychological and intertextual approach. Dominated by the theory of Frederic Jameson on the political unconscious, Althusser’s understanding of the concept of ideology as an imaginary relationship of individuals according to the actual conditions in which they exist, this approach allows visions of new literary theory and criticism, psychoanalytic theories about the influence on the formation of identity and subjectivity applied to Lacan's psychoanalytic theory, Derrida’s deconstructive approach, Foucault's theory about the nature of power, Baudrillard's concept of reality, in order to highlight the complementarity of ideological and thematic characteristics of the underlying dramas.

A special focus used for performance transforms itself into a means of exploring the psychological world, people and efforts of modern man trying to free himself of many forms of coercion of technological civilization and resist its aggressive penetration into all spheres of life. It turns out that the two authors of dramatic technique have similarities based on contemporary political theater, even in common with Brecht's theory. The works of Sheppard and Rabe range from realism to unrealistic dramatic actions, but the nature of their deconstruction of ideological discourse and the need to distance themselves from the issue of contemporary identity brings them back to the Brechtian tradition of preserving the aspect of theatrical realism.

The proposed structure of the doctoral dissertation “Ideological discourse as an element of identity construction in plays by Sam Shepard and David Rabe“ includes five chapters, which give a brief description:

1. An analysis of ideological discourse as an important aspect of the modern approach to literature

As the candidate states in the introductory part of the paper, special focus is on a closer definition of key concepts for the work - postmodernism as the cultural level, the American avant-garde as a movement that explores various aspects of individual and collective existence, along with the decoding the elements of identity and subjectivity, deconstructing the mechanisms of binary oppositions between public and private, male and female, passive and aggressive, self and other.

2. Definition of the dominant ideological discourse of (post) modern America

The discovery of ideology in the works of Shepard and Rabe has caused interest in a special treatment of controversial theme such as violence in the family and in society, racial conflicts, post-Vietnam syndrome, which are going to be discussed in the second chapter of the dissertation. The origins of the dominant American ideology could be found in the doctrine of *Manifest Destiny*, which is built into the very foundation of the American nation, whose numerous manifestations were visible in all US wars, including the Vietnam War.

3. American avant-garde theater and politics

The third and fourth chapter of the thesis are going to serve as a tool for placing the reconstruction of modern American drama in the context of its political significance. Critical discourse of ideology is also found in works of a large number of leading intellectuals such as Chomsky, Davis and Naomi Klein, whose views are to be tested on examples of particular dramas of these two authors.

4. Comparative analysis of plays of Shepard and Rabe

The comparative analysis contains the analogy between Shepard's and Rabe's discourse, which is particularly noticeable in the plays *Hurlyburly* (Rabe), *A Lie of the Mind* (Shepard) and *States of Shock* (Shepard). Candidate points out the fact that Sheppard has difficulty with the outcome of his plays that reflects his resistance against tradition of strict realism.

Rabe's plays: *The Basic Training of Paul Hummel* and *Sticks and Bones* are a direct feedback of the Vietnam War. Even the drama *Hurlyburly* and *Those the River Keeps* latently associated with the above mentioned war, illustrate how violence continues to spread in all aspects of American society. Shepard's plays are the product of the post-Vietnam era of American cultural and ideological scrutiny. Both authors write about ordinary people who cannot escape destiny, and each of their universal plays is the story of how an ordinary man is coping with great ideological and political schemes that does not comprehend. The work adheres to the idea that both authors explore how ideology reflects on the American family and the individuals in the family. Then the analysis is extended to works that mark the later period of Shepard's creativity: *Cowboys*, *The City of Angels*, *The Unseen Hand*, *Mad Dog Blues*, *Simpatico*, *Chicago*, *The God of Hell* and *Paris, Texas*.

5. Conclusion

In the final part of the dissertation, the candidate will provide a conclusion in the form of analysis and synthesis of the results of research, which highlights the fact that the notion of identity is directly associated with the notion of ideology (bearing in mind that the only interpretation of the concept of ideology throughout history has often been ideologically conditioned).

Key words: Sam Shepard, David Rabe, ideology, identity, family, Vietnam War, theater

Narrow scientific field: Philology

Садржај

Увод.....	1
1. Одређење доминантног идеолошког дискурса у САД.....	4
2. Критички дискурс рата у Вијетнаму.....	20
Хронологија, пропаганда и критика рата у Вијетнаму	
2.1. Постхладноратовска констелација.....	28
3. Критичка хронологија рата.....	30
Пропагандна идеологија рата у Вијетнаму као продужетак идеологије профита и ескапизма	
4. Идеологија мачизма као елемент доминантне идеологије: од Вестерна до рата у Вијетнаму.....	54
5. Позоришни одговор на рат у Вијетнаму.....	61
5.1. Идеолошки идентитет.....	68
5.2. Формирање маскулинитета.....	70
5.3. Конструкција „мушкости“.....	74
5.4. Маскулинитет и позоришно извођење.....	79
6. Породична трилогија Сема Шепарда као рефлексција мачизма, културе насиља и Вијетнамског рата.....	90
7. Вијетнамске драме Дејвида Рејба.....	110

8. Шепардове антиратне драме: <i>States of Shock, The God of Hell, Lie of the Mind</i>.....	129
Закључак.....	138
Литература.....	168
Биографија аутора.....	186

Увод

Докторска дисертација „Идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета у драмама Сема Шепарда и Дејвида Рејба“ има за предмет истраживање начина на који су двојица аутора приказали улогу идеолошког дискурса у конструисању личног и колективног идентитета својих драмских јунака, у драмама чија радња је смештена у судбоносно раздобље америчке националне историје у годинама после рата у Вијетнаму. Полазна тачка су ставови неколико теоретичара који, попут Фредерика Џејмсона, на пример, говоре о такозваном политичком несвесном или присуству идеологије, политике и историје у књижевном делу, односно начину на који књижевни текст раскринкава идеолошки дискурс који је често сакривен иза владајућих митова који потхрањују лажну слику улепшане стварности.

Прелиминарна истраживања указала су на многе аналогije између двојице аутора, посебно у драмама написаним 1970-тих. Међутим, те аналогije нису до сада биле предмет опсежног научног изучавања. Како кандидаткиња истиче, позната нам је само једна компаративна студија о двојици аутора, William W. Demastes-a *The Hurlyburly Lies of the Causalist Mind: Chaos and the Realism of Rabe and Shepard*, у монографији *Realism and the American Dramatic Tradition*, објављеној 1996. године. С те стране сматрамо да би дисертација о овој теми пружила оригиналне увиде о два значајна писца који су писали о темама релевантним за савремену Америку и свет, и то користећи оригиналну драмску технику која их повезује, а креће се између савременог реализма и савременог (условно речено) експресионизма.

Предмет рада обухвата и проучавање појма идеологије као темеља колективног идентитета па стога од пресудног утицаја и у обликовању индивидуалног идентитета, као и статуса савременог америчког субјекта и његовог односа према свом природном и социјалном окружењу како су репрезентовани у драмама Шепарда и Рејба. Кандидаткиња драме двојице аутора карактерише као достигнућа која своју енергију црпе из „гласне идеолошке тишине“

поствијетнамске Америке. С тим у вези био би истражен процес рушења митова у драмама, који ослобођену свест усмерава ка сагледавању суштинске истине одбацивањем њеног привида и на тај начин човека враћа изворним вредностима.

Релевантност и оригиналност предложене теме пружа могућност реализације једне оригиналне дисертације која би се истовремено надовезала на актуелна истраживања у свету у области драме и Американистике, и пружила сасвим ново остварење из поменутих области на српско језику и у оквиру академске заједнице Србије. С обзиром на значај америчке цивилизације у савременом свету, овакав рад био би још један допринос продубљивању њеног разумевања кроз теоријско промишљање једног значајног проблема – можда најзначајнијег за савременог човека – проблема идентитета.

У раду се преиспитују следеће хипотезе:

- постојање идеолошке контекстуализације унутар постмодерног теоријског дискурса;
- присуство идеологије у процесу историзовања и њен међузависност са политиком и митом;
- постојање утицаја културолошких стереотипа на семантичке и синтаксичке кодове као посреднике између аутора и њихове публике;
- контекстуализација историје и идеологије у драмама Сема Шепарда и Дејвида Рејба.

Очекивани резултат истраживања у оквиру предложене докторске дисертације је да се кроз компаративну анализу драмског стваралаштва Сема Шепарда и Дејвида Рејба представи културолошки профил Америке семадесетих и осамдесетих година двадесетог века у којима су настале драме које су предмет анализе.

Очекује се да ће дисертација пружити анализу драмског приказа потраге за идентитетом са становишта идеологије прерушене у савремене политичке, културолошке и социјалне аспекте, и доказати сложеност овог утицаја. Анализа би требало да има два основна аспекта, социолошки и архетипски, а оба би била првенствено усмерена на посматрање последица које је на свест америчког

друштва оставио рат у Вијетнаму као преломна тачка у формирању америчког идентитета.

Анализа формалног, идејног и тематског склопа драмског стваралаштва Шепарда и Рејба требало би да утврди идеолошке повезаности међу теоретским претпоставкама на којима почива конструкција идентитета. Крајњи исход анализе би био утврђивање идејних и идеолошких сродности Шепардових и Рејбових драма заснованих на константној потрази за идентитетом и критици доминантом идеологијом наметнутог конструкта идентитета.

1. Одређење доминантног идеолошког дискурса у Сједињеним Америчким Државама

Сем Шепард и Дејвид Рејб су двојица савремених америчких драмских писаца који су своје најзначајније драме написали седамдесетих година прошлога века, обележеним болним завршетком Вијетнамског рата и његовим последицама. У позоришном смислу ова декада је наставак бурних шездесетих које је одликовао политички бунт и формално експериментисање прилагођено природи искуства које је драма требало да изрази. Широки дијапазон позоришних праваца који је у то време владао америчким позориштем омогућава нам да дела ове двојице аутора сагледамо из више углова, без потребе уско жанровских одређења.

У америчком позоришту одређени драмски писци су толико снажно задржали свест о времену којем припадају да су се готово поистоветили са декадама у којима су стварали: Јуџин О'Нил са двадесетим и тридесетим, Тенеси Вилијамс и Артур Милер са четрдесетим и педесетим, Нил Сајмон и Едвард Олби са шездесетим и седамдесетим. Међу многобројним савременим америчким ауторима, Сем Шепард се сматра једним од најзначајнијих, а Дејвид Рејб свој статус значајног аутора неоспорно оправдава, иако није био на исти начин прихваћен ни од стране публике, ни од стране критике, због чега је престао да пише драме и окренуо се роману.

Кроз анализу дела ове двојице америчких аутора посматра се период од две декаде након вијетнамског рата, па разматрање стога обухвата и трауматична искуства која прате дешавања која су се збила 90-тих година прошлога века, где треба споменути и „контроверзну НАТО интервенцију на Балкану“.¹ Важно је истаћи да је завршетак Хладног рата довео САД и њихову реторику глобалне политике на курс на којем се устројство њене хегемоније парадоксално изукрштало са процесом нестајања и нарушавања њене сопствене слике. Стога, рат у Заливу

¹ Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: The University of Chicago Press, 2003, 38

почетком деведесетих година служи као пример који илуструје ове осцилације између хегемонијске реafirмације и коначног нестанка.

У драми *The God of Hell* (2004) Шепард кроз сценске слике оживљава осећај збуњености типичан за Америку након терористичког напада који се догодио 11. септембра 2001. године. Писац истражује легитимност једне сасвим нове политике спутавања преко параметара на основу којих је тешко направити разлику између пријатеља и непријатеља, патриота и издајника, нападача и жртава.

Такође, важно је напоменути да дела оба аутора конституишу алтернативне приступе горућим проблемима савременог света и Америке, које су у оквирима својих специфичних дискурса анализирали научници из области друштвених наука, политички аналитичари и историчари. Они посебно доприносе америчкој књижевности уметничким истраживањем колективне свести, стрепњи, и страхова, што чини неопходним упуштање у компликоване и вишеслојне трауматичне теме. Оба аутора ослањају се на посебну природу драме као уметничке форме, па тако обогаћују разноврсну семиотику позоришне праксе својим настојањима да истраже области где питање самопозиционирања представља централну тачку интересовања. Жеља да се продре у саму срж самообликовања, и воља за успешним препознавањем значајних тачака личног и колективног идентитета од великог су значаја за Шепардове и Рејбове драме.

Током историје, реакције на рат и на широко распрострањене и вишеслојне сукобе дуго су биле посматране као покушај самодефинисања и самопласирања на јавном/националном, као и на приватном/индивидуалном нивоу. У том смислу значајно је напоменути да су драме двојице аутора о којима је реч у овој дисертацији настале у постмодерном контексту карактеристичном по опадању историчности. Фредерик Џејмсон примећује да се опадање историчности у овом тренутку дешава убрзаним ритмом који повлачи за собом субјекат „који није у могућности да на адекватан начин прикаже тренутно искуство,²“ те на тај начин остаје ограничено на област унапред детерминисан превагом „симулакрума... онога

² Fredric Jameson, “The Antimonies of Postmodernity”, *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden, Blackwell, 2000, 233

што би Сартр назвао дерационализацијом свакодневнице“.³ Фокусирајући се превасходно на колективно прихватање и интерпретацију ратног искуства, важно је приметити да се овакав начин „дерационализације“ рапидно развија до те мере да су неки аутори и мислиоци, попут Жана Бодријара, давали изјаве попут оне да се „рат у Заливу заправо никада није ни догодио,“ односно да се чињеницама историје која је у току манипулише путем медија, што је релативизација која је наишла на оштру осуду већине прогресивних уметника и интелектуалаца.

Насиље које је последњих деценија ескалирало у свакодневном животу Америке, Сем Шепард и Дејвид Рејб, као и њихове многобројне колеге, видели су као продужетак ратне психозе и пропаганде засноване на доминантној идеологији патријархализма, мачизма и милитаризма од којих је створена читава нова митологија, која је, пак, у суштини лоше прикривена идеологија профита односно „слободног тржишта“. О овоме су са дубоким увидом у проблематику писали теоретичари из друштвених наука који су открили узроке и последице оваквог стања, те које су Шепард и Рејб упечатљиво драматизовали у својим каснијим комадима.

Експериментисање са позоришним конвенцијама и субјективним представама ауторових личних визија замена су за мимезис, јер су ови аутори више заинтересовани за редефинисање онога што заправо конституише значење, и за испитивање граница драме као перформанса. У својој студији *Модерна америчка драма* Кристофер Бигзби примећује да је Сем Шепард „у перформансу пронашао симболе живота који представљају отелотворење прича са кореном у ритуалу и миту, као и у садашњости где се не прави јасна разлика између глуме и бивствовања“⁴. Ова двојност налази се у центру Шепардове и Рејбове потраге за стабилним идентитетом у касном двадесетом веку.

Оно што је обојици заједничко јесте став о драми као постмодерном конструкту који истражује границе између играња улоге и аутентичности, представе и бивствовања. Двојица аутора која су добила признање 70-тих и 80-тих

³ Исто, 215

⁴ Christopher Bigsby, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 253

година, Сем Шепард и Дејвид Рејб, били су међу првима који су настојали да истраже поменуте границе кроз испитивање елемената америчког идентитета.

Идеолошки дискурс званичне Америке који је пратио рат у Вијетнаму био је заодевен у пропагандно рухо „патриотизма“ а заснивао се на традицији владајуће америчке идеологије о изабраној нацији која је позвана да своје „вредности“ преноси или намеће целом свету (*Manifest Destiny*), а заправо је заступао интересе великих корпорација.

Једна од најтемељнијих и најсвеобухватнијих студија које доприносе схватању америчке културне историје је трилогија о миту о америчкој граници Ричарда Слоткина. Кроз фолклор, ритуал, историографију и полемике, преко три века богате америчке књижевности, Слоткин открива еволуцију митског језика, који захтева декодирање своје мистичне симболике сталним препричавањем и преношењем с колена на колено. Прототип америчке „теме“ налази се између две границе: дивљине (Запада) и метрополе (Истока), а ова прва повезана је са митовима о „мајци земљи.“ Освајање дивљине, наводно у циљу даљег развоја земље, вршено је путем дивљачких ратова који су истовремено претендовали на уклањање политичких и друштвених разлика, а у циљу „обнављања демократског друштвеног уговора.“⁵

Слоткинова анализа односа између идеологије, мита и књижевног жанра описује процес стварања културе. Супротно поимању мита као психолошке форме изражавања колективног несвесног (према Јунгу) или као лингвистичке формулације (према Леви-Стросу), Слоткинов приступ миту је чисто историјски. За њега, митови не проистичу из менталних архетипова већ су производ људске мисли и рада; константно се прилагођавају и развијају не би ли пружили објашњење проблема који се јављају током историје. Слоткин запажа да мит обухвата све идеолошке варијације које се временом јављају. Тако се Слоткин фокусира на националну идеологију, интерпретирајући је као симптоматичну у смислу прогресивности или пак популизма.

⁵ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Harper Collins, 1992, 10-12

Крајем 19. века, језик који се користио за објашњење америчког мита о граници утицао је и на историчаре и политичаре попут Фредерика Џејмсона Тарнера и Теодора Рузвелта. Када је Тарнер објавио своју чувену тезу о „крају граница“ 1893. године, Американци су морали поново да осмисле како да крену напред упркос очигледном крају аграрне експанзије. Рузвелт је, рецимо, своју политику водио у складу са овим митом. Његова политичка реторика била је под утицајем друштвеног језика Дарвина, и заснивала се на веровању у победу „чистокрвних“ Американаца.

Овде се још једном треба осврнути и надовезати на доктрину познату под називом *Manifest Destiny*, помоћу које се могу осликати промене на политичкој и геополитичкој сцени које су се догодиле у Америци. Наиме, геополитика је свој пуни замах добила управо између два светска рата. Као што је познато, основе геополитичког мишљења развијане су већ стотину година раније. *Manifest Destiny* је идеја која означава неотклоњиву потребу да се један народ или раса прошири на одређеној територији све до одговарајућих природних граница.⁶ Америчко веровање и заступање ове идеје било је у САД-у раширено средином 19. века (између 1830-1860. године). Ова идеја произашла је и из праксе коју су САД примењивале у придобијању нових територија, на пример, 1819. године откупљују Флориду од Шпаније, 1867. године Аљаску од Русије, док су Нови Мексико и Калифорнију добили ратом, који је избио након уласка Тексаса у Савез.

Тек после Другог светског рата, САД почињу да воде једну заиста светски оријентисану политику засновану на принципу хегемоније. Док се идеја садржана у концепту *Manifest Destiny* односила само на амерички континент и околна острва, у односу на Европу дуго се спроводила политика изолационизма.⁷

У друштвеном смислу ову идеју пратиле су подједнако конзервативне идеје о потреби постојања интегритета традиционалне породице и, у оквиру ње, оданост подели рада између полова, затим оданост војној моћи и борбеној спремности, религији и цркви и, у суштини, протестантским моралним стандардима „пристојности.“

⁶ Howard Zinn. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 442

⁷ Michael Parenti, *Power and the Powerless*, St. Martin's Press, 1978, 65

Свеопшта подршка јавности овим конзервативним идејама није букнула тако нагло само током председничке кампање 1980. године, без сумње потхрањене склоношћу масовних медија да се усредсређује на неке изузетне догађаје. Први политички израз ускрснућа неких од ових идеја вероватно се може наћи већ у Голдвотеровој кампањи из 1964. године, у којој је Роналд Реган играо безначајну улогу, а јасно се може видети и у избору Ричарда Никсона на председнички положај 1968. године.⁸ Њихов политички успех отада је непрестано растао, добијајући нове нагласке и задобијајући успут нове групе присталица. Ипак, тај општи утисак је сасвим разумљив, јер је управо крајем 70-тих и почетком 80-тих година изгледало да је неоконзервативизам избио на политичку сцену достижући врхунац у одлучујућем избору Роналда Регана, у проглашењу његовог мандата и у политици његове администрације.

Како би се што дубље продрло у слојеве промена које је сама идеологија узроковала у америчкој историји након рата у Вијетнаму, неопходно је пажњу скренути, не само на одређене људе и догађаје, већ и на друштвену историју како ових идеја, тако и њихових садашњих носилаца, с обзиром на друштвене и структуралне промене у америчком друштву које су те идеје поново довеле на значајно место.⁹ Поставља се питање шта је довело до тога да образлагање доминантне идеологије има више одјека баш у ово време.

Ако се ослонимо на идеје о *Manifest Destiny*, историјски посматрано, прерогативи за одређивање, утврђивање и остварење примарних друштвених мерила уважавања, успеха и неуспеха, увек су припадали друштвено доминантном слоју.¹⁰ Управо такав слој, током великог дела америчке историје, а отелотворен као средња класа, био је у стању да на разне начине утисне своје сопствене вредности, идеале, схватања и концепције у готово све важније америчке институције, обликујући тако њихову садржину и начин деловања. Путем своје економске и политичке доминације у локалним областима читаве земље, америчка средња класа била је мерило вредности живота у малим градовима, па тако и

⁸ Karl Mannheim, *Conservative Thought*, у: Kurt H. Wolff, изд. From Karl Mannheim, New York, Oxford University Press, 1971, 76

⁹ Ибид, 77

¹⁰ Zinn, Howard. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 456

живота у Америци уопште. Њене вредности постале су америчке вредности, њене врлине, постале су америчке врлине.

Добар део вредности, мерила и моралних норми америчке средње класе изведени су из протестантског наслеђа, али подршка овим идејама није зависила искључиво од религије. У ствари, етос америчке средње класе утиснут је у све институције које је та класа контролисала и истовремено је од њих стално добијао подстицај. Породица, јавне школе и црква, на пример, чинили су један институционални тријумвират за преношење ових вредности с генерације на генерацију; све ове институције имале су свој део одговорности за усађивање неопходних врлина код деце.¹¹ Интегритет породице и ауторитет родитеља сматрали су се готово светињом, школе су биле задужене за подучавање моралу и националном поносу.

У својим настојањима да то учине, они су у религији нашли мотор, катализатор и глас за своја политичка убеђења. Историјски гледано, ова повезаност између политике средњих класа и религије не изазива изненађење, јер је религија обезбеђивала како инспирацију тако и сталан извор подршке многим вредностима и идеалима средње класе. Управо из тог разлога, уздизање вредности средње класе на свеснији ниво такође је поспешивало реафирмацију традиционалне религиозности. Ово посебно важи за протестантизам и за католицизам.¹²

Уверење да народ треба да верује својим лидерима делимично је настало у оквирима религије и често је доводило до несрећних исхода. Историја је преплављена примерима монарха, диктатора, премијера, папа и председника који нису заслужили ни мрву поверења, и који су упорно спроводили своју политику апсолутно супротну интересима својих грађана. Током рата у Вијетнаму, било је спекулација да је председник знао ствари које остатак земље није знао, те да је због тога америчка нација морала слепо да му верује. Током 1991. године, када су САД започеле рат против Ирака, иста парола се могла чути међу Американцима да морају да верују председнику и да се препусте његовом вођству.¹³

¹¹ Karl Mannheim, *Conservative Thought*, у: Kurt H. Wolff, изд. From Karl Mannheim, New York, Oxford University Press, 1971, 77

¹² Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, Scribner, 1958, 77

¹³ Michael Parenti, *Democracy for the Few*, First Edition circa 1974, Eighth Edition, 2007, 56

Такво демонстрирање вере може да представља терет сваком демократи. Ипак је вера нешто што треба да остане резервисано за религију. Поверење, онако како постоји између блиских пријатеља и вољених особа, нешто је без чега можемо када је у питању наш однос према лидерима. Поготово у кризним временима, као што је рецимо рат, често чујемо како морамо да имамо поверења у наше лидере. Оно што је превиђено јесте то да су можда они ти који су створили ту кризу и да треба да одговарају за своје поступке. Суштина демократије је да заправо не треба да имамо „поверења“ у наше лидере. Демократија је систем саграђен на неповерењу и одговорности. У његовој сржи се налази идеја да лидере треба помно да пратимо, да их стално испитујемо, да тражимо да се отворено дискутује о њиховим политикама, истиче Хауард Зин.¹⁴

Абрахам Линколн је још 1837. године рекао: „Уопштено говорећи, ови капиталисти функционишу у хармонији, а све са циљем да преваре народ...“¹⁵ Данас би га сматрали „теоретичарем завере“. За неке људе, завера је по дефиницији смешна и непостојећа. Заправо, „завера“ је *bona fide* правни концепт, дефинисан као *планирање или делање у тајности, у нелегалне или опасне сврхе, обично уз помоћ недозвољених средстава*. Главни начин функционисања владајуће класе је више систематичан и институционалан него заверенички. Ниједан интерес владајуће класе не би могао да потраје уколико би се она трудила да држи под контролом целокупно друштво ослањајући се на манипулацију, тврди Зин.¹⁶

Истовремено, ниједна владајућа класа не би могла да опстане уколико се не би старала о својим личним интересима, уколико не би учествовала, контролисала и иницирала одређена дешавања. Тешко је замислити модерну државу која није имала случајеве тајних операција. У САД-у, многе тајне операције сада су доступне јавности. Мајкл Паренти пише о томе како се у претходним декадама доста спекулисало о фабрикованом инциденту Залив Тонкин који је послужио као изговор за избијање рата у Вијетнаму; операција Феникс, у коју су амерички саветници укључили убилачке тимове који су убили хиљаде дисидената у

¹⁴ Howard Zinn. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 500

¹⁵ Roy Basler (ed), *Abraham Lincoln, His Speeches and Writings*, New York, Grosset&Dunlap, 1962, 66

¹⁶ Howard Zinn. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 340

Вијетнаму; афери Вотергејт која је довела до оставке председника; акције ФБИ које су укључивале надзор, инфилтрирање и саботажу дисидентских група, и остале сличне акције америчке владе.¹⁷

Класне поделе, међутим, не читавају се само кроз делање богатих појединаца и група. Донације за кампање, лобирање или други облици политике интересних група само су део целе приче. Правило класе није само партикуларистичко, већ и систематично. Класне поделе функционишу унутар капиталистичког система, који намеће своје системске императиве. Стога, према Алтисеру, есенцијална функција државе јесте да функционише као агент који ће све учинити како би задовољио опште потребе целокупног капиталистичког система. То држава може да спроведе у дело јер има монопол над легитимном употребом силе. Поседује моћ да развија технологију за надзор и контролу.¹⁸

Када је реч о рату у Вијетнаму, треба истаћи да је војска представљала класно структурирану институцију. Политичка функција војске је више него евидентна. Посвећеност антикомунизму и конзервативизму овде је имплицитно правило. Има и политички напредних војника, али су у мањини. Грамши побија мит о неполитизованој војсци: „Није тачно да је војска уставно искључена из политике; дужност војске је да штити Устав – другим речима, правну форму државе заједно са свим њеним институцијама. Стога, тзв. неутралност само означава подршку реакционарној страни“¹⁹.

Савремени амерички неоконзервативизам, осим што укључује политичку идеологију која се односи на спољну политику, сигурност и одбрану и на виђење улоге САД-а у свету, садржи и геополитичку доктрину. Неоконзервативци су проучавали начине како да повећају америчку војну премоћ, на које се регије света треба усредсредити и како спречити појаву могућег супарника.

Од Регановог мандата, неоконзервативизам је добио значајан политички положај. Доласком Џ. В. Буша на место председника САД-а 2001. године започело

¹⁷ Parenti, Michael, *Power and the Powerless*, St. Martin's Press, 1978, 68

¹⁸ Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an investigation)", *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, Monthly Review Press, 1971. Altiser, Luj, „Ideologija i ideološki državni aparati (beleške za istraživanje)“, prev. Andrija Filipović, Karpos, Loznica, 2009, 88

¹⁹ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, edited by Quinton Hoare and Geoffrey Nowell-Smith, New York, International Publishers, 1971, 212

је раздобље савременог неоконзервативизма као доминантног обрасца владавине. Неоконзервативци и њима блиски униполаристи заузимали су готово све важне положаје на пољу спољне политике, одбране и сигурности у Бушовој администрацији. Савремени неоконзервативизам је на пољу спољне политике, одбране и сигурности дефинисао скуп неоконзервативних идеологија током 90-тих година прошлога века. Њихове идеје о глобалној доминацији САД-а кроз наводну „хегемонију добре воље“, о нужности сталног јачања америчких војних капацитета и о потреби превентивног деловања на претње у суштини представљају геополитичке идеје које имају глобални опсег. Те идеје сачињавају неоконзервативну геополитичку доктрину.

Идеологија неоконзервативизма у неколико наврата користила је матрицу „новог светског поретка“. Наиме, концепција „новог светског поретка“ разрађивана је у елитистичким круговима Запада и у време најжешћих хладноратовских конфронтација. Председник Кенеди почетком 60-тих година прошлога века, наложио је „Институту за анализу одбране“ израду елабората о пројекту „светске владе“, у чијем средишту се нашла реформа Уједињених нација. После двогодишњег истраживања, сачињен је тајни Меморандум број 7 аутора Линколна Блумфилда. Он констатује да је у тадашњим хладноратовским околностима тешко рачунати на прихватање концепта „светске владе“. Као скраћени пут за њено успостављање председнику Кенедију препоручује изазивање тешких криза и ратова и серију трауматичних шокова, што документу даје драматичан карактер.

Тежња за стварањем „светске владе“ проистекла је из противречних процеса у САД-у почетком 60-тих година прошлога века. Последице вијетнамског рата, масовних бунтова младих, пораст рецесије, ерозија механизма социјалне државе, захтевали су нови приступ у решавању сложених проблема. Традиционалне вредности Америке почеле су да се урушавају и због претераног очекивања људи. Пројекат „светске владе“, у великој мери био је изнуђен одговор на феномен који је описан као „криза демократије“.

Модел транснационалног акумулирања капитала и концентрација економско политичке моћи у све ужим елитним круговима, изродили су нову парадигму епохе

– глобализацију. Тако се према Ноаму Чомском²⁰, теоријски посматрано, глобализација дефинише као квалитативно нови облик интернационализма, који се у односу на претходну форму разликује пре свега, у односу према држави као традиционалном субјекту међународног права. Стари интернационализам који признаје улогу државе, према новом теоријском приступу, застарео је и није способан да одговори изазовима савремене епохе. Логика глобалне међузависности намеће другачији приступ решавању проблема, где је врховни ауторитет нужно пренети моћ са националне на јединствену „светску владу“.²¹ Патриотизам и лојалност нацији морају бити прилагођени лојалности читавом човечанству, слоган је нове епохе. Треба напоменути да књига *Профит изнад људи* Ноама Чомског спада у једно од најзначајнијих дела критичке анализе америчке идеологије која је произвела рат у Вијетнаму и друге ратове који су касније уследили. Полази од појма идеологије који има негативно значење, али се не ограничава само на критиковане идеологије фашизма и комунизма које су се реализовале у тоталитарним друштвима. Идеологија је сваки политички релевантан говор који системски искривљује или превиђа чињенице, контролише ширину расправе о темама које дотиче. Уз став да идеологија искривљује услове расправе који су потребни да би се утврдила истина о нечему, иде став да идеолошки говор, не служећи истини, одржава интересе који су ужи од интереса који се наводе унутар идеолошког говора. Ако се овакав појам идеологије узме као смерница онда се о идеолошком говору може говорити у сваком друштву. Чомски се у својој анализи служи извештајима специјализованих цивилних агенција за одређена питања, новинским извештајима, али често користи и документе владиних агенција како би у документима који су мање познати јавности открио отворено заступање политике коју идеологија критикује.

Према официјелној верзији крај хладног рата представљао је победу принципа демократије и слободног тржишта који су одувек били водиља коју су поштовале САД. Чомски настоји да покаже да економска упутства о слободном тржишту нису поштована пре свега од стране владе САД и да их не треба узимати

²⁰ Ноам Чомски, *Профит изнад људи – Неолиберализам и глобални поредак*, Светови, Београд, 1999

²¹ Noam Chomsky, *Lectures on Government and Binding: The Pisa Lectures*, Holland: Foris Publications, Reprint, 7th Edition, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 1993, 49

као неупитна с обзиром да њихово примењивање не доводи до развоја земаља које их прихватају, а нису довела ни до развоја САД које су их увек у мањој или већој мери кршиле, и да САД тешко могу да буду пример демократије, с обзиром на то да ни на унутрашњем ни спољашњем плану, САД не поштују принципе које наводно прокламују.

Чомски сматра да се политика САД превасходно води интересима крупног капитала. у економској сфери САД траже од других земаља да поспеше услове, да оставе тржишној утакмици страног и домаћег капитала, што треба да кроз здраву конкуренцију све субјекте натера на максимално ангажовање које ће на крају донети просперитет. Чомски под неолибералном идеологијом подразумева специфичну конфигурацију говора која економска упутства проглашава за квази-морална начела или коначна начела.

За разлику од идеолога неолиберализма Чомски не верује да у економији постоје директна морално оправдана правила која могу одлучујуће да усмеравају њено регулисање. Стога, Чомски сматра да се демократије не смеју кршити ни по коју цену. Ова књига садржи пуно аргумената против уверења да се демократска правила којим се ограничава и контролише власт могу бити заборављена зато што смо коначно добили морално транспарентну и добронамерну политичку елиту којој је добро свих увек на првом месту – и уверења да су економска политичка питања постала неинтересантна зато што је пракса показала да је довољно пустити тржиште да делује и да ће оно само праведно распоредити награде свима.

Политичка идеологија савременог неоконзервативизма обележила је политичку праксу у САД-у и у првој деценији 21. века. Утицај неоконзервативизма дефинисао је политичку атмосферу и односе у тој држави. С обзиром на односе на врху глобалне моћи, у којима САД заузима место једине светске силе, његов утицај се проширио на читав свет, у смислу остваривања циљева које је неоконзервативна политичка идеологија могла да реализује онога тренутка када се укоренила у службеној америчкој политици. Решеност у остваривању циљева претворила је огромну количину моћи садржану у рукама конзервативаца, у потенцијалну опасност за глобалну сигурност и поредак у целини.

У пракси би таква спољна политика била политика очувања и јачања америчке војне премоћи и ширења демократије у свету, па самим тим и већих економских слобода. Залаже се за што слободнију политику према појединим државама, што укључује изградњу нација (nation-building), промене режима (regime change) и превентивне ударе (pre-emptive strikes) како би се могуће претње спречиле већ у настанку.²² Оправдање остваривања темељног циља неоконзервативне политичке идеологије када су у питању положај САД-а у свету и глобални односи, а то је америчка глобална хегемонија, јесте та да је хегемонија добра и за САД и за свет у целини, те да такво вођство захтева војну моћ, дипломатске иницијативе и преданост конзервативним моралним начелима. Америчка глобална хегемонија може се остварити задржавањем америчке надмоћи, спречавањем супарничких држава да се чак и приближе утицају коју САД поседује. Иста таква хегемонија не би решила све проблеме света, америчка хегемонија је „боља од било које замисливе алтернативе“. Добар карактер те хегемоније оправдава се кроз ставове већине конзервативаца, који кажу да се „морални идеали и национални интереси готово увек подударaju“²³.

Геополитичка доктрина о очувању америчке глобалне хегемоније, садржана у савременој неоконзервативној идеологији и синтагми *Pax Americana*, представља визију америчких неоконзервативаца за деловање САД-а у свету и уређивање света у складу с интересима САД-а. Притом се војна моћ истиче као главни инструмент очувања америчке глобалне хегемоније и њеног будућег јачања.²⁴ Привилеговани и моћни су они који поседују банке, корпорације, фабрике, руднике, забавну индустрију, пољопривредна предузећа. Они представљају оно што називамо „поседничком класом“ или „богаташима“. „Владајућа елита“ или „владајућа класа“ је политички активан део поседничке класе. Они и њихови верни следбеници учествују у организацији Пословних округлих столова, Пословних савета, Трилатералне комисије, и Савет за Иностране послове, организације које су основали Рокфелерови, Мелонови, Морганови и остали чланови економске елите.

²² Исто, 29

²³ Исто, 32

²⁴ Ó Tauthail, Gearóid, Dalby, Simon, Routledge, Paul, *The Geopolitics Reader*, Routledge, New York, 2006, 170

То су људи који постају државни секретари, секретари одбране, секретари финансија, саветници за државну безбедност и директори ЦИА-е.²⁵ Заиста, то су људи који постају председници и сенатори. За највише државне послове, владајућа класа бира људе из својих редова.

У склопу политичког система у којем богатство и класа играју веома доминантну улогу, чини се да има недовољно предиспозиција за бољитак. Обично се оглушује о захтеве народа. Људи су изнова и изнова обмањени и ометени од стране поп културе и медијске помпе. Дисиденти трпе насиље, а понекад чак бивају и убијени. У таквим условима живота, временом људи постају цинични и огрезли у резигнираност. Неки коментатори третирају политичко обесхрабрење и пасивност као симптоматично стање, будући да су Американци сасвим задовољни својом слободом и могућношћу да остану сасвим искључени из политичког живота.²⁶

Међутим, то није цела прича. Упркос овом моћном поретку, ипак се многи људи против њега удружују, агитују, протестују, и то понекад са доста успеха. У недавним декадама били смо сведоци извесног броја моћних демократских покрета: протеста за права афричко-америчког становништва на Југу, покрета против угњетавања дисидената, покрета за окончавање рата у Вијетнаму, покрета за анти-империјалистичу солидарност са Ел Салвадором и Никарагвом²⁷, затим покушаја да се изграде алтернативне образовне и информационе установе, покрета против атомског наоружања, покрета за права жена, те покрета за права хомосексуалаца. Током тих година имали смо прилике да видимо како се за своја права боре рудари, радници у челичанама, фармери, радници у авиокомпанијама, новинари, возачи аутобуса, учитељи, универзитетско особље, запослени у болници, и други. Иако вероватно ниједан од ових масовних покрета није доживео неки опипљив успех, много тога се променило. Сва та дешавања имала су утицај на то колико далеко су спремни да иду привилеговани и богати на свом путу ка привилегијама и богатству, односно, они су у паници постали све бескрупулознији.

²⁵ Michael Parenti, *Land of Idols*, St. Marin's Press, New York, 1994, 4

²⁶ Seymour Lipset, *Political Man*, Garden City, NY: Doubleday, 1960, 179

²⁷ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985, 77

Конвенционални став је такав да је моћ заправо антитеза слободи. То може да буде случај са државама са јаким институционалном политиком. Међутим, популарна моћ и слобода нису једна другој супротстављене већ су комплементарне: уколико не поседујете моћ да поднесете намете богатства и моћи, ви заправо не поседујете слободу. Џон Стјуарт Мил писао је 1869. године следеће: „Свест привилегованих о непривилегованима може једино бити пробуђена уколико непривилеговани почну од њих да изнуђују оно што им припада...”²⁸.

Данас циљ не подразумева ограничавање државне моћи поспешивањем демократских средстава како би се супротставили плутократији. Обично је веома фрустрирајуће, а понекад и опасно, изазивати оне који контролишу земљу, капитал, технологију. Међутим, дугорочно посматрано, може бити још опасније не радити то. Како сама историја то показује, људи су се упорно трудили да се одупру лошим друштвено-економским условима живота. У томе су били подстакнути визијом о бољем животу. Неједнакост може да буде толико окрутна да покорност више не гарантује опстанак и људи ништа не губе одупирући јој се. Овде није реч тек о томе да ће се људи увек супротстављати угњетавању, већ да права комбинација беса, наде и организације понекад може да их подстакне на велика дела.

Дакле, повезаност идеологије с политичким и социјалним скупинама и њиховим интересима не значи да моћ неке идеологије може да се сведе на манипулацију. Спознаја којом је опскрбљен неки идеолошки покрет нужно надилази искуство, односно она не може потпуно да се провери искуством, и у томе лежи њена посебна моћ уверавања. Идеологије не могу да се сведу на аргументе који су са научног становишта погрешни. Штавише, успешне идеологије имају научно језгро. Ширење идеологије није механички процес, он зависи од интелектуалних актера и посредника који тумаче идеолошке поруке специфичној публици. Међутим, идеологије не смеју да се мешају са научним језгрима око којих се обично развијају. Научно језгро идеологије изводи се из истине, док се идеологије превасходно изводе из социолошких критеријума. Моћне идеологије су биле такве јер су уверљиво одговарале на велике проблеме одређеног доба, а

²⁸ John Stuart Mill, *The Subjugation of Women*, Cambridge, MA: MIT Press, 1972, 72

одржале су се зато што су биле довољно простране и флексибилне да су могле да обухвате искуства различитих раздобља и притом да очувају доследност.²⁹

²⁹ Raymond Boudon, *The Analysis of Ideology*, Polity Press, Cambridge, 1989, 195

2. Критички дискурс рата у Вијетнаму

Хронологија, пропаганда и критика рата у Вијетнаму

О критичком дискурсу који је пратио рат у Вијетнаму писали су водећи амерички мислиоци из поља друштвених наука. Хауард Зин је у својим предавањима и активизму подстицао људе на лично деловање, док су се његове познате књиге и позоришни комади бавили снагом обичних људи и тиме како да утичу на ток историје. Хауард Зин је као младић схватио да је обећање "америчког сна", које ће се остварити свим вредним и радним људима, само то - обећање и сан. Током Другог светског рата прикључио се ваздухопловним снагама САД и служио као бомбардер на „Европској позорници“. То се показало као формативно искуство које је само учврстило његово уверење да не постоји нешто као што је праведан рат. Оно је такође открило, још једном, право лице социоекономског поретка, у ком се патња и жртвовање обичних људи увек користи за остварење већих профита привилеговане неколицине. Од почетка Вијетнамског рата, био је активан у растућем антиратном покрету, и током наредних година само је појачао свој ангажман у покретима који су се борили за другачији, бољи свет. Зин је аутор преко 20 књига, међу којима је и Народна историја САД-а, „брилијантна и дирљива историја америчког народа писана из угла оних који су политички и економски експлоатисани и који су углавном изостављени из већине историја.“³⁰

У поглављу „Немогућа победа: Вијетнам“ може се рећи да је један од проблема на који се наилази када се бавимо анархизмом то што има много људи

³⁰ С обзиром да драме двојице аутора осликавају одређени сегмент америчке историје који се односи управо на рат у Вијетнаму, треба нагласити да је вијетнамска траума оставила велики ожиљак на америчком националном бићу и заједно са турбулентним преласком из једне декаде у другу (крај 1960-их и почетак 1970-их) у великој мери је утицала на скоро све друштвене сфере и подсистеме. Војни дебакл у овој руралној држави посебно је уздрмао спољно-политички дискурс САД, који је у значајној мери изгубио ранију надменост. Међутим, ситуација се променила доласком Роналда Регана на власт, када је спољна политика постала посебно агресивна. Хауард Зин сматра да су спољнополитичке интервенције САД у том периоду имале два основна облика. Оне су биле или у форми директних инвазија или у форми отворене/прикривене подршке режимима који су били наклоњени САД. Кад је у питању први облик, ту се могу издвојити интервенције у Гренади и Либији. Zinn, Howard, "The Impossible Victory Vietnam" in *People's History of the United States of America*, Harperperrenial, Modern Classics, New York, 199, 470-475

чије идеје су анархистичке, али се они нужно не називају анархистима. Ту реч је први употребио Прудон средином 19. века, али било је анархистичких идеја које су претходиле Прудону, како у Европи тако и у Сједињеним Државама. На пример, има неких идеја Томаса Пејна, који није био анархиста, који себе не би назвао анархистом, али је био подозрив према власти. Такође Хенри Дејвид Торо. Он не познаје реч анархизам, и не користи реч анархизам, али Тороове идеје су врло блиске анархизму. Он је изразито непријатељски настројен према свим облицима власти. Ако пратимо порекло анархизма у Сједињеним Државама, онда је вероватно Торо најближе ономе што би био рани амерички анархиста. Са анархизмом се не срећете све до периода након Грађанског рата, када имате европске анархисте, посебно немачке анархисте, који долазе у Сједињене Државе. Они заиста почињу са организовањем. Први пут када је анархизам располагао организованом снагом и постао јавно познат у Сједињеним Државама било је у Чикагу у време хејмаркетшке афере.³¹

Према Зину, данас нема правог организованог анархистичког покрета у Сједињеним Државама. Већина креативне енергије радикалне политике данас долази из анархизма, али свега неколицина људи који су укључени у покрет себе заиста називају "анархистима". Главни разлог за тако нешто огледа се у томе што је рецимо термин анархизам повезан са два феномена са којима прави анархисти не желе да имају везе. Један је насиље, а други је неред или хаос. Популарна концепција анархизма, с једне стране, је бацање бомби и тероризам, а са друге стране то је одсуство правила, прописа, дисциплине, свако ради шта хоће, конфузија, итд. Због тога постоји уздржаност од употребе термина анархизам. Али заправо идеје анархизма су инкорпориране у начин на који су покрети 1960-их почели да мисле.³²

Према Зиновом мишљењу вероватно најбоља манифестација тога унутар покрета за грађанска права био је Студентски ненасилни координациони комитет - СНЦЦ. СНЦЦ је без познавања анархизма као филозофије отеловљавао његове карактеристике. Они су били децентрализовани. Друге организације за грађанска

³¹ Ибид, 473

³² Ибид, 474

права, на пример "Christian Leadership Conference", биле су централизоване организације са вођом - Мартином Лутером Кингом. Седиште Националне асоцијације за унапређење положаја обојених људи (НАЦП) било је у Њујорку, и они су такође имали неку врсту централизоване организације. СНЦЦ, са друге стране, је био потпуно децентрализован. Имао је оно што су звали теренским секретарима, који су радили у малим градовима широм Југа, са великим степеном аутономије. Имали су испоставу у Алтанти, Џорџији, али испостава није била снажни централизовани ауторитет. Људи који су радили на терену - у Алабами, Џорџији, Луизијани и Мисисипију - они су у великој мери били препуштени себи. Они су радили заједно са локалним становништвом, са „гресрутс“ људима. И тако нико није био лидер СНЦЦ-а, и такође постојала је изразита подозривост према власти.

Они нису могли да зависе од помоћи владе, њене подршке, чак иако је тадашња влада, с почетка 1960-их, сматрана прогресивном и либералном. Џон Ф. Кенеди посебно је био заслужан. Али они су посматрали Џона Ф. Кенедија, видели су како се понашао. Џон Ф. Кенеди није подржавао Јужњачки покрет за једнака права за Црнце. Он је именовао сегрегационистичке судије на Југу, допустио је јужним сегрегационистима да раде шта год пожеле. Тако да СНЦЦ је био децентрализован, антивладин, без руководства, али они нису имали визију будућег друштва попут анархиста. Они нису размишљали дугорочно, нису се питали који тип друштва би требало да имамо у будућности. Били су стварно усредсређени на непосредни проблем расне сегрегације. Али њихов став, начин на који су радили, начин на који су били организовани, био је у складу, може се рећи, са анархистичком линијом.

Према Зину, нема сумње да је пежоративна (зло) употреба речи анархизам директна последица чињенице да је идеја да људи могу бити слободни, била и још увек је врло страшна за оне на власти. Нема сумње да су анархистичке идеје страшне за оне на власти. Људи на власти не могу да толеришу либералне идеје. Они могу да толеришу идеје које позивају на реформе, али они не могу да толеришу идеју да неће бити државе, централног ауторитета. Тако да им је јако

важно да исмевају идеју анархизма не би ли створили утисак да је анархизам насилан и хаотичан.³³

У теоријском политичком смислу, можемо аналитички да идентификујемо две главне концепције анархизма - такозвани колективистички анархизам који је ограничен на Европу, и са друге стране индивидуалистички анархизам који је ограничен на САД. Зин то посматра као вештачко одвајање. Као што се често дешава, аналитичари умеју себи да олакшају посао, они воле да праве категорије и да уклапају покрете у те категорије, али многи су били мишљења да се то може радити. Према његовом мишљењу у Сједињеним Државама, свакако је било људи који су веровали у индивидуалистички анархизам, али у Сједињеним Државама су 1880-их такође били и организовани анархисти из Чикага или СНЦЦ. Он сматра да се у оба случаја, у Европи и у Сједињеним Државама, може наћи испољавање обе тенденције, изузев што је можда у Европи идеја анархосиндикализма постала јача него у САД.

Када је реч о методској „дилеми“ - револуција наспрам социјалне и културне еволуције, Зин поставља неколико питања. Једно од њих је питање насиља, и он сматра да се анархисти ту нису сложили. У САД наћи ће се неслагање, и то неслагање, по Зину, може се наћи у једној особи. Ема Голдман, за коју можете рећи да је у САД изнела анархизам, постхумно, у први план током 1960-их, када је напрасно постала важна личност. Али Ема Голдман је била за убиство Хенрија Клеј Фрика, међутим одлучила је да то није исправно. Њен пријатељ и друг, Александар Беркман, није сасвим напустио идеју насиља. Са друге стране, ту су људи који су били анархистични на начин на који је то био Толстој и Ганди такође, који су веровали у ненасиље.³⁴

Постоји једна кључна методска карактеристика анархизма, и тај кључни принцип је принцип директне акције - не служити се облицима које вам друштво нуди, репрезентативном владом, гласањем, законодавством, већ директно преузимајући моћ. У случају синдиката, у случају анархосиндикализма, то значи да радници штрајкују, и не само то, већ заиста преузимају индустрије у којима раде и

³³ Ибид, 475

³⁴ Ибид, 475

управљају њима. На југу када су се црнци организовали против расне сегрегације, они нису чекали на владу да им да миг, или да иду преко судова, да подносе тужбе, чекају на конгрес да донесе законе. Они су извршили директну акцију; отишли су у ресторане, седели су тамо и нису се мрдали. Попели су се на те аутобусе и својим понашањем створили ситуацију какву су желели.

У својој „Народној историји Сједињених Држава“ Зин показује да нам наша слобода, наша права, еколошки стандарди, итд, никада нису били дати од стране богате и утицајне неколицине, већ су одувек била борбом освојена од стране обичних људи - путем грађанске непослушности. С тим у вези, Зин сматра да је наш први корак да се организујемо и протестујемо против постојећег поретка - против рата, против економске и сексуалне експлоатације, против расизма, итд. Али да се организујемо на такав начин да су средства сагласна са циљевима, и да се организујемо на такав начин да бисмо створили хумане односе који би требало да постоје у будућем друштву. То би значило организовати се без централизованог ауторитета, без харизматског вође, на начин који у малом представља идеал будућег егалитарног друштва. Тако да чак иако сутра или следеће године не будете остварили неку победу ви сте у међувремену изградили модел.

Чак је и за различите покушаје да се научно докаже Бакуњина онтолошка претпоставка да сва људска бића имају „инстинкт за слободу“, не само вољу већ биолошку потребу рекао да верује у ту идеју, али такође каже да се не може имати биолошки доказ за то. Зин заправо сматра да се други могући начин односи на могућност праћења историје људског понашања. Историја људског понашања показује ту жудњу за слободом, показује да кад год су људи живели под тиранијом, они су се одупирали томе.

У чланку је показан однос између холивудске индустрије и политичког естаблишмента САД, са посебним освртом на његов спољнополитички курс. Као типичан, али уједно и најекстремнији облик спољнополитичке праксе узете су војне интервенције, и то само оне највеће и најзначајније: Други светски рат, сукоб у Кореји, Вијетнамски рат, интервенције у Латинској Америци и на Блиском Истоку, у Азији и Африци, и на Балкану. Разматрање односа драме и политике

један је од основних проблема код социолошког истраживања драме.³⁵ У средишту овог односа је утицај идеологије, али и конкретне политике на саму драму. Постојаност овог утицаја је лако појмљива, с обзиром да драма настаје у друштву и да је самим тим подложна његовим разноликим утицајима, међу којима су и они идеолошко-политичке природе. Оно што је мање видљиво јесте степен и снага тог утицаја на драмски израз. Овај вид утицаја зависи од низа конкретних друштвенополитичких околности, а пре свега од ступња политичких слобода, али и од спремности драмских стваралаца да се за њих изборе. Осим реченог, у домен проучавања односа драме и политике спада и повратни утицај драме на друштвену стварност, где ефекат идеологије такође може бити присутан. У том смислу, утицај драме на друштво је сложенији и много посреднији од образаца класичног идеолошког утицаја оличеног превасходно у текстуалним формама. Важан сегмент сложености драма из овог периода лежи у особеној и вишеструко посредованој снази његовог утицаја (когнитивна, емотивна, наративна компонента драмског језика), где се он сам перципира визуелно и аудитивно, истовремено снажно утичући и на емоције и на мишљење, односно ставове. Имајући у виду све ово, али и циљеницу да је глобализација омогућила снажну доминацију масовних медија (пре свега, филма и телевизије), који су постали важан фактор у односима глобалних снага, анализа филма, са посебним нагласком на његову идеолошку инструментализацију, чини се врло актуелном.³⁶

Из ове перспективе веома је занимљиво посматрати и истражити повезаност драмског стваралаштва доминантног политичког дискурса³⁷ у САД. Може се рећи да је преломна тачка у односима Холивуда и америчке политике (због редукције комплексности ове проблематике, акценат је стављен на спољну политику) био Други светски рат и напуштање курса изолационизма, који је до тада био преовлађујући спољнополитички курс. По свему судећи, ова промена оријентације

³⁵ Ибид, 481

³⁶ Ибид, 47

³⁷ Појам дискурса је преузет од Мишела Фукоа, који као „дискурсе“ идентификује све интелектуалне, научне и политичке поступке. Следећи ову релативно широку одредбу, (спољно) политички дискурс САД би подразумевао све оне поступке и делања који имају шире или уже политичке импликације, пре свега, на спољном плану, а који су условљени идеолошким садржајима. Што се тиче ових идеолошких оријентација, углавном се мисли на доминантну идеолошку позицију либералног капитализма, са већим или мањим утицајем конзервативне идеологије

у спољној политици САД и улазак у светски рат 1941., изменили су однос филма и политике, јер је дошло до јаче повезаности између њих. У складу с тим, може се рећи да су филмови од тог периода били нека врста паравана америчке спољне политике.

У том смислу, основано је претпоставити да је њихова основна идеолошка функција била да подрже, правдају и осмишљавају америчке интервенције широм света, где су саме интервенције узете као типичан, али уједно и најекстремнији облик спољнополитичке праксе. На основу реченог, овај рад има за циљ да преко одабраних филмова и увида у релевантну литературу утврди и илуструје у којој је мери конститутивна страна сваке америчке интервенције (почев од Другог светског рата) продукција одређеног броја холивудских филмова снимљених на ту тему, као и колико је овакво усмерење холивудске филмске продукције било резултат притисака власти, а колико је сама интервенција била медијски, продукцијски, али и финансијски занимљива тема.

Што се тиче другог облика, он је обухватао два начина. Први је подразумевао војну и економску помоћ влади која подржава капитал САД, без обзира на карактер те власти и њено (не) поштовање људских и грађанских права (случај са Ел Салвадором). Други начин се односио на план тајног рата који је Реганова администрација водила против револуционарне владе „сандиниста“ у Никарагви. Поред тога, спољнополитички план је карактерисало и обнављање хладноратовских тензија. Реган је отворио ново поглавље у овом латентном сукобу и поново вратио антикомунизам у „седло“³⁸, означавајући СССР и његове савезнике као „империју зла“. Самим тим, било је неопходно показати старом идеолошком супарнику да САД, упркос проблемима које су имале у Вијетнаму, још увек представљају војну суперсилу.

Овде се можемо осврнути на филмску индустрију. Холивуд није имао већих проблема да се уклопи у идеолошки миље реганизма (Мурау, Лоренс Л. 1975), који је као доминантни политички образац у великој мери баштинио милитаризам, национализам и друге десницарске традиције и вредности. Ово се можда најбоље

³⁸ Сузан Џефордс сматра да је Реганова позиција као председника Удружења глумаца (Screen Actors Guild) током турбулентних година ХУАЦ-ових саслушања, учврстила код њега антикомунистичке ставове, који су уједно постали основни елемент његовог председниковања

може уочити у синтагми „реганистичке забаве“, коју је сковао Ендрју Брајтон, а која подразумева особени спој и прожимање доминантног идеолошко-политичког дискурса и филмске продукције. Основна идејна и вредносна обележја „реганистичке забаве“ која су била инкорпорирана у филмски медиј јесу: култ националног (супер)хероја, десничарски утопизам, ретрадиционализација, ескапизам, жеља за ревизијом историје, милитаризам, фокусирање на очеве и патријархат, носталгија за 1950-им годинама, итд. „Реганистичка забава“ је више од обичне синтагме, јер је реч о појму који помаже да се боље сагледају апологетскопатриотски филмови који су правдали спољну и унутрашњу политику САД. Већ споменута интервенција у Гренади, која је била први већи војни ангажман САД након Вијетнамског рата, имала је у Холивуду сличан третман као и Вијетнам, јер је ова војна акција била 1983, а једини филм који се њоме позабавио био је Војничина и уследио је тек 1986. године. У овом холивудском омажу акцији у Гренади, главну улогу тумачи холивудски разбијач Клинт Иствуд, играјући мачо-наредника у маринцима који регруте припрема за инвазију истовремено се борећи са сопственим проблемима (лична криза, брак пред распадом). Сви ови проблеми нестају након победе у рату за који је обучавао своје војнике, што се врло лако може протумачити као исцелитељска моћ војне победе, и то не само за уздрманог појединца већ много пре за уздрману нацију. Релативна незаинтересованост Холивуда за војну „екскурзију“ у Гренади можда се може објаснити „незанимљивошћу“ ове интервенције с обзиром да је војска САД лако и рутински извојевала победу. Ипак, занимљиво је да се реализација филма Војничина поклопила са војном интервенцијом у Либији, која је у потпуности заобиђена од стране Холивуда (бар што се тиче филмова са већим буџетом). Међутим, врсте интервенција као што су инвазија на Гренаду или бомбардовање Либије глорификоване су између осталог и у филмовима Топ Ган и Гвоздени орао из 1986. године. Ови филмови величају пилоте војске САД приказујући их као храбре, неустрашиве, насилне али праведне хероје, који поред сопствених проблема морају савладати и опасности које вребају из непријатељских средина, смештених на Блиски и Средњи исток.

2.1. Постхладноратовска констелација

У годинама након Регана концепт америчке спољне политике није доживео значајније промене. Реган је наследио партијски колега Џорџ Буш који је свој мандат започео ратом. Ради се о војној интервенцији у Панами, да би се са власти склонио непослушни генерал Мануело Норијега, који је раније био савезник САД, посебно у операцијама ЦИА против „сандиниста“ у Никарагви. Поред овог, релативно „малог“ рата, Буш је јануара 1991. покренуо и један масивнији рат против Ирака, за који се сматра да је по интензитету одмах иза Другог светског рата и Вијетнама. Зин наводи да је сврха напада на Ирак било прикупљање политичких поена пред наредне изборе и жеља САД да контролише нафтне изворе на Средњем Истоку. Сем ових, релативно уских циљева, Зин наводи и један знатно шири. Реч је о покушају да се надвлада гнушање америчке јавности према војним интервенцијама, које се јавило после Вијетнама. Стога се и нису смеле поновити грешке из Вијетнама, када није била јака контрола медија, па су новински и ТВ извештаји о цивилним жртвама негативно утицали на јавно мњење, стварајући одбојност према тој интервенцији. У Ираку репортерима није дозвољавано да виде рат „изблиза“, а њихови извештаји су у великој мери цензурисани.³⁹ Може се претпоставити да је оваква медијска политика утицала и на филмску продукцију, с обзиром да је први филм који се на неки начин дотицао Заливског рата уследио тек пет година касније. Реч је о филму *Храброст под ватром*, после којег су дошли филмови *Три краља* из 1999. и *Уживо из Багдада* из 2002. године. Од ових филмова, најпознатији је филм *Три краља*, који прати четворицу војника САД у њиховом трагању за скривеним златом Садама Хусеина након завршетка сукоба у Ираку. Током потраге војници наилазе на бункер у којем су заточени ирачки цивили, ослобађају их (мењајући тако примарни циљ мисије) и заједно са њима беже пред ирачким војницима ка граници са Ираном. Војска САД их зауставља на самој граници, условљавајући њихов прелазак предајом злата. Овај филм се донекле разликује од стандардних апологетских приказивања војних интервенција путем филмског медија. Поједини аутори наглашавају да *Три краља*, својим

³⁹ Ибид, 483

субверзивним стилем, анархистичким ставом и заједљивим политичким коментарима, много говори о америцкој улози светског полицајца. Међутим, поред одређене критике политичких и војних структура, сами војници САД су приказани као истински хероји јер одбацују своје користољубиве циљеве зарад спашавања слабих и недужних цивила. Овде имамо још једну типичну холивудску представу о високоморалном америчком војнику који је у стању да препозна истинске људске вредности и који ће пре помоћи другом него себи, без обзира на цену.

У свом раду Зин провизорно приказује везу између политичких потреба САД и филмске индустрије у разним фазама развоја Холивуда. Ова веза није имала константан интензитет, већ је он варирао у зависности од конкретних друштвеноисторијских околности. Спона политичког естаблишмента и Холивуда била је изузетно снажна у периодима већих друштвених криза (Други светски рат, прва деценија хладног рата, поствијетнамски период, итд.). У осталим периодима ова веза је имала посреднији карактер.

Нећемо погрешити ако на крају истакнемо да је Холивуд успоставио релативно стандардан образац за некритичку филмску инсценацију спољнополитичких поступака. Карактерише га емотивно-наративна фрагментација (избегавање ширег историјског контекста и сложенијих политичких порука, као и фокусирање на појединце), јасна и стереотипна подела на добре и лоше ликове, повлађивање друштвено прихватљивим схемама целат–жртва, традиционални морализам и сл. Крај свега реченог, остаје питање да ли је приказани политичко-идеолошки аспект Холивуда његова мање важна особеност, или је, пак, политика у тој мери прожала продукцију највеће светске филмске индустрије, да се она не може тумачити и објашњавати ако се у виду нема и један шири идеолошко-политички контекст.

3. Критичка хронологија рата

Пропагандна идеологија рата у Вијетнаму као продужетак идеологије профита и ескапизма

Идеолошки дискурс званичне Америке који је пратио рат у Вијетнаму био је задевен у пропагандно рухо „патриотизма“ а заснивао се на традицији владајуће америчке идологије о изабраној нацији која је позвана да своје „вредности“ преноси или намеће целом свету (*Manifest Destiny*), а заправо је заступао интересе великих корпорација.

Тако је рецимо трилогија о миту о америчкој граници Ричарда Слоткина једна од најтемељнијих и најсвеобухватнијих студија које доприносе схватању америчке културне историје. Кроз фолклор, ритуал, историографију и полемике, преко три века богате америчке књижевности, Слоткин открива еволуцију митског језика, који захтева декодирање своје мистичне симболике сталним препричавањем и преношењем с колена на колено. Прототип америчке „теме“ налази се између две границе: дивљине и Истока (прво се односи на „мајку земљу“; а друго, након проглашења независности, на метрополитске режиме са Истока). Како би се дивљина оспособила за даљи развој, земља прочистила од политичких и друштвених разлика, и како би се обновио демократски друштвени уговор „дивљачки рат“ потпомогнут војском требало је да се одигра. Стога, мит, у овоме контексту, изражава идеологију развоја наративне форме, сматрајући да опоравак америчког духа зависи од поделе унутар земље, привремене регресије и насиља.⁴⁰

Зачеци доминантне америчке идеологије могу се пронаћи у доктрини *Manifest Destiny* која је уграђена у саме темеље америчке нације, а чије многобројне манифестације су биле видљиве у свим америчким ратовима, укључујући и рат у Вијетнаму. Критички дискурс овакве идеологије насупрот којој се имплицитно одређују и Шепард и Рејб налазимо код великог броја водећих интелектуалаца попут Чомског, Парентија, Дејвиса, Наоми Клајн.

⁴⁰ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Harper Collins, 1992, 10-12

Трилогија о миту о америчкој граници Ричарда Слоткина једна је од најтемељнијих и најсвеобухватнијих студија које доприносе схватању америчке културне историје а која је релевантна и за савремени тренутак, и посебно баца светло на период Вијетнамског рата и на критички дискурс који се тада развио, а којем имплицитно припадају, и аутори који су предмет ове дисертације, Дејвид Рејб и Сем Шепард. Кроз фолклор, ритуал, историографију и полемике, преко три века богате америчке књижевности, Слоткин открива еволуцију митског (идеолошког) језика, који захтева декодирање своје мистичне симболике сталним препричавањем и преношењем с колена на колено. Прототип америчке „теме“ налази се између две границе: дивљине (Запада) и Истока. Како би се дивљина „оспособила за даљи развој, земља прочистила од политичких и друштвених разлика“ водио се дивљачки рат. Може се рећи да је ова идеологија створила мит о дивљем западу.⁴¹

Слоткинова анализа односа између идеологије, мита и књижевног жанра описује процес стварања културе у Америци. Супротно поимању мита као психолошке форме изражавања колективног несвесног (према Јунгу) или као лингвистичке формулације (према Леви-Стросу), Слоткинов приступ миту је чврсто историјски. За њега, митови не проистичу из менталних архетипова већ су производ људске мисли и рада; константно се прилагођавају и развијају не би ли пружили објашњење проблема који се јављају током историје. Слоткин запажа да мит обухвата све идеолошке варијације које се временом јављају. Тако се Слоткин фокусира на националну идеологију, интерпретирајући је као симптоматичну у смислу прогресивности или пак популизма.

Крајем 19. века, језик који се користи за објашњење америчког мита о граници утицао је и на историчаре и политичаре попут Фредерика Џејмсона Тарнера и Теодора Рузвелта. Када је Тарнер објавио своју чувену тезу о „крају граница“ 1893. године, Американци су морали поново да осмисле како да крену напред упркос очигледном крају аграрне експанзије. Рузвелт је, рецимо, своју политику водио у складу са овим митом. Његова политичка реторика била је под

⁴¹ Ибид, 10-12

утицајем друштвеног језика Дарвина, и његовог веровања у победу „чистокрвних“ Американаца.

Историчари Ричард Слоткин и Ерик Фонер би се сложили да је прогресивни консензус доминирао у Америци почетком 20. века.⁴² Слоткин сматра да овај консензус и није био толико заснован на две идеологије: идеологије напредног друштва, државног власништва и масовне индустријске производње, и популистичке идеологије о децентрализацији, очувању локалне традиције. Пре ће бити да се радило о консензусу да се ове две идеологије константно преиспитују у оквиру реторике мита о граници. Штавише, овај мит има тенденцију да скрене пажњу са проблема урбанизације и класне борбе усмеравањем дискурса ка расној борби и америчкој вери.

Као доминантна идеологија у том историјском тренутку, прогресивизам је био одговоран за поприлично неумољиву домаћу и страну расистичку политику. Слоткин наводи извештај број окрутних ситуација везаних за неправедно третирање Филипинаца од стране америчког живља, окривљујући нови империјализам за то.⁴³ Међутим, манифест новог империјализма стишао се током наредних неколико деценија, јер је војна интервенција дала предност повећаној економској контроли преко „дипломатије долар“. Али после Другог Светског рата, америчка растућа економија и статус водеће војне силе подстакли су једну нову врсту експериментализма, према којем је америчка нација била међу првима која се носила са земљама трећег света. Идеологија која је стајала иза овог консензуса наставила је фундаменталну елитистичку и империјалистичку путању онако како су је осмислили Тарнер и Рузвелт, са мало мањим расистичким призвуком.⁴⁴ Национална идеологија либералног космополитизма толико је узела маха да је готово сасвим потиснула нативну идеологију.

Либерални консензус делио је са прогресивизмом идеју о миту о граници као о заблуди националног идентитета. Стратегије спољне политике настале на основу плана мита о граници, према којем су људи из трећег света примитивни, заправо су потхраћивале замисао о Америци као центру цивилизације. „Бели папир“ из 1965.

⁴² Eric Foner, *Story of American Freedom*, New York, W. W. Norton, 1998, 141-161

⁴³ Ибид, 109-113

⁴⁴ Ибид, 161

године који је објавио Стејт Департмент увео је термин *nation-building* како би оправдао учешће САД-а у Вијетнаму.⁴⁵ Слоткин посебно наглашава класну и расистичку хипокризију која се може приметити како у унутрашњој тако и у спољној политици у периоду у којем је владао либерални консензус.

Овде се треба надовезати на доктрину позназу под називом *Manifest Destiny*, помоћу које се могу осликати промене на политичкој и геополитичкој сцени које су се догодиле у Америци. Наиме, геополитика је свој пуни замах добила управо између два светска рата. Као што је познато, основе геополитичког мишљења развијане су већ стотину година раније. *Manifest Destiny* је идеја која означава неотклоњиву потребу да се један народ или раса прошири на одређеној територији све до одговарајућих природних граница.⁴⁶ Америчко веровање и заступање ове идеје било је у САД-у раширено средином 19. века (између 1830.-1860. године). Многи геополитичари узимају је за настарију модерну геополитичку идеју, али ону која није била заснована на милитаризму и насилном ширењу. *Manifest Destiny* заправо означава програм и тежњу поступног мирног заузимања читавог северно-америчког континента. Зашто је у остваривању те идеје изостала употреба силе као „оправданог“ механизма за освајање територија? Одговор је више него једноставан: непостојање великих и јаких противника који би били у стању да спрече једно такво ширење и релативно скромне оружане снаге које су САД имале на располагању (била је у то време јако изражена идеја да јака војска може бити велика претња држави и друштву, те су стога, али и због непостојања јаких непријатеља, у САД-у у том раздобљу имали релативно слабе сталне војне снаге).⁴⁷ Ова идеја произашла је и из праксе коју су САД примењивале у придобијању нових територија, на пример, 1819. године откупљују Флориду од Шпаније, 1867. године Аљаску од Русије, док су Нови Мексико и Калифорнију добили ратом, који је избио након уласка Тексаса у Савез.

У средишту идеје *Manifest Destiny* налази се потреба држава за ширењем територија, јер је то биолошка нужност у животу држава. Државе су организми

⁴⁵ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Harper Collins, 1992, 493

⁴⁶ Howard Zinn. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 442

⁴⁷ Michael Parenti, *Land of Idols: Political Mythology in America*, St. Martin's, 1993, 44

којима је раст једна од најважнијих датости. Да би држава успоставила равнотежу у своме развоју она мора да тежи формирању природно-географских целина које ће се ослањати на природне границе. У северној Америци природне границе су подразумевале читави континент. У другој половини 19. века, идеја *Manifest Destiny* добила је средство које ће омогућити даље територијално ширење. Међутим, ова идеја није никада у САД-у прихваћена као службена политика. Тек после Другог светског рата САД почињу да воде једну заиста светски оријентисану политику. Док се *Manifest Destiny* идеја односила само на амерички континент и околна острва, у односу на Европу спроводила се политика изолационизма.⁴⁸ У друштвеном смислу ова идеја водила је ка томе да и сама подразумева интегритет традиционалне породице и, у оквиру ње, оданост подели рада између полова, затим оданост војној моћи и борбеној спремности, религији и цркви и, у суштини, протестантским моралним стандардима пристојности.

Свеопшта подршка јавности овим конзервативним идејама није букнула тако нагло само током председничке кампање 1980. године, без сумње потхрањене склоношћу масовних медија да се усредсређује на неке изузетне догађаје. Први политички израз ускрснућа неких од ових идеја вероватно се може наћи већ у Голдвотеровој кампањи из 1964. године, у којој је Роналд Реган играо безначајну улогу, а јасно се може видети и у избору Ричарда Никсона на председнички положај 1968. године,⁴⁹ како је раније поменуто. Њихов политички успех отада је непрестано растао, стављајући нове нагласке и задобијајући успут нове групе присталица. Ипак, тај општи утисак је сасвим разумљив, јер је управо крајем 70-тих и почетком 80-тих година изгледало да је неоконзервативизам избио на политичку сцену достижући врхунац у одлучујућем избору Роналда Регана, у проглашењу његовог мандата и у политици његове администрације.

Ниједна идеологија, ниједан скуп идеја, није уверљив искључиво због неодољиве снаге сопственог садржаја. Амерички историчари, теоретичари уметности па чак и књижевни критичари сматрали су да нема идеологије, вредности или морала који су аутоматски прихватљиви као исправни, добри,

⁴⁸ Michael Parenti, *Power and the Powerless*, St. Martin's Press, 1978, 65

⁴⁹ Karl Mannheim, *Conservative Thought*, New York, Oxford University Press, 1971, 76

истинити, или пак уверљиви. Било који скуп идеја, да би био друштвено прихватљив, мора на неки начин да одговара идеалима, потребама, интересима група које их усвајају и које онда служе као њихови друштвени носиоци. Само преко тих група једна идеја може бити друштвено делотворна.⁵⁰ Према томе, да би остварила доминацију у друштву, једна идеја или идеологија мора имати одзива у оним групама које имају моћ да та уверења преведу у политичке ставове. Како би се што дубље продрло у слојеве промена које је сама идеологија узроковала у америчкој историји након рата у Вијетнаму, неопходно је пажњу скренути, не само на одређене људе и догађаје, већ и на друштвену историју како ових идеја, тако и њихових садашњих носилаца, с обзиром на друштвене и структуралне промене у америчком друштву које су те идеје поново довеле на значајно место.⁵¹ Поставља се питање шта је довело до тога да образлагање доминантне идеологије има више одјека баш у ово време; зашто је баш у том тренутку наступио тај тренутак?

Ако се ослонимо на идеје о *Manifest Destiny*, историјски посматрано, прерогативи за одређивање, утврђивање и остварење примарних друштвених мерила уважавања, успеха и неуспеха, увек су припадали друштвено доминантном слоју.⁵² Управо такав слој, током великог дела америчке историје, а отелотворен као средња класа, био је у стању да на разне начине утисне своје сопствене вредности, идеале, схватања и концепције у готово све важније америчке институције, обликујући тако њихову садржину и начин деловања. Путем своје економске и политичке доминације у локалним областима читаве земље, америчка средња класа била је мерило вредности живота у малим градовима, па тако и живота у Америци уопште. Њене вредности постале су америчке вредности, њене врлине, постале су америчке врлине.

Добар део вредности, мерила и моралних норми америчке средње класе изведени су из протестантског наслеђа, али подршка овим идејама није зависила искључиво од религије. У ствари, етос америчке средње класе утиснут је у све

⁵⁰ Michael Parenti, *The Sword and the Dollar: Imperialism, Revolution and the Arms Race*, St. Martin's, 1989, 34

⁵¹ Karl Mannheim, *Conservative Thought*, у: Kurt H. Wolff, изд. From Karl Mannheim, New York, Oxford University Press, 1971, 77

⁵² Howard Zinn, *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 456

институције које је та класа контролисала и истовремено је од њих стално добијао подстицај. Породица, јавне школе и црква, на пример, чинили су један институционални тријумвират за преношење ових вредности с генерације на генерацију; све ове институције имале су свој део одговорности за усађивање неопходних врлина код деце.⁵³ Интегритет породице и ауторитет родитеља сматрали су се готово светињом, школе су биле задужене за подучавање моралу и националном поносу.

Политички садржај вредности америчке средње класе увек је укључивао снажну и понекад ватрену компоненту патриотизма, мада са значајним изузетком Југа пре грађанског рата. Историјски, основа за националну лојалност и патриотска осећања произилазила је из снажне идентификације америчке средње класе са политичким вредностима и схватањима која су, првенствено захваљујући сопственој друштвеној надмоћи, представљала доминантне принципе америчке политике, укоренење у свим америчким политичким институцијама. Усвајајући америчку реторику Ендруа Џексона, који је заступао њене интересе против економских рестрикција и монополистичких привилегија, средња класа малих градова била је у стању да усвоји политички симболизам америчке демократије и да га прилагоди својим потребама, интересима и циљевима. Вредности америчке средње класе би преовлађивале у америчком друштву све док би сама средња класа могла да одржи своју локалну доминацију и контролу над америчким институцијама. Историја америчке средње класе, међутим, није увек била историја успеха. У ствари, средња класа, почев од средине прошлога века, све је више у одступању од своје раније стечене репутације.⁵⁴

Поред тога што је класни положај био уздрман, средња класа је почињала да губи у многим областима које су некада биле под њеном контролом. Политичка моћ, укључујући партијску политику и политичку администрацију, такође је подвргнута централизацији, премештајући се из варошица у велике градове и са држава на глобални национални ниво. Свака од ових промена донела је са собом

⁵³ Karl Mannheim, *Conservative Thought*, у: *Kurt H. Wolff*, изд. From Karl Mannheim, New York, Oxford University Press, 1971, 77

⁵⁴ Max Weber, *Protestant Ethic and Spirit of Capitalism*, New York, Scribner, 1958; "The Protestant Sects and the Spirit of Capitalism", у: Hans Gerth и C. Wright Mills, изд., From Max Weber, New York, Oxford University Press, 1946, 88

даљње умањивање моћи америчке средње класе. Како је овај слој пропадао економски и политички, он је истовремено губио не само у својој историјској доминацији у америчким институцијама,⁵⁵ већ и у својој способности да дефинише вредности на основу којих би те институције деловале.

Упркос све већем разочарењу и отрежњењу, средња класа средином 60-тих и почетком 70-тих није била спремна да брани своје вредности које су биле угрожене. Пошто деценијама нису морали да истичу те вредности, припадници средње класе бивали су све апатичнији и огуглали на своју све спореднију улогу у америчком друштву. У сваком случају, недостајала им је личност националног угледа која би заступала њихове вредности. Незадовољство је све више расло. Средином 60-тих година оно је изражено само као неорганизовано и неартикулисано осећање да нешто није у реду, да америчко друштво губи из вида своје и њихове основне вредности, како моралне тако и економске. Ричард Никсон је 1968. године осетио значајан, мада релативно тих, глас средње класе и постао први национални политичар који је то у потпуности искористио. За најниже делове средње класе – оне који нису постигли успех, али који су, остајући на југу и средњем западу и даље доживљавали пропаст својих основних вредности и начина живота – Никсонова ранија политичка каријера нудила је уверења да он неће бити „мек“ према комунизму, а његова реторика „реда и закона“, којом се служио током изборне кампање, пружила је помало лажно обећање да ће окончати расне и студентске немире. Старо бродвејско питање, које се стално понављало у Никсоновој Белој кући – хоће ли то проћи у Пеорији – указује да је Никсон био свестан овог дела својих бирача, и да је био спреман да их задовољи.⁵⁶ Он је, уопште узев, могао то да учини обезбеђујући овим групацијама повећање издатака за појачање реда и здравства. Мада су често имали исте интересе, богатији делови средње класе такође су пригрлили Никсона као алтернативу ономе што су они сматрали расипничком политиком Џонсоновог „великог друштва“ која је не само давала и шаком и капом онима који то нису заслужили, већ је у свеопштем „рату

⁵⁵ Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, American Studies Group at the University of Virginia 1995-96, 78

⁵⁶ Max Weber, *Protestant Ethic and Spirit of Capitalism*, New York, Scribner, 1958; “The Protestant Sects and the Spirit of Capitalism”, у: Hans Gerth и C. Wright Mills, изд., *From Max Weber*, New York, Oxford University Press, 1946, 89

против сиромаштва“ на чело битке постављала погрешне генерале – саме сиромашне.⁵⁷ Упркос подршци коју су пружали Никсону, ни виши ни нижи делови средње класе нису у то време били политички гласни и изражајни. Наравно, они нису били баш сасвим неми. Поред напора, америчка средња класа остала је политички пасивна и чинила је значајан део Никсонове „неме већине“, с пуним правом тако назване.

Међутим, од тога доба средња класа је постала поприлично бучна. Мада су расни и студентски немири убрзо били ућуткани, средња класа није могла само тиме да се задовољи, јер је пропадање њених вредности и начина живота изненада постало сасвим видљиво. Од 60-тих година незадовољство средње класе је расло и појачавало се са све већим освешћивањем америчких институција.⁵⁸ Неоконзервативизам постао је идеолошка машина растућег незадовољства средње класе. Међутим, та машина није носила своје путнике истим циљевима. Па чак и унутар слојева средње класе, исте оне групе чија је тиха подршка Никсону почивала на различитим основама развиле су своје политичке ставове, да би сада представљале у основи различите правце неоконзервативизма; један који је првенствено заинтересован за морални садржај, а други за економске поруке.⁵⁹ Сваки од њих захтева посебан третман.

Историјски, примарну основу прећутне сагласности средње класе и давања легитимности америчким институцијама чинила је идентификација овог слоја с оним вредностима и идеалима које је он сам поставио као друштвено доминантне и које је сматрао утиснутим у америчко друштво. За ниже делове средње класе, ова врста идентификације и даље је била посебно значајна, јер им није пошло за руком да развију неке друге основе своје прећутне сагласности. Од 60-тих година на овамо, ове групе су постајале све више и све болније свесне да америчке институције не одражавају њихове вредности, које су раније биле доминантне. Конкретно, сматрале су да је породица пољуљана и да је њен интегритет подривен свеопштом најездом појава као што су сексуална слобода, промискуитет, измена

⁵⁷ Ибид, 90

⁵⁸ Howard Zinn. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995

⁵⁹ Robert N. Bellah, *Civil Religion in America*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983, 65

улоге полова, права хомосексуалаца, широко доступна контрола рађања и могућност абортуса, растућа стопа развода, порнографија и феминистичка идеологија. И телевизија, с приказивањем неморалног начина живота и активности, а за неке чак и радио-програм, рокенрол музика, отежавају очување моралне светлости дома. За многе припаднике средње класе, ако породица и јесте рај у бездушном свету, она је рај под опсадом, рај који вапи за одбраном. Свакако, њима се чинило да су они сами сасвим исправни: „одговарајућа“ структура породице, како је они сами виде, свакако је била ослабљена делимично и циљевима које они сами постављају. Може се рећи да проблеми породице чине средишњу тачку њиховог садашњег конзервативизма.

Наравно, проблеми породице нису једини извор преокупација средње класе. Образовни систем такође, који је некада пружао чврст ослонац њеним вредностима и моралним нормама напустио је те традиционалне вредности и уместо тога прихватио „посветовљени хуманизам“, свеобухватни израз за објективизам и вредносни релативизам. Чини се да посебно узнемирава чињеница да у јавним школама више није дозвољена молитва и што се предност сада даје науци о еволуцији, а не Постању.⁶⁰ Откако су занимање за етнологију, затим разна ревизионистичка гледишта и критика рата ушли у званичне програме – посебно у оквиру предмета америчка историја, која је традиционално наглашавала крајње моралну прошлост и још светлију будућност – средња класа више није могла да препозна своју сопствену земљу у уџбеницима које су њихова деца доносила кући. Уз то, средња класа стрепи да се војна моћ, која је некада пружала осећање поноса и надмоћи „срозала“, док комунистичка ратна машина и даље ниже успехе. Као реакција средње класе на напуштање традиционалних вредности у америчким институцијама, неоконзервативизам изражава кризу легитимности, коју доживљава средња класа.

У јединственом сплету околности које су преовладавале у послератним деценијама, вредности средње класе могле су се увелико узимати као нешто што је дато. У одсуству неке непосредне опасности, оне се нису морале ни бранити нити

⁶⁰ Michael Parenti, *The Sword and the Dollar: Imperialism, Revolution and the Arms Race*, St. Martin's, 1989, 67

се често испољавати, већ су великим делом могле бити просто усвојене. Међутим, такав луксуз политика себи ретко кад може да дозволи и пристодушна вера често је жртва друштвених промена. Многе промене које су се укорениле у Америци од 60-тих година, оправдано виђене од средње класе као претња њеном начину живота, натерале су припаднике средњих слојева да своје вредности уздигну на један свеснији ниво. Када су те вредности постале свесно артикулисане, разматране и брањене, насупрот снагама које су биле спремне да их поткопају, оне су се нужно све више политизирале и најзад су нашле израза у конзервативном покрету, који треба да преокрене оно што су његови носиоци сматрали неморалним усмерењем америчких друштвених промена.⁶¹

У својим настојањима да то учине, они су у религији нашли мотор, катализатор и глас за њихова политичка убеђења. Историјски гледано, ова повезаност између политике средњих класа и религије не изазива изненађење, јер је религија обезбеђивала како инспирацију тако и сталан извор подршке многим вредностима и идеалима средње класе. Управо из тог разлога, уздизање вредности средње класе на свеснији ниво такође је поспешивало реafirмацију традиционалне религиозности. Ово посебно важи за протестантизам и за католицизам.⁶²

За средњу класу суштина и легитимизација америчких институција била је заснована превасходно на снажној идентификацији с вредностима које је она као друштвено доминантан слој, била у стању да утисне у ове институције. Суочена данас с напуштањем ових вредности, средња класа тражи путеве да их поново оживи кроз конзервативни политички покрет. Неки припадници новонастале средње класе несумњиво имају исте преокупације. Вредности и морал споро умиру и упркос различитим економским положајима, многи из ове новонастале средње класе такође су наследили морално завештање америчке прошлости. И они би могли да доведу у питање модернизам, на основу морала, иако се на свим другим основама њему ипак прилагођавају. И поред тога, за средњу класу уопште, пропадање вредности претходне средње класе не представља неки проблем. Будући да нема иста снажна убеђења у погледу угрожених традиционалних вредности и

⁶¹ Michael Parenti, *Ethnic and Political Attitudes*, Arno, 1975, 45

⁶² Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, Scribner, 1958, 77

будући да уопште нема никаквих сигурних вредности и традиција, новонастала средња класа није учествовала у реакцији претходног модела средње класе на њено пропадање. Она је пре била склона да противречи неким моралним преокупацијама старије средње класе, залажући се уопштено за амандман о једнаким правима полова, омогућавање контроле рађања и абортуса, искључивање веронауке из јавних школа и тако даље. У сваком случају, моралистичке одлике новог конзервативизма нису баш неки примарни извори привлачности за новонасталу средњу класу.⁶³

Међутим, док су средње класе удружене заједно као партнери у незадовољству, основе њихове оданости новом конзервативизму су фундаментално различите; једна је првенствено идеолошка са наглашавањем морала и економије, а друга се заснива углавном на економским себичним интересима. Оваква превирања у мишљењима на политичкој сцени пренела су истраживање идеолошког утицаја на све сфере човекове егзистенције.

Вековима уназад сусрећемо се са елитистичком идејом о томе да би лидери требало сами да доносе своје одлуке и да никако не би требало да реагују на популистичке захтеве; јавни послови би требало да буду у рукама адекватних доносиоца одлука, који наводно знају ствари које грађани не знају. Политички лидери не поседују особину самокритичности. Сетимо се само заменика председника Спира Агнуа који је упозоравао људе да „превише“ инсистирају на демократском учествовању у јавним пословима. Као што се пацијенти морају ослонити на стручност својих лекара, тако се народ мора ослонити на експертизу својих државника. Недуго након овакве једне изјаве Агну је био оптужен за злоупотребу службеног положаја, јер је специјалним пријатељима чинио специјалне услуге. Заузврат, ти пријатељи – несумњиво захвални за његову стручност у обављању државних послова – редовно су му дотирали позамашне суме новца.⁶⁴

Уверење да народ треба да верује својим лидерима често је доводило до несрећних исхода. Историја је преплављена примерима монарха, диктатора,

⁶³ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Harper Collins, 1992, 88

⁶⁴ Ибид, 89

премијера, папа и председника који нису заслужили ни мрву поверења, и који су упорно спроводили своју политику апсолутно супротну интересима својих грађана. Током рата у Вијетнаму, било је спекулација да је председник знао ствари које остатак земље није знао, те да је због тога америчка нација морала слепо да му верује. Током 1991. године, када су САД започеле рат против Ирака, иста парола се могла чути међу Американцима да морају да верују председнику и да се препусте његовом вођству.⁶⁵

Такво демонстрирање вере може да представља терет сваком демократи. Ипак је вера нешто што треба да остане резервисано за религију. Дакле, поновимо суштина демократије је да заправо не треба да имамо „поверења“ у наше лидере. Демократија је систем саграђен на неповерењу и одговорности. У његовој сржи се налази идеја да лидере треба помно да пратимо, да их стално испитујемо, да тражимо да се отворено дискутује о њиховим политикама.⁶⁶

Главни начин функционисања владајуће класе је више систематичан и институционалан него заверенички. Ниједан интерес владајуће класе не би могао да потраје уколико би се она трудила да држи под контролом целокупно друштво ослањајући се на манипулацију.⁶⁷

Истовремено, ниједна владајућа класа не би могла да опстане уколико се не би старала о својим личним интересима, уколико не би учествовала, контролисала и иницирала одређена дешавања. Тешко је замислити модерну државу која није имала случајеве тајних операција. У САД-у, многе тајне операције сада су доступне јавности. У скоријим декадама доста се спекулисало о фабрикованом инциденту Залив Тонкин који је послужио као изговор за избијање рата у Вијетнаму; операција Феникс, у коју су амерички саветници укључили убилачке тимове који су убили хиљаде дисидената у Вијетнаму; Вотергејт афера која је довела до оставке председника. како је горе поменуто.⁶⁸

Правило класе, као такво, не постиже се само кроз делање богатих појединаца и група. Донације за кампање, лобирање или други облици политике

⁶⁵ Michael Parenti, *Democracy for the Few*, First Edition circa 1974, Eighth Edition, 2007, 56

⁶⁶ Howard Zinn. *A People's History of America*. New York, New York, USA. Harper Collins Publishers, 1995, 500

⁶⁷ Ибид, 340

⁶⁸ Parenti, Michael, *Power and the Powerless*, St. Martin's Press, 1978, 68

интересних група само су део целе ове приче. Правило класе није само партикуларистичко већ и систематично. Оно мора да функционише унутар капиталистичког система, које намеће своје систематичне императиве. Стога, према Алтисеру, есенцијална функција државе јесте да функционише као агент који ће све учинити како би задовољио опште потребе целокупног капиталистичког система. То држава може да спроведе у дело јер има монопол над легитимном употребом силе. Поседује моћ да развија технологију за надзор и контролу.⁶⁹

Када је реч о рату у Вијетнаму, треба истаћи да је војска та која представља класно структурирану институцију. Политичка функција војске је више него евидентна. Посвећеност антикомунизму и конзервативизму овде је имплицитно правило. Има и политички напредних војника, али су у мањини. Грамши побија мит о неполитизованој војсци.⁷⁰

Заједно са овим присилним службама, држава има приступ јавном богатству преко пореског система и преко позајмица од богаташа, коју народ враћа са каматом. Позамашан део овог јавног богатства држава користи како би заштитила приватну својину. Корпоративна класа није спремна да покрије огромне трошкове за заштиту својих интереса. Преко државе, они терају народ да то ради уместо њих. Капиталистичка држава такође у своје редове укључује будуће доносиоце важних одлука, који имају за задатак да прате економска и политичка дешавања. Ови појединци поштују класну идеологију постојећег система, јер, у супротном, не би могли да опстану у врху.

Наиме, утицај неоконзервативизма дефинисао је политичке прилике и односе у САД-у. С обзиром на односе на врху глобалне моћи, у којима САД заузима место светске суперсиле, његов утицај проширио се на читав свет, у смислу остваривања циљева које је неоконзервативна политичка идеологија била у могућности да оствари када се укоренила у америчкој политици. Решеност у остваривању свих циљева претворила је одређену количину моћи, која се налазила у рукама неоконзервативаца, у потенцијалну опасност по сигурност и поредак у

⁶⁹ Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an investigation)", *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, Monthly, Review Press, 1971. Altiser, Luj, „Ideologija i ideološki državni aparati (beleške za istraživanje)“, prev. Andrija Filipović, Karpis, Loznica, 2009, стр. 88

⁷⁰ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, edited by Quinton Hoare and Geoffrey Nowell-Smith, New York, International Publishers, 1971, 212

целини, па самим тим је довела и до лажне конструкције како колективног тако и индивидуалног идентитета. Будући да неоконзервативна политичка идеологија, како каже Паренти, садржи идеје о глобалној доминацији и хегемонији САД-а, што је немогуће остварити без војне премоћи, поставља се питање да ли је то чини и геостратешком идејом, па се самим тим идентификују и геостратешке идеје у савременој неоконзервативној политичкој идеологији.⁷¹

Неоконзервативизам је модерна политичка идеологија и покрет који је настао у САД-у и његово деловање на пољу придобијања политичког утицаја и подршке међу бирачима веже се за САД од 70-тих година прошлога века па све до данас. Политички мислилац којег можемо назвати оснивачем неоконзервативне политичке идеологије јесте Ирвинг Кристол. Свој рад започео је 50-тих и 60-тих година прошлога века. Неоконзервативизам је једна од друштвених идеологија и покрета који се у Америци јавио као отпор либералима, подстакнут разочарањем у социјалисте и америчку левицу. Одговоре на разочарања нашао је на идеолошком пољу.⁷²

80-тих година Кристол је заговарао америчку ангажованост и проширивање америчког интереса ван домета безбедности САД-а тврдећи: „Циљеви америчке спољне политике морају да пређу границу уско дефинисане, дословно схваћене националне безбедности. То је национални интерес светске силе, дефинисан осећајем националне судбине“.⁷³ У овим речима видљив је национализам, који треба разликовати од патриотизма, који је конзервативан и оријентисан само на одбрану сопствене државе онакве каква јесте. „Грађански национализам“ о којем Кристол говори, садржи визију промена како би се, када је у питању сопствена нација и држава, остварили идеали, али и мисија те нације према човечанству. Тај национализам садржи револуционарне елементе и условљава месијанску улогу у свету.⁷⁴ То су видљиве мисли које ће касније бити оживљене у неоконзервативном утицају на политику администрације Џ. В. Буша – визија о америчкој

⁷¹ Michael Parenti, *Democracy for the Few*, First Edition circa 1974, Eighth Edition, 2007, 99

⁷² Ирвинг Кристол, *Неоконзервативизам – Аутобиографија једне идеје*, Алгоритам, Загреб, 2004, 154

⁷³ Ибид, 155

⁷⁴ Ó Tauthail, Gearóid, Dalby, Simon, Routledge, Paul, *The Geopolitics Reader*, Routledge, New York, 2006, 168

свеприсутности која се служи изговорима како би оправдала сталну америчку војну ангажованост.

На пољу спољне политике неоконзервативци су 70-тих година 20. века били оштри критичари тадашње владајуће политике, која је практикована од краја 60-тих. Изражавали су незадовољство службеном политиком САД-а, која је прихватила коегзистенцију са СССР-ом и преговарала о смањењу нуклеарних арсенала. Неоконзервативци су се у свом деловању непрекидно залагали за јачање америчке оружане силе, посебно нуклеарних снага. Неоконзервативни покрет је, иако игнорисан од стране Никсонове администрације, стално јачао па је избором Роналда Регана за председника САД-а први пут освојио политичку власт.⁷⁵ Савремени неоконзервативни мислиоци, који су до изражаја дошли тек након завршетка Хладног рата, функционисали су у другачијем идеолошком окружењу. Покретачка мисао те групе, за разлику од оне из 70-тих и 80-тих година, био је амерички униполаризам, а имали су прилику да развију глобалну геостратегију која ће одбацивати могућност коегзистенције с било којом супарничком силом и спречавати појаву било којег могућег супарника у будућности.⁷⁶

Савремени амерички неоконзервативизам, осим што укључује политичку идеологију која се односи на спољну политику, сигурност и одбрану и на виђење улоге САД-а у свету, садржи и геополитичку доктрину. Неоконзервативци су проучавали начине како да повећају америчку војну премоћ, на које се регије света треба усредсредити и како спречити појаву могућег супарника.

Од Регановог мандата, неоконзервативизам је добио значајан политички положај. Доласком Џ. В. Буша на место председника САД-а 2001. године започело је раздобље савременог неоконзервативизма као доминантног обрасца владавине. Неоконзервативци и њима блиски униполаристи заузимали су готово све важне положаје на пољу спољне политике, одбране и сигурности у Бушовој администрацији. Савремени неоконзервативизам је на пољу спољне политике, одбране и сигурности дефинисао скуп неоконзервативних идеологија током 90-тих година прошлога века. Њихове идеје о глобалној доминацији САД-а кроз

⁷⁵ Ерма Ивош, „Збогом неоконзервативизму?“, *Политичка мисао* (35), 2, 1998, 154

⁷⁶ Gary Dorrien, *Imperial Designs: Neoconservatism and the New Pax Americana*, Routledge, New York/London, 2004, 1-6

„хегемонију добре воље“, о нужности сталног јачања америчких војних капацитета и о потреби превентивног деловања на претње у суштини представљају геополитичке идеје које имају глобални опсег. Те идеје сачињавају неоконзервативну геополитичку доктрину.

Идеологија неоконзервативизма у неколико наврата користила је матрицу „новог светског поретка“. Наиме, концепција „новог светског поретка“ разрађивана је у елитистичким круговима Запада и у време најжешћих хладноратовских конфронтација. Тежња за стварањем „свестке владе проистекла је из противречних процеса у САД-у почетком 60-тих година прошлога века. Последице вијетнамског рата, масовних бунтова младих, пораст рецесије, ерозија механизма социјалне државе, захтевали су нови приступ у решавању сложених проблема. Традиционалне вредности Америке почеле су да се урушавају и због претераног очекивања људи. Пројекат „светске владе“, у великој мери био је изнуђен одговор на феномен који је описан као „криза демократије“.

Модел транснационалног акумулирања капитала и концентрација економско политичке моћи у све ужим елитним круговима, изродили су нову парадигму епохе – глобализацију. Тако се према Ноаму Чомском,⁷⁷ а теоријски посматрано,

⁷⁷ Треба напоменути да књига Профит изнад људи Ноама Чомског спада у критичку анализу идеологије. Полази од појма идеологије који има негативно значење, али се не ограничава само на критиковане идеологије фашизма и комунизма које су се реализовале у тоталитарним друштвима. Идеологија је сваки политички релевантан говор који системски искривљује или превиђа чињенице, контролише ширину расправе о темама које дотиче. Уз став да идеологија искривљује услове расправе који су потребни да би се утврдила истина о нечему, иде став да идеолошки говор, неслужећи истини, одржава интересе који су ужи од интереса који се наводе унутар идеолошког говора. Ако се овакав појам идеологије узме као смерница онда се о идеолошком говору може говорити у сваком друштву. Чомски се у својој анализи служи извештајима специјализованих цивилних агенција за одређена питања, новинским извештајима, али често користи и документе владиних агенција како би у документима који су мање познати јавности открио отворено заступање полииике коју идеологија критикује.

Према официјелној верзији крај хладног рата представљао је победу принципа демократије и слободног тржишта који су одувек били водиља коју су поштовале САД. Чомски настоји да покаже да економска упутства о слободном тржишту нису поштована пре свега од стране владе САД и да их не треба узимати као неупитна с обзиром да њихово примењивање не доводи до развоја земаља које их прихватају, а нису довела ни до развоја САД које су их увек у мањој или већој мери кршиле, и да САД тешко могу да буду пример демократије, с обзиром да ни на унутрашњем ни спољашњем плану, САД не поштују принципе.

Чомски сматра да се политика САД превасходно води интересима крупног капитала. у економској сфери САД траже од других земаља да поспеше услове, да оставе тржишној утакмици страног и домаћег капитала, што треба да кроз здраву конкуренцију све субјекте натера на максимално ангажовање које ће на крају донети просперитет.

глобализација дефинише као квалитативно нови облик интернационализма, који се у односу на претходну форму разликује пре свега, у односу према држави као традиционалном субјекту међународног права. Стари интернационализам који признаје улогу државе, према новом теоријском приступу, застарео је и није способан да одговори изазовима савремене епохе. Логика глобалне међузависности намеће другачији приступ решавању проблема, где је врховни ауторитет нужно пренети моћ са националне на јединствену „светску владу“.⁷⁸ Патриотизам и лојалност нацији, који морају бити прилагођени лојалности читавом човечанству, слоган је нове епохе.

Политичка идеологија савременог неоконзервативизма обележила је политичку праксу у САД-у у првој деценији 21. века. Утицај неоконзервативизма дефинисао је политичку атмосферу и односе у тој држави. С обзиром на односе на врху глобалне моћи, у којима САД заузима место једине светске силе, његов утицај се проширио на читав свет, у смислу остваривања циљева које је неоконзервативна политичка идеологија могла да реализује онога тренутка када се укоренила у службеној америчкој политици. Решеност у остваривању циљева претворила је огромну количину моћи садржану у рукама конзервативаца, у потенцијалну опасност за глобалну сигурност и поредак у целини.

Неоконзервативци су снажно критиковали спољну политику председника Клинтона, подстакнути смањењем издвајања за оружане снаге, као и циљевима те политике, за коју су сматрали да недовољно штити америчке националне интересе и не користи повољно међународно окружење у којем је тада, након нестанка

Чомски под неолибералном идеологијом подразумева специфичну конфигурацију говора која економска упутства проглашава за квази-морална начела или коначна начела која могу доводити у питање само ауторитарни умови. Америку Чомски назива демократском земљом зато јер у њој постоје закони који обезбеђују политичко такмичење, слободу говора, али није задовољан степеном у којем су интереси капитала успели да у пракси сузе мишљења која испуњавају политички простор.

За разлику од идеолога неолиберализма Чомски не верује да у економији постоје директна морално оправдана правила која могу одлучујуће да усмеравају њено регулисање. Стога, Чомски сматра да се демократије не смеју кршити ни по коју цену. Ова књига садржи пуно аргумената против уверења да се демократска правила којим се ограничава и контролише власт могу бити заборављена зато што смо коначно добили морално транспарентну и добронамерну политичку елиту којој је добро свих увек на првом месту – и уверења да су економска политичка питања постала неинтересантна зато што је пракса показала да је довољно пустити тржиште да делује и да ће оно само праведно распоредити награде свима. Ноам Чомски, *Профит изнад људи – Неолиберализам и глобални поредак*, Светови, Београд, 1999

⁷⁸ Robert Kagan, *The Benevolent Empire*, Foreign Policy (111), 1998, 25

јединог глобалног супарника, превладавала изразита униполарна позиција САД-а. На пољу спољне политике неоконзервативци су 90-тих година прошлога века произвели тзв. неорегановску спољнополитичку стратегију као подлогу за неорегановску спољну политику, коју треба спроводити по доласку на власт. Стратегију су смислили Вилијам Кристол и Роберт Каган. У чланку “Toward a neo-Reaganite Foreign Policy” изнели су претпоставке како би требало да изгледа неорегановска спољна политика. Наиме, неоконзервативци Реганову спољну политику сматрају примарно заслужном за рушење СССР-а и завршетак Хладног рата. Генерално сматрају да би спољна политика требало да се заснива на војној премоћи и моралним уверењима конзервативизма, као што је проширење демократије и слободног тржишта. Критиковали су консензус између републиканаца и демократа око спољне политике у време Клинтонове администрације, који је, по њиховим речима, прихватио чињеницу да се моћ САД-а у свету смањује. Позивали су се на успостављање хегемоније добре воље (benevolent hegemony), какву САД треба да врши у свету и какву је заговарао Реган. Предложили су драматично повећање војног прорачуна и едукацију грађана САД-а о важности задатака које оружане снаге имају свуда у свету. Утврдили су да је „морална чистоћа оно што треба да буде водилја политике која ће да врши притисак на светске диктаторе и ауторитарне режиме“, те су закључили да су „републиканци ти који могу најбоље да воде политику националне части и узвишеног патриотизма“.⁷⁹

У пракси би таква спољна политика била политика очувања и јачања америчке војне премоћи и ширења демократије у свету, па самим тим и већих економских слобода.⁸⁰ Оправдање остваривања темељног циља неоконзервативне политичке идеологије када су у питању положај САД-а у свету и глобални односи, а то је америчка глобална хегемонија, јесте та да је хегемонија добра и за САД и за свет у целини, те да такво вођство захтева војну моћ, дипломатске иницијативе и преданост конзервативним моралним начелима. Америчка глобална хегемонија може се остварити задржавањем америчке надмоћи, спречавањем супарничких

⁷⁹ Ибид, 28

⁸⁰ Ибид, 29

држава да се чак и приближе утицају коју САД поседује. Иста таква хегемонија не би решила све проблеме света, америчка хегемонија је „боља од било које замисливе алтернативе“. Добар карактер те хегемоније оправдава се кроз ставове већине конзервативаца, који кажу да се „морални идеали и национални интереси готово увек подударају“. Због великог удела демократизације у неоконзервативној реторици створена је погрешна перцепција да је промовисање демократије у Ираку био прави циљ неоконзервативаца. Када се проучавају студије неоконзервативаца из 90-тих година, уочава се да они заговарају промовисање демократије кроз *soft power* и да никада нису заговарали употребу *hard power* у сврхе извоза демократије: „Ако су у питању само вредности, силом би се требало ретко служити. Њоме се треба служити само у ситуацијама када су национални интереси у питању.“⁸¹

Неоконзервативци сматрају да *hard power* треба примењивати само за заштиту америчких интереса и за очување и јачање америчке премоћи у свету. Демократизација заправо никада није била пројекат који је заузимао средишње место у неоконзервативној геополитичкој доктрини, већ пројекат који се спроводи, примењујући *soft power*, само онда ако уједно користи спровођењу стратегије очувања америчке премоћи у свету.

Идеје и јасно постављени циљеви приказују деловање америчких неоконзервативаца. Употребом њихових циљева и идентификацијом њихових геополитичких и геостратешких приоритета приказан је геополитички и геостратешки карактер неоконзервативне политичке идеологије, за коју се због објекта истраживања којим се бави, идеја које је произвела, циљева за које се залаже и предлагања конкретних средстава за спровођење тих циљева може рећи да садржи и геополитичку доктрину. Притом се војна моћ истиче као главни инструмент очувања америчке глобалне хегемоније и њеног будућег јачања. Не ради се о хегемонији правила и начела, већ о „хегемонији добре воље“ хегемона.⁸² У пракси то значи да хегемонија, а тиме и судбина света у великој мери зависе од добре воље хегемона.

⁸¹ Joshua Muravchik, *The Imperative of American Leadership: A Challenge to Neo-Isolationism*, AEI Press, Washington, 1996, 163

⁸² Ó Tauthail, Gearóid, Dalby, Simon, Routledge, Paul, *The Geopolitics Reader*, Routledge, New York, 2006, 170

Премисе неоконзервативне доктрине уређиване су током 90-тих година 20. века, када су неоконзервативни политички и стратешки мислиоци започели с формирањем претпоставки нове геополитичке доктрине за ново, постхладноратовско доба. Почев од 1992. године за време председника Џ. В. Буша, и током два мандата председника Клинтона, када су неоконзервативци били на власти и критички заступали ставове супротне тадашњој владајућој политици у САД-у, неоконзервативци су обликовали претпоставке геополитичке доктрине и глобалне геостратегије САД-а. Стратегије константне ангажованости и промена појединих режима на Блиском истоку, делимично скривена испод вела декларисаних неоконзервативних тежњи за демократизацијом религије, била је део глобалне геостратегије САД-а. Због свих ових разлога може се закључити да ова глобална геостратегија САД-а представља геополитичку доктрину и део је савремене геополитичке мисли, па јој као таквој треба и приступати.

У америчком друштву постоје заговорници идеје о политичкој пасивности и инерцији. С обзиром да се ретко када трансформишу у адекватно артикулисане идеологије, не полази им за руком да привуку пажњу филозофа, друштвених критичара и политичких теоретичара.⁸³ Овакве ставове ширили су политички лидери те су тако постали уврежени у свакодневну комуникацију обичних грађана. Њихов ефекат, ако не и њихова намера, састоји се у томе да подстакну усвајање постојећих политичко-економских услова. Из тог разлога, морају се критички испитати.

Многи верују да је корисно покушавати извршити утицај на било какву значајну политичку промену. Уче нас да не очекујемо од владе да услиши наше захтеве. Као што конзервативци и анархисти имају обичај да кажу, влада не може да реши проблеме; влада представља проблем. У многим областима јавног живота, влада је извор негативне енергије, инструмент моћи која помаже у јачању пре него у смањењу проблема који угрожавају на милионе људе како код куће тако и вани. Влада у рукама привилегованих и моћних радиће у корист интереса

⁸³ Barrows Dunham, *Man Against Myth*, Boston: Little, Brown, 1947, 5

привилегованих и моћних – осим ако демократске силе не успоставе адекватну противтежу.⁸⁴

Привилеговани и моћни су они који поседују банке, корпорације, фабрике, руднике, забавну индустрију, пољопривредна предузећа. Они представљају оно што називамо „поседничком класом“ или „богаташима“. „Владајућа елита“ или „владајућа класа“ је политички активан део поседничке класе.⁸⁵ Заиста, то су људи који постају председници и сенатори. За највише државне послове, владајућа класа бира људе из својих редова.

У склопу политичког система у којем богатство и класа играју веома доминантну улогу, чини се да има недовољно предиспозиција за бољитак. Обично се оглушује о захтеве народа. Људи су изнова и изнова обмањени и ометени од стране поп културе и медијске помпе. Дисиденти трпе насиље, а понекад чак бивају и убијени. У таквим условима живота, временом људи постају цинични и огрезли у резигнираност. Неки коментатори третирају политичко обесхрабрење и пасивност као симптоматично стање.⁸⁶

Упркос овом моћном поретку, ипак многи људи против њега се удружују, агитују, протестују, и то понекад са доста успеха. У скоријим декадама били смо сведоци извесног броја моћних демократских покрета: протеста за права афричко-америчког становништва на Југу, покрета против угњетавања дисидената, покрета за окончавање рата у Вијетнаму, покрета за анти-империјалистичу солидарност са Ел Салвадором и Никарагвом,⁸⁷ затим покушаја да се изграде алтернативне образовне и информационе установе, покрета против атомског наоружања, покрета за права жена, те покрета за права хомосексуалаца. Иако вероватно ниједан од ових масовних покрета није доживео неки опипљив успех, све се променило. Сва та дешавања имала су утицај на то колико далеко су спремни да иду привилеговани и богати на свом путу ка привилегијама и богатству.

Конвенционални став је такав да је моћ заправо антитеза слободи. То може да буде случај са државама са јаком институционалном политиком. Међутим,

⁸⁴ Michael Parenti, *Democracy for the Few*, First Edition circa 1974, Eighth Edition, 2007, 98

⁸⁵ Michael Parenti, *Land of Idols*, St. Marin's Press, New York, 1994, 4

⁸⁶ Seymour Lipset, *Political Man*, Garden City, NY: Doubleday, 1960, 179

⁸⁷ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985, 77

популарна моћ и слобода нису једна другој супротстављене већ су комплементарне: уколико не поседујете моћ да поднесете намете богатства и моћи, ви заправо не поседујете слободу. Џон Стјуарт Мил писао је 1869. године следеће: „Свест привилегованих о непривилегованима може једино бити пробуђена уколико непривилеговани почну од њих да изнуђују оно што им припада...“.⁸⁸

Данас циљ не подразумева ограничавање државне моћи поспешивањем демократских средстава како би се супротставили плутократији. Обично је веома фрустрирајуће, а понекад и опасно, изазивати оне који контролишу земљу, капитал, технологију. Међутим, дугорочно посматрано, може бити још опасније не радити то. Како сама историја то показује, људи су се упорно трудили да се одупру лошим друштвено-економским условима живота. У томе су били подстакнути визијом о бољем животу. Неједнакост може да буде толико окрутна да покорност више не гарантује опстанак и људи ништа не губе одупирући јој се. Овде није реч тек о томе да ће се људи увек супротстављати угњетавању, већ да права комбинација беса, наде и организације понекад може да их подстакне на велика дела.

Дакле, повезаност идеологије с политичким и социјалним скупинама и њиховим интересима не значи да моћ неке идеологије може да се сведе на манипулацију. Спознаја којом је опскрбљен неки идеолошки покрет нужно надилази искуство, односно она не може потпуно да се провери искуством, и у томе лежи њена посебна моћ уверавања. Идеологије не могу да се сведу на аргументе који су са научног становишта погрешни.

Штавише, успешне идеологије имају научно језгро. Ширење идеологије није механички процес, он зависи од интелектуалних актера и посредника који тумаче идеолошке поруке специфичној публици. Међутим, идеологије не смеју да се мешају са научним језгрима око којих се обично развијају. Научно језгро идеологије изводи се из истине, док се идеологије превасходно изводе из социолошких критеријума. Моћне идеологије су биле такве јер су уверљиво одговарале на велике проблеме одређеног доба, а одржале су се зато што су биле

⁸⁸ John Stuart Mill, *The Subjugation of Women*, Cambridge, MA: MIT Press, 1972, 72

довольно простране и флексибилне да су могле да обухвате искуства различитих раздобља и притом очувале доследност.⁸⁹

⁸⁹ Raymond Boudon, *The Analysis of Ideology*, Polity Press, Cambridge, 1989, 195

4. Идеологија мачизма као елемент доминантне идеологије: од Вестерна до рата у Вијетнаму

Полазну теоријску основу чине ставови Фредерика Џејмсона о политичком несвесном, односно став да је свако књижевно дело инхерентно политичко у смислу да несвесно подрива (владајућу) идеологију. „За утврђивање политичког несвесног“, пише Џејмсон, „потребно је да предузмемо управо такву коначну анализу и истражимо многоструке стазе које воде ка раскринкавању културних уметнина као друштвено симболичких чинова.“⁹⁰ Оваква херменеутика оправдана је у приступу делима два изабрана аутора, Шепарда и Рејба, који су углавном тврдили како њихове драме нису политичке, иако текстуална и драматуршка анализа открива имплицитан отпор и критику доминантном идеолошком дискурсу. Према мишљењу Фредерика Џејмсона, проучавање сложених односа између идеологије и дискурса представља велики изазов, посебно из разлога што је потребно започети једно такво истраживање правом теоријом идеологије. Важан део заузима теоријски део проучавања, које са собом носи истраживање многих питања, концепата и дисциплина укључених у анализу идеологије, превасходно односа између дискурса и идеологије.⁹¹

За тему ове дисертације, поготово у смислу анализе карактеризације у драмама Шепарда и Рејба значајно је Алтисерово тумачење идеологије као имагинарног односа појединца са реалним условима у којима тај исти појединац постоји. Овај теоријски приступ биће посебно од значаја за измештање појединца из области колективног што је ауторима у неколико наврата био циљ, поготово када је реч о њиховим вијетнамским драмама. У свакој друштвено-културној ситуацији контрадикторне силе делују на настанак материјалних и дискурских пракси, а државни идеолошки апарат кога чине црква, породица и образовни систем, ствара свест појединца и одређује системе значења које појединци усвајају

⁹⁰ Фредерик Џејмсон, *Политичко несвесно: приповедање као друштвено-симболички чин*, превео Душан Пухало, Рад, Београд, 1984, 20

⁹¹ Ибид, 24

и прихватају. Идеолошка пракса се утискује у ритуале и друге материјалне праксе свакодневног живота. Посредници који омогућавају реализацију тих пракси налазе се свуда око нас јер државни идеолошки апарати настају под утицајем класа које поседују моћ.

Општи теоријски оквир приступа идеологији може се означити концептима спознаје, друштва и дискурса. Посматрано кроз призму Алтисеорве теорије може се рећи да је уметност конститутивна за идеологију, да није једноставна илустрација идеологије. Уметност је једна од друштвених пракси којом се конструишу, репродукују и редифинишу одређени погледи на свет, дефиниције и идентитети које треба живети. Према његовом мишљењу, књижевна дела би требало разумети као означивалачку праксу, тј. као организацију елемената који производе значења, конструишу слике света, настоје да фиксирају извесна значења, да делују на одређене репрезентације света. Инсистира на томе да је потребно уместо да уметничка дела посматрамо као средства којим се преносе претходно обликована значења или као одраз датих идентитета, ту праксу посматрамо као активну интервенцију у одређеном друштвеном контексту.

Наравно има и оних, попут Џејмса Х. Каване, који су мишљења да идеологија означава неопходну праксу, која обухвата и системе репрезентација који су њени производи,⁹² а којом појединци различитих класа, раса и пола прерађују одређени „живљени однос“ и системи репрезентације конституишу, трансформишу и здружују са различитим специфичним политичким програмима. Према оваквом једном гледишту, у идеолошкој анализи се наглашава да сви књижевни текстови конституишу идеолошку праксу друштва, а књижевна критика конституише активност која се или потчињава политичким учинцима те неопходне друштвене праксе или самосвесно покушава да их трансформише.

Без обзира да ли је реч о марксистичким или немарксистичким, већина истраживања идеологије укорењена је у друштвеним наукама и велику пажњу поклањају идеологијама у односу на класу, доминантне групе, друштвене покрете, моћ, политичку економију, или на пол и културу. Посебна пажња биће посвећена и

⁹² Daniel Bell, *The End of Ideology*, New York, Free Press, 1962, 44

спознајној димензији теорије, док ће се задржати критички став према којем идеологија може бити смештена у уму, али да то не значи да је мање друштвена.

Истраживања идеологије константно указују на нејасност самог појма идеологије, као и на теоријску пометњу које идеолошке анализе изазивају. Као општи концепт, идеологија није много јаснија од сличних великих израза у друштвеним наукама. То исто може да се каже и за појмове као што су друштво, деловање, моћ, дискурс, ум, знање. Идеологија се разликује од ових општих појмова и по томе што се употребљава углавном пежоративно. У анализи се дакле сусрећемо са Марксом, затим са његовим следбеницима попут Грамшија и Алтисера.⁹³ У социологији и филозофији они још увек играју важну улогу, и тешко је пронаћи аналитичке и рафиниране студије које сједињују нове концепте и схватања савремених приступа у друштвеним наукама. Остаци класичних расправа обликују се у свакодневној употреби појма идеологије, узетог као да је састав погрешних, лажних, искривљених или на други начин усмерених ставова који се повезују са друштвеним или политичким противницима. Негативно значење и употреба свакодневног схватања појма идеологије показују оно што је већина ранијих аналитичара истицала, да идеологије изражавају или скривају нечији друштвени и политички положај, став или интересе.

Дискурс идеологије дуго се посматрао кроз призму хегемонијских пракси друштва, културе и времена, као матрица која управља колективним и индивидуалним процењивањем значења идентитета у конструкцији друштвених улога. У традицији културе Запада, илустрованој кроз филозофску, књижевну и другу уметничку праксу, значења појма идентитета разлажу се у бинарним опозицијама духовног и физичког, сталног и промелјивог, индивидуалног и колективног. Овакав један низ повлачи са собом хијерархијске односе међу конститутивним чиниоцима идентитета, који се истражују у родним, полним, религијским, политичким и другим афилијацијама појединца или групе. Значења идеологије и идентитета конструишу се увек у одређеном контексту, па се стога мењањем контекста мењају и услови њиховог дефинисања. Претпоставка о

⁹³ Велики део проучавања идеологије у филозофији поседује историјску димензију. То не важи и за радове о идеологији у психологији, антропологији и лингвистици, који су неприметно историјски усмерени.

варирању односа између означитеља и означеног промовисана постструктурализмом, појам идеологије и идентитета (како појединачног тако и колективног) излаже реинтерпретацијама истичући разноврсност традиционалних значења ових појмова. Према истраживањима која је спровео Теун Ван Дијк идентитет може да буде лични и групни, односно појединачни и колективни. Лични идентитет односи се на „менталну представу јединственог људског бића са личним искуствима – као што су нагомилани ментални модели и из њих изведен апстрактни концепт јаства, често у интеракцији с другима“, односно „менталну представу јаства као процеса поистовећивања који су повезани с таквим представама о припадности“. Друштвени или колективни идентитет подразумева заједничко знање, ставове и идеологију, односно заједничку друштвену представу која одређује идентитет групе.⁹⁴ У делокругу традиционалних размишљања која своју основу имају у филозофској традицији дуализма, идентитет се представља као скуп вредности које обликују одређену представу о свету у којем се човек позиционира. Поменути дуализам темељи се на премиси о човеку као мисаоном бићу. Овде треба споменути улогу коју тело има у поимању појма идентитета и идеологије. Декартова филозофија која се заснива на дуализму материјалног тела и несупстанцијалног ума упућује на став да је тело заправо идеја људског ума, док је материјалност тела остварење те идеје у нашем искуству. Према Декарту, ментални феномени немају своје место у физичком, материјалном свету, већ имају независтан, аутономан статус.⁹⁵ Таквој филозофској традицији преписујемо премисе когнитивне теорије као тек једног малог дела савремене научне мисли која потискује бинарне опозиције између тела и ума, односно мисаоне супстанце. Бинарност своје место има у књижевности и уметности културе Запада, као одраз утицаја картезијанске филозофске традиције.⁹⁶ Што се тиче појма јаства, Антонио Дамасио разликује овај појам од појма идентитета, смештајући јаство у „скуп можданих структура које непрекидно и несвесно одржавају стање тела унутар одређеног распона вредности и релативну стабилност потребну за

⁹⁴ Теун Ван Дијк, *Идеологија, мултидисциплинаран приступ*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2005, 162-163

⁹⁵ Raymond W. Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge University Press, New York, 2005, 4

⁹⁶ Бенард Харбаш, „Тијела заједнице“, у: *Филозофска истраживања*, год. 28, св. 2, 436

преживљавање“;⁹⁷ док идентитет смешта у категорију појма сложеног ја. Важност тела у креирању идентитета представља се у новије време екстремним праксама физичког преображаја (чак и посредством естетске хирургије) којима се потврђује утицај културних и друштвених норми на конструисање идентитета појединца. Иако се чини да ове праксе подривају традиционалне премисе супстанцијалног дуализма, потврђујући важност тела у позиционирању појединца наспрам околине, дуалистичка перспектива односа тела и ума остаје највећим делом нетакнута, с обзиром да потреба сталног преобликовања тела евоцира његову пролазност и несталност, као и ограниченост физичких перформанси особе. Ипак, не може се порећи чињеница да тело, чак и у контексту истицања искључиво естетске димензије, игра важну улогу у формирању идентитета, реализујући се у сагласности са вредностима за које се залаже одређена култура. Ако се надовежемо на Рикерово сопство, може се рећи да у конструкцији идентитета важну улогу имају идеолошке праксе представљене системима вредности, стереотипима, предрасудама и културолошки утемељеним нормама које пред појединца константно стављају захтеве за прилагођавање са циљем несметаног функционисања у одређеној средини.⁹⁸ Еманципацијом улоге идеологије у конструкцији идентитетског обрасца већим делом оставља појединца заробљеног у наслеђеним бинарним опозицијама, хијерархијским значењима које треба да прилагоди своје сопствене системе вредности. У том смислу може се чак рећи и да је тело у одређеној мери производ идеолошких пракси.

Однос доминантне идеологије и идентитета, као предмет социолошких, културолошких и филозофских расправа не доводи се у питање, већ утицај идеолошког дискурса на формирање идентитета. Теун Ван Дијк сматра да идеологије обликују основу колективног идентитета, односно исцрпне претпоставке које се односе на вредновање критеријума припадности једној друштвеној групи.⁹⁹ Појам идеологије, ограђујући се од плејаде његових

⁹⁷ Антонио Дамасио, *Осјећај збивања: тијело, емоције и постанак свијести*, Алгоритам, Загреб, 2005, 34

⁹⁸ Пол Рикер, *Сопство као други*, превео Спасоје Ћузулан, Јасен, Службени лист, СЦГ, Београд, Никшић, 2004, 33

⁹⁹ Теун А. Ван Дијк, *Идеологија, мултидисциплинаран приступ*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2006, 164

интерпретација које су се смењивале кроз историју (имајући у виду да је и само тумачење појма идеологије често било идеолошки условљено), користимо у два уврежена схватања као „уверљиве, хегемонистичке идеје које подчињене групе прихватају као део свог општеприхваћеног поимања друштвене свести и места које у самом друштву има“, поред хегемонистичких интерпретација, у ширем смислу „као било који састав митских или других идеја које су у супротности са истинитим идејама данашње науке, историје, културе“.¹⁰⁰

Жарко Паић у своме делу *Политика идентитета (Култура као нова идеологија)* указује на присутност стереотипа у случајевима када колектив не може да се одвоји од личног идентитета, па га самим тим идеолошки надилази, што је посебно очигледно у случају када се појединцу, односно лику у једном делу, као носиоцу личног идентитета намећу типови социјализоване свести једне класе.¹⁰¹ Питање односа који неминовно постоји између идеологије и идентитета, а који је дуго био предмет културолошких, социолошких и филозофских расправа не доводи се толико у питање, колико утицај идеолошког дискурса на конструкцију идентитета и различите интерпретације на које он наилази. Питање које остаје отворено за даља разматрања јесте заправо на који начин и у којој мери идеологија као основа за конструисање колективног идентитета утиче на обликовање индивидуалног идентитета повезаног са доживљајем сопствене улоге у друштву. Овде ваља узети у обзир и дијалоге које ликови у драмама двојице америчких аутора воде међусобно.

Драма, попут осталих књижевних и уметничких жанрова, налази се у стању константног превирања. Драма рефлектује људске поступке у одређеном културном миљеу, покушавајући да представи „истину“ из различитих углова како би дата култура могла да прихвати ту „истину“. Стога, драмска форма мора да одржи динамичан став са циљем да увек уводи нове перспективе које би стално изнова провоцирале машту драмског писца.

Само у 20. веку жанрови су се смењивали кроз стилове Чехова и Ибзена, преко немачких експресиониста до француских апсурдиста, као и

¹⁰⁰ Ибид, 31

¹⁰¹ Жарко Паић, *Политика идентитета (Култура као нова идеологија)*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2005, 98

експерименталних форми 60-тих година, непрекидно истражујући границе интерпретација. Међутим, упркос динамици 20. века, ипак се и даље осећа утицај стилске и формалне тираније које проистичу из онога што је Ерик Бентли 1946. године назвао „тријумфом“ реализма.¹⁰² Овакав опис адекватно осликава стање у савременом позоришту. Неки од највећих талената драмске уметности окренули су се реалистичкој форми. Резултат тога била је крајња забринутост због чињенице да савремено позориште полако изумире те да је била потребна промена која би довела до револуције са циљем да га ревитализује. Многи критичари су сматрали да су дешавања која су се одвила 60-тих година пружила адекватан одговор за турбуленције које су погодиле друштво, а многи, као на пример Роберт Вилсон и Ричард Форман, да наведемо само пар истакнутих, и данас су тог истог мишљења. Други су, пак, инсистирали на побуни у позоришту, попут оне која се догодила почетком прошлога века,¹⁰³ мада ни данас не постоје услови за једну такву побуну против реализма.¹⁰⁴ Међутим, чини се да се основа за било какву промену у америчком позоришту делимично манифестује кроз погрешно тумачење реализма. Многи критичари и писци сматрају да довољно разумеју термин „реализам“, али мало њих је успело да га дефинише.

¹⁰² <http://www.eoneill.com/library/review/20/20j.htm> преузето 14. фебруара 2011. године

¹⁰³ Слободан Селенић, изд. Авангардна драма, Српска књижевна задруга, Београд, 1964, 95

¹⁰⁴ William W. Demastes, *Beyond Naturalism: A New Realism in American Theatre*, Greenwood Press, New York, 1988, 1

5. Позоришни одговор на рат у Вијетнаму

Дисертација се ослања на анализе најзначајнијег историчара, аналитичара и критичара савремене америчке драме Кристофера Бигзбија у циљу смештања поетика Шепарда и Рејба у савремени драмски и политички тренутак Америке, као и на анализе неких других значајних теоретичара и практичара америчког позоришта који су писали о периоду за време и после рата у Вијетнаму. С тим у вези, може се рећи да је током 60-тих и 70-тих година прошлога века америчко позориште било обавијено рухом политике, а извођачке групе настале претежно у Њујорку полако су односиле превагу у односу на писани текст, и тако пркосиле строгим везама између публике и глумца, глумца и лика, карактеристичним за реализам. Кристофер Бигзби је приметио да су ове извођачке групе биле револуционарне како по форми тако и по садржају, често служећи као политички вентил у турбулентним временима, али и као средство за рушење „четвртог зида“ реализма – оног невидљивог зида који раздваја сценску радњу од публике – како би подстакле непосреднији однос између извођача и посматрача.¹⁰⁵ Преиспитивали су идеју о томе шта су заправо конститутивни елементи позоришта, не обраћајући пажњу на то шта је заправо традиционално представљање на позорници. Уместо тога, извођачке групе све више су инсистирале на спонтаности и импровизацији у самом току извођења, те заједно са новим концепцијама класичних комада обично су овакве спонтане представе називане „хепенинзима“ и представљале су централни део авангардног револуционарног позоришта током 60-тих и 70-тих година, пре свега у Њујорку и другим градовима у Америци, али и у Европи као и у Јужној Америци.

Према Бигзбијевом мишљењу, све до 70-тих и 80-тих година, иновације у извођењу на позорници, условљене политичким и културним дешавањима на светској сцени, које су се дешавале током 60-тих година оставиле су трага на америчко позориште јер су се све више рађале анти-реалистичке драме како би се избегле све стеге реалистичких илузија, бесмислених наративних заплета,

¹⁰⁵ Christofer Bigsby, *A Critical Introduction to 20th Century American Drama, Volume three, Beyond Broadway*, New York, 1998, 234

приказивања психички здравих ликова, и идеје о рационалном језику као средства којим се стиже до истине.¹⁰⁶ Уместо тога, а овде се Бигзбијево мишљење поклапа са мишљењем још једног утицајног критичара, Мартина Еслина, експериментисање са наративном формом, деконструкција ликова, фрагментисани језик који се фокусирао на рупе у конструисању значења, постале су саставни део драма које су сада припадале категорији савремених америчких.¹⁰⁷ Ови постмодерни експерименти имају тенденцију да се итекако међусобно разликују, некада остајући реалистички оријентисани у смислу форме, а опет користећи потпуно анти-реалистичке елементе како би истражили сложеност савремених друштвених и политичких питања.¹⁰⁸ У трећој књизи своје историје америчке драме у поглављу “The Theatre of Commitment”, Бигзби истиче да су многи научници били радикални у својој побуни против традиционалног реализма, фокусирајући се на површно представљање и инсистирање на рационалности и уређеном поретку у писању, те тако нудећи једно субјективније, флексибилније тумачење стварности. Били су веома заинтересовани за тестирање граница драме и истраживање идеје о томе како се „смисао“ ствара кроз језик и извођачки процес, те су на тај начин у потпуности експериментисали са позоришним конвенцијама. Иако се дела из овога периода разликују у смислу степена до којег се са њима експериментисало, оно на чему ови текстови, односно драме, посебно инсистирају јесте расветљавање постмодерног сензибилитета којим се истражује стабилност истине преко рушења граница између „природног“ и „вештачког“ – битисања и глуме, глумца и лика, аутентичног понашања и играња улоге – како би се конструисао друштвени и политички идентитет.

И док је америчко позориште истраживало границе између аутентичности у понашању и играња улога у односу на идентитет и његове елементе који су преовладавали 70-тих и 80-тих година, Бигзби истиче да су почеле да се осећају последице веома снажног утицаја који је на америчку културу и идентитет имао један од најтрауматичнијих историјских догађаја, а то је рат у Вијетнаму. Могло би се рећи да је рат у Вијетнаму догађај који је највише подложен ревизији на пољу

¹⁰⁶ Ибид, 235

¹⁰⁷ Martin Esslin, *An Anatomy of Drama*, New York: Hill and Wang, 1976, 101

¹⁰⁸ Ибид, 101

политике и медија, али позориште указује на још једну кључну форму његове ревизионистичке митологије. Поред тога што помаже у расветљавању догађаја који су пре свега трауматични и потпуно страни људском поимању, метафора рата као позоришне сцене имала је огроман друштвени и психолошки утицај на процес конституисања идентитета током и убрзо након рата у Вијетнаму. Такође, испитује се како се оживљава лично ратно искуство и као такво се претаче у уметност у „психолошким“ драмама поменутога периода. Дела америчких ратних ветерана приписују смисао овим догађајима посредством сопственог искуства. Психолошка фрагментованост коју узрокује подељеност између позоришног лика и стварне личности створила је многе контрадикторности у конструкцији идентитета америчких ратних ветерана. Тешкоћа у разрешавању ових контрадикторности у процесу стварања идентитета изискивала је потребу за представљањем једног новонасталог америчког идентитета који је требало да настане и да се демонстрира од стране самих ветерана након рата.¹⁰⁹

С обзиром да је сложеност америчког идентитета постајала све више очигледна током 80-тих и 90-тих година прошлога века, позориште је све више узимало маха у праћењу овог тренда. Политички обојени извођачки процеси били су превасходно инспирисани истраживањем доминантних друштвених структура, те су расветљавали језик, вредности и претпоставке о роду, етничкој припадности и друштвеним класама унапред условљених патријархатом. Како су избегавали да створе позориште које би тек само подражавало бесмислене илузије свакодневнице, уметници овога периода су се директно обраћали публици посредством неконвенционалних и понекад контроверзних техника не би ли осветлили невидљиве структуре које прожимају идентитет, често, ако не увек, путем политике.¹¹⁰

Пажња се поклањала испитивању скоријих дешавања на позоришној сцени Сједињених Америчких Држава која нас опет враћају на само питање шта је то заправо амерички идентитет. Америчка драма 21. века фокусира се на непрекидно испитивање националног идентитета. Ово испитивање се често ослања на струјања

¹⁰⁹ Christofer Bigsby, *A Critical Introduction to 20th Century American Drama, Volume three, Beyond Broadway*, New York, 1998, 235

¹¹⁰ Ибид, 236

у друштвено конструисаним идентитетима, као и на концепт индивидуалног идентитета представљеног кроз политички одређене позоришне ликове. Савремена америчка драма наставља да истражује важна питања данашњице као што су друштвена правда, сложеност рата и значење патриотизма, питања људских права и колективне одговорности. Ове нове струје у савременом америчком позоришту наглашавају повезаност са позоришним иновацијама које се јављају последњих четрдесетак година, на тај начин указујући на континуитет у развоју савремене америчке драме крајем 20. и почетком 21. века. Да би се посегло у срж свих дешавања на америчкој позоришној сцени потребно је загазити дубље у идеологију и политику САД-а које су заједно условиле све веће и мање промене како у позоришту тако и у самој америчкој историји.

У обзир треба узети и мишљење других америчких мислилаца и критичара, попут рецимо Фредерика Џејмсона. У текстовима Фредерика Џејмсона ("Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism") може се препознати развојни пут популарне културе, од тренутка када је 60-тих година прошлога века, поп-арт препознат као критика високе уметности и културе, до савремене поп културе која се може дефинисати као естетски популизам и масовна култура. Док је поп-арт трансформисао елементе популарне културе у високу уметност, дотле у постмодернизму, према Џејмсону, долази до фасцинације деградираним пејзажом кича, културе телевизијских серија, рекламирања, и холивудског филма Б-продукције, такозване паралитературе с њеним аеродромским џепним категоријама романтике и популарне биографије. У овој новој површности – коју Џејмсон издваја као једну од основних особина постмодерне – упадљиво је понекад и одсуство политичке димензије.¹¹¹

Као једну од особина постмодернизма, Џејмсон такође издваја носталгију, односно страст према преузимању различитих стилова прошлости која је најочигледнија у постмодернистичком архитектонском еклектицизму, популарној књижевности и музици. У енглеском језику постоји веома прецизан појам како би се описао сценски аспект јавног наступа а то је "theatricality" који се може превести

¹¹¹ Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1974, 112

као театралност, али и као позоришност, мада у себи носи бројна значења, од неког јавног наступа до одређеног става, од личног стила до читавог система знакова, од медија до поруке. Појединац одавно више није оно што јесте, него је онакав каквим се представља у јавности. Држава на одређени начин контролише појединца и његово понашање, и то у различитим видовима. Долази до оштре дихотомије између онога што је приватно или јавно, до те мере да јавно постаје важније од приватног. Јавно је било оличено у држави, док се концепт приватног или посебног односио на све што није државно.¹¹² На претходно речено могу се надовезати студије о извођењу, које подразумевају шири појам од теорија идентитета и које поред осталих могућих дискурзивних проблематика, укључују и проблеме теорије идентитета.

На основу ставова Мишела Фукоа може се рећи да је људски идентитет оличен у телесном, зато што не постоји ниједан јасан и видљив доказ нечијег идентитета, осим тела, јер једино је тело видљиво. Тело је истовремено оличење душе, али и њен затвор, јер је непрестано ограничава и угрожава. Стога, ако је људски идентитет телесан, онда се основна питања око људске егзистенције односе на тело и чуло додир, вибрацију као једине доказе осећајног логоса. Тело се дефинише као палимсест, као биополитичко тело које се, у свом крајњем облику, представља као праг апсолутног неразликовања између права и чињенице, норме и биолошког живота. Тело је место у које режими дискурса и моћи уписују сами себе, чинећи га чвориштем или нексусом за правосудне и производне односе и моћи. Дакле, Фукоов став да се тело „конструише“, подразумева да већ постоји некакво тело, тело које је унапред задато и егзистенцијално, погодно да постане простор сопствене тобожње конструкције.¹¹³

Очигледно је да су постструктуралисти телу поклонили пажњу као носиоцу политичких и друштвених значења и промена. Међутим, често се говори о симболизму тела или о ставовима према телу или о дискурсима о телу, а не о томе како су тела различито конструисана и како се понашају. Иако Фуко тврди да тело није стабилно и да не може да служи као заједнички идентитет међу појединцима,

¹¹² Frederic Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 11. издање, 2005, 25

¹¹³ Мишел Фуко, *Археологија знања*, прев. М. Козомара, Београд, Плато, 1998, 55

ни интеркултурално ни трансисторијски, он ипак указује на постојаност културалне инскрипције као једине праве, имплицирајући да управо ова инскрипција ужива ону универзалност која је самом телу ускраћена. Стога би се могло рећи, као што тврди Џудит Батлер, да се за Фукоа културалне вредности појављују као резултат инскрипције на телу,¹¹⁴ а тело се схвата као медијум, односно као празна страница, али необична, јер трпи бол под било каквим променама. Такав опис стварања културалних вредности подразумева идеју да историја пише књижевност, док је тело медијум који треба преобразити како би се омогућила појава културе. Стога је питање бола, кључно питање када говоримо о идентитету.

Даље, тврди се да је тело друштвено конституисано, али се обично не обраћа пажња на двосмисленост која је садржана у речи „конституисање“. Када се каже да је тело друштвено конституисано мисли се на то да је оно конструисано као предмет сазнања и дискурса, али се не види једнако јасно да је тело друштвено конституисано и утолико што је културно обликовано својим актуелним праксама и понашањем. Али, праксе и понашања се непрестано поистовећују са когнитивним моделом, како тврди Пол Конертон.¹¹⁵ Он тврди да се превиђа двосмисленост значења „конституције“ и „конструкције“, јер се увек једно значење истиче на штету другог. Међутим, тело је друштвено конституисано у двоструком смислу. Залагати се за значај телесног извођења, у преношењу и чувању сећања, значи, између осталог, инсистирати на тој двосмислености и на значају другог елемента њеног значења.

Стога се студије о извођењу управо баве овим друштвеним и културалним конструкцијама идентитета у извођењу, а не правим идентитетом. Зато је у њиховом фокусу тело као историјски и културни конструкт, односно његове промене кроз историју културе. Пре него што се почне са истраживањем америчке драме и свих промена кроз које она задњих неколико деценија пролази треба испитати ставове за које се залаже сама теорија о извођењу. Оно што се изводи не мора да буде идентитет. Овде говоримо о извођењу знања, политичких позиција,

¹¹⁴ Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, прев. Ј. Стакић, Лозница, Карпос, 2006, 89

¹¹⁵ Пол Конертон, *Како друштва памте*, Београд, Фабрика књига, 2002, 43

унутрашњих стања, говоримо о извођењу друштвених улога, идентитета, телесних хабитуса, осећања, међуљудских односа.¹¹⁶ Врло је индикативно констатовати да када се изводи увек се изводи неки идентитет. Данас такав закључак може да делује здраворазумски, али заправо то је само последица општеприхваћености појма идентитета, а не „онтолошке везе“ извођења и идентитета. Рецимо, пре неких шездесетак година, када није постојао концепт идентитета у данашњем значењу, није се размишљало о томе да у извођењу уопште изводимо било који идентитет.

Теорије о идентитету могу бити различити теоријски дискурси који говоре о идентитету (начинима, облицима, ефектима, политикама). Теоријских приступа идентитетима има много, од есенцијалистичких до конструктивистичких, а само једна могућност међу њима је схватање да се идентитет изводи. Да га ми сопственим понашањем у социјалној ситуацији изводимо кроз дуготрајан процес, којег смо свесни и који је усмерен одређеном интенцијом. Такво виђење идентитета понудила је Џудит Батлер, затим је шире прихваћено, а њена теорија је зато постала нарочито битна за студије перформанса. Међутим, у студијама идентитета говори се о томе да је идентитет конструисан језиком, па да смо рођени са идентитетом а затим га тек изражавамо, затим да је то историјска категорија и производ институционализације, па да се идентитет ствара процесом интерпелације која индивидуе претвара у друштвене субјекте.¹¹⁷

У савременом друштву, осим проблема „театрализације јавног живота“, требало би проблематизовати и театрализацију приватног живота, односно „театрализацију свакодневног живота“. Ако приватност посматрамо према класичним дефиницијама предмодерних и модерних друштава, као простор чија је одлика одсуство других, депривација предметних односа у модерности доводи до екстремних консеквентних облика усамљености и изолације, узроковане масовним друштвом. Са друге стране, оно што медијско савремено, и такође масовно, друштво нуди, су нови начини комуникације и нови механизми откривања приватног простора, па представљање не подразумева постојање јавности у класичном, модернистичком смислу. Због претерано изражене перформативности

¹¹⁶ Richard Schechner, "Performing", у: *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, 2003, 143-144

¹¹⁷ Даглас Келнер, *Медијска култура, Студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, Клио, 2004, 115

ове активности, није необично што смо често склони да кажемо како је играње друштвене или еквивалентне улоге у ствари лажна репрезентација, глума, поза. Мартин Еслин каже да извођење културног перформанса нема за циљ репрезентацију или спектакуларизацију нечег што је скривено, већ установљење и постојање у јавности, процес самоидентификације и конституисања, како значења тако и субјекта, који улогу изводи.¹¹⁸

5.1. Идеолошки идентитет

Током 60-тих и 70-тих година 20. века доминирао је идеолошки тероризам у земљама Западне Европе. Он је свој корен имао у идеолошком идентитету. То је било време „револуционарног левичарског покрета“ у Западној Европи, али и у САД-у који се борио против неједнакости у друштву, рата у Вијетнаму, експлоатације и доминације над земљама „трећег света“. Свој лични и колективни идентитет појединци су проналазили у „антиимперијализму“, у захтеву за већу друштвену правду, указивање на економску експлоатацију и друштвену неједнакост, у захтеву за реформама у политици, култури и образовању. Револуционарна, левичарска енергија усмерила се у два правца. Један је водио ка стварању бројних контракултурних покрета (хипи, панк, рок, поп, бит) а касније и нових друштвених покрета (студентски, феминистички, мировни), а други правац је водио ка стварању разних идеолошких, „револуционарних“ и „левичарских“ група и покрета. Мајкл Паренти пише да док су једни тражили идентитет кроз алтернативне културне токове, ненасилним путем захтевали да буду схваћени, уважени и укључени у друштво, други су кренули да путем насиља, рушења и убијања пронађу свој „левичарски“ и „револуционарни“ идентитет и да, инспирисани идејама марксизма, чегеваризма и других револуционарних и

¹¹⁸ Martin Esslin, *An Anatomy of Drama*, New York: Hill and Wang, 1976, 90

комунистичких идеја и покрета, кроз стварање страха и хаоса захтевају промене у друштву и у томе нађу смисао живота и деловања.¹¹⁹

Сједињене Америчке Државе су светски лидер у развијању конзервативне идеологије. Та идеологија се заснива, као што је претходно речено, на фундаменталним вредностима породице и националног интереса. Управо су амерички теоретичари проширили појам националног интереса у савременој политици, тако да се данас, захваљујући њима, говори о пројектовању националног интереса у друге геополитичке театре а ради успостављања идеолошког идентитета. Дакле, појам нације и националног интереса идеолошки су страни америчкој политичкој култури. Остале конзервативне вредности, попут тржишне економије, заштите приватног власништва и приватности индивидуалних грађана, чине само срце савременог америчког друштва. У овим аспектима, Американци су дали највећи допринос демократској политичкој култури.

Идеолошки тероризам није инспирисан само левичарским и револуционарним идејама већ и „десничарском“ идеологијом, која обележава неравноправност полова, нетолеранцију према новим културним токовима, супротстављање абортусу, игнорисање сиромаштва и социјалне неједнакости, повећање наоружања, тежак положај имиграната. „Нова десница“, „морална већина“ и тероризам узајамно се подстичу, делују по закону „спојених посуда“. Десница спутава плурализам, толеранцију и мултикултуралност, сумњичи одређене идеологије и верске покрете што изазива терористичке акције с циљем одбране идентитета.

Појам „културног идентитета“, погрешно схваћен од стране припадника одређених друштвених слојева, није нимало безазлен. Са друштвене тачке гледишта, он је вештачки. Међутим, када се посматра из политичке перспективе, видимо да он угрожава најдрагоценије достигнуће човечанства: слободу. Концепт идентитета, осим када се примењује само на појединце и ни на шта друго, инхерентно је редукционистички и дехуманизујући, он је једна идеолошка апстракција извучена из свега онога што је оригинално и креативно у људском бићу, свега онога што је наметнуто наслеђем, географијом или друштвеним

¹¹⁹ Michael Parenti, *Land of Idols: Political Mythology in America*, St. Martin's, 1993, 36

притиском. Истински идентитет проистиче из способности људских бића да се одупру таквим притисцима и да им супротставе слободне поступке које сами измисле.

С друге стране, појам „колективног идентитета“ је идеолошки конструкт и основа национализма. По мишљењу многих антрополога, колективни идентитет није истина чак ни код најархаичнијих људских заједница. Практиковање истих поступака и обичаја може да буде од великог значаја за одбрану једне друштвене групе, али увек преостане и једна широка маргина иницијативе и креативности међу члановима групе, а индивидуалне разлике преовладавају над колективним цртама чим се почне са разматрањем неког појединца као таквог, а не као члана који је пуки периферни елемент једног колективитета. Глобализација радикално шири и ставља на располагање свим грађанима ове планете могућност да свако конструише свој лични културни идентитет, својом сопственом вољном акцијом, у складу са својим преференцијама и интимним мотивацијама. У овом смислу, глобализација се може схватити као позитивна страна историје јер она неприметно шири хоризонте индивидуалне слободе, док с друге стране стоји либерализам.

5.2. Формирање маскулинитета

Први ударац либералном консензусу задао је покрет за заштиту људских права, покрет за заштиту права хомосексуалаца, и други талас феминизма. Ови догађаји поклапају се са анти-митом о граници. Слоткинов рад помаже у разумевању начина на који је Америка изменила митску и историјску матрицу свог националног идентитета. Демонстрације, грађанска непослушност подстакле су Џонсонову администрацију да формира Националну комисију за превенцију насиља, која је у јуну 1969. поднела извештај. У том тренутку, многи припадници академског света почели су много више пажње да поклањају анти-миту о Америци, који је полако водио ка губитку националног идентитета. Слоткин је споменути извештај доживео као још један покушај трансформације мита са циљем

легитимног заташкавања насиља. Покушај Комисије да преформулише митску историју у ствари је највише изазвало раздор у националном поретку. Остале мере, као што су покрети за заштиту права грађана условиле су развој идеологије мултикултурализма, која се до дана данашњих такмичи за превласт са либералним космополитизмом. И док Слоткин посебну пажњу поклања томе како мит о граници утиче на америчку националну идеологију и историју, мало тога каже о томе како сви они утичу на формирање маскулинитета. Према једној хипотези, уколико се идентитет мења, генерално се мења и појам маскулинитета и рода.

Научници Стивен В. Вајтхед и Мајкл С. Кимел значајно су допринели развоју социологије маскулинитета. Про-феминистички оријентисани, поткрепљени постструктуралистичким, постмодерним перспективама, обојица прихватају учење феминистичког дискурса, видевши у њему потенцијал за развој маскулинитета. Про-феминистички оријентисани мушкарци виде у феминизму не само промену у етичком императиву, већ и услов да се та промена догоди: „Феминизам се своди на трансформацију, како за жене тако и за мушкарце... Зато што феминизам ради на трансформацији односа између жене и мушкарца.¹²⁰ У Вајтхедовој опширној теорији о формирању рода под називом *Мушкарци и маскулинитет*, категорије „мушкараца“ и „жена“ постоје, према дефиницији, само у односу једних на друге. Они нису концептуализовани у свом биолошком смислу, већ као политичке категорије, спојене у материјализовану и личну моћ.¹²¹ Оба теоретичара се слажу да је адекватније говорити о скупу различитих облика маскулинитета, него односити се према њему у једнини. То посебно важи за период постмодернизма у којем расте неповерење према традиционалним моделима маскулинитета.

Најважнији аспект Вајтхедовог рада јесте његов концепт појма маскулинитета и концепт онтологије маскулинитета. Ослањајући се на постструктуралистичко правило да ниједно људско биће не може да егзистира изван граница дискурса, Вајтхедов „појам маскулинитета“ контекстуализује

¹²⁰ Michael Kimmel, *The History of Men: Essays in the History of American and British Masculinities*, New York, Sunny Press, 2005, 120

¹²¹ Ибид, 15-16

мушкарца у оквиру различитих родних, културолошких сазнања и истина који обликују животе *мушких*.¹²²

Други концепт, који проистиче из Делезове и Гатаријеве теорије, јесте Вајтхедова онтологија маскулинитета. Ова теорија заснива се на премиси да је сопство заправо многоструко, нестабилно и контингентно, те на чињеници која води ка егзистенцијалној кризи проистеклој из сумње у поседовање биолошке суштине. Делез описује Ничеову „вољу за моћ“ као вољу појединца да постане центар моћи који омогућује телу да се транспонује и повезује, како просторно тако и временски.¹²³ Концепт онтологије објашњава жељу за унутрашњом целином које стабилизује родни идентитет и води појединца ка томе да се дефинише као мушкарац са свим особинама карактеристичним за тај пол. Стога, у складу са претходно реченим, може се разумети напор да се идеализује и/или достигне јединствени маскулинитет као илузија која проистиче из унутрашњости бића, док наративна страна таквог једног идентитета, концептуализованог у лику, рецимо каубоја, представља илузорни симбол целовитости бића.¹²⁴

Различити мушки покрети у САД-у који укључују митопоетске мушке покрете, између осталих, деле заједничко уверење да постоји унутрашња суштина маскулинитета, било да је она богом дана или биолошки условљена, или пак неприступачна попут несвесног јунговског архетипа. Вајтхед критикује ове покрете јер се не заснивају у потпуности на друштвеним наукама те остају ускраћени за мишљење академског света. Вајтхед и Кимел су се по много чему слагали. Обојица су приметили да потреба за унутрашњом суштином маскулинитета или мушкости проистиче из дубоке егзистенцијалне кризе. Ова криза се обично артикулисала кроз реторике „кризе маскулинитета“, културолошког стања изазваног горе наведеним покретима. Једна од мана ове „кризе маскулинитета“ јесте у томе што се она генерално односи на јединствени, аисторични маскулинитет, који није условљен ни расно, ни класно, ни етнички, ни полно – обично се односи на хегемонијски стандард белаца, средње/више класе или хетеросексуланости. Оно што је додатно проблематично јесте то што овакав концепт обично крије политичку димензију.

¹²² Stephen M. Whitehead, *Men and Masculinities*, Cambridge, Blackwell, 2002, 210

¹²³ Ибид, 211

¹²⁴ Ибид, 220

Вајтхед пише: „уверење да је нешто „фундаментално погрешно“ у савременим родним односима одрживо је само у случају ако претходно природно стање ствари даје предност „неприродном“ стању ствари“.¹²⁵ Такве погрешне претпоставке побијају историјски докази: као што су и Вајтхед и Кимел показали, одједи „кризе маскулинитета“ могу се чути у готово свакој генерацији у 20. веку. Штавише, Кимел примећује да су „фантазије о повлачењу маскулинитета из феминизма биле кључна тема америчких писаца протеклих двеста година“.¹²⁶

Оно што Вајтхед закључује јесте да не постоји доказ кризе маскулинитета данас, мада не успева да пружи дефиницију како та ситуација данас тачно изгледа. Међутим, признаје да су моралну панику око стања савременог америчког маскулинитета изазвале одређене политичке импликације изазване милитаризмом који је црпео своју снагу из рата у Вијетнаму.

Милитаризам је идеологија конструисана ради стварања непријатеља и наметања таквих представа о „другима“.¹²⁷ Онај „други“ је конструисан као различит тј. као другачији, при чему је „други“ као основни катализатор, доказан као „мањи од“, односно мање вредан. Једном, када је разлика направљена и прихваћена, „други“ мора бити уништен или ће он уништити „нас“. Дехуманизацијом другог и стварањем осећаја жртве, америчке власти успевале су да убеди људе да је рат неизбежан акт одбране.

Сам смисао „мушкости“ и мушкараца је доведен у питање и манипулисан од стране државе, с циљем да се задржи власт и државна легитимност војске. Постмодерна драма и америчко авангардно позориште искористиле су овај историјски тренутак у сврху освешћења нације. С друге стране, на држави је терет да осигура да процес милитаризације буде трајан и да мушкарци буду спремни да служе војску и да иду у борбу. Власти имају задатак да „хране“ его и друштвену конструкцију мушкараца као храбрих и снажних. Мушкарци треба да верују да је служење војсци њихова „животна шанса“ да докажу друштвено конструисане мушке атрибуте. У борби, они постају ратници.

¹²⁵ Ибид, 31

¹²⁶ Ибид, 58

¹²⁷ Richard A. Sullivan, *The Legacy: The Vietnam War in the American Imagination*, ed. D. Michael Shafer, Boston, Beacon Press, 1990, 111

Никсонова политика 60-тих година прошлога века прокламовала је да је милитаризам подједнако важан и за време рата и за време мира. Стога, Паренти запажа да је милитаризам вероватно важнији пре рата, зато што се рат не може водити уколико милитаризам није гајен пре него што је рат почео. То је облик структуралног насиља наметнут од стране државе, углавном преко масовних окупљања и медија које контролише држава.¹²⁸

Покретачка сила за преиспитивање проблема рода који обликују драмско приказивање ових писаца одговара и на феминистичку теорију и на успон мушких студија које помажу у расветљавању конфузије између мушке приче и приче „из културе“, као и у расветљавању конфузије у самом значењу појма „правог“ америчког мушкарца. Дискусије о маскулинитету у оквиру онога што се назива „мушким студијама“ наишле су на кризу маскулинитета последње две деценије те су почеле да се позивају на проблеме мушке психологије и мушке историје. Међутим, скорија криза маскулинитета није се појавила ниоткуда као тек још један одговор на феминизам. Мушки драмски писци су се одувек посматрали као родно условљени док је њихов рад обојен њиховим искуствима као мушкараца.

5.3. Конструкција „мушкости“

Неједнаку моћ између мушкараца (као групе) и жена (као групе) одржава више фактора – страх мушкараца од губитка привилегија, страх мушкараца за њихову мужевност, реакционарна уверења која се селективно извлаче из религије, ригидност институција као што је војска. Свака од ових „подршка“ неједнакости може се довести у питање. Родно освешћени мушкарци су од кључне важности у транзицији према већој родној равноправности. Мушкарци су „чувари“ који имају приступ ресурсима, моћи и вештинама које могу бити важне за друштвену промену. Неолиберализам је одиграо битну улогу у конструкцији рода, односно у конструкцији маскулинитета.

¹²⁸ Michael Parenti, *Land of Idols: Political Mythology in America*, St. Martin's, 1993, 99

Пођемо ли од претпоставке да родне конструкције почивају на одређеним друштвеним структурама, онда, логично, можемо слободно тврдити да неолиберализам у великој мери утиче на конструисање рода. У друштву су присутне многобројне диференцијације које се не односе само на мушкост и женственост, већ се граде и унутар једне полне/родне групе – што је уједно и централна мисао која говори да разлике међу мушкарцима, међу женама, као и разлике између мушкараца и жена свакодневно добијају нов облик.¹²⁹ То се најјасније може уочити на примеру телесности, феномену који се управо услед утицаја неолиберализма активно и рапидно мења, посебно када се сагледа у односу на тзв. златне године капитализма и тешке индустрије, када је мушкарац имао задатак да се представи као јак, дакле кад је требало да игра улогу снажног и моћног субјекта.

Неолиберализам, као друштвени конструкт који је утицао и на мењање статуса средње америчке класе, нарочито након Вијетнама, представља доминантну, маскулину идеологију која уређује глобалне односе. Механизми дискриминације су и данас у својој суштини готово непромењени, без обзира на парадигматске промене које разликују модерну и постмодерну државу. Одувек је постојала традиција критике државе, без обзира је ли критика долазила од левичара, марксиста, десничара, постмодерниста – како било, њихове критике су одувек биле усмерене на државу. Судајући по томе, из данашње перспективе би се могло рећи да се мотивација која је произвела све те критике увелико разликује од онога што је критиком постигнуто. Парадоксално, критика државе је произвела отварање друштвених пора у које се врло лукаво увукла неолиберална политика. Такође, веома је важно разложити виђења улоге мушкарца и идентитета, који су заједно дефинисани као мушкост (маскулинитет). Наиме, маскулинитет, или боље рећи маскулинитети испољавају се на различите начине јер је то комплексан феномен. Маскулинитет је често удружен са карактеристикама какве су агресивност, конкуренција, доминација, борба, снага и контрола. Ове карактеристике резултат су различитих комбинација биолошких, културних и друштвених утицаја, и повезани су са нашим схватањем моћи у друштву. Тешко је

¹²⁹ Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, Прометеј, Нови Сад, 1992, 111

детерминисати утицај сваког од ових фактора на постојећу родну неједнакост и насиље. Много је важније разумевање које ће довести до стварања оквира кроз који може да се постигне родни *status quo*.

Фокусирањем на маскулинитет, концепт рода постаје видљив и релевантан за мушкарце. Он чини мушкарце свеснијим на род. Тиме, род постаје нешто што се рефлектује на живот мушкараца (али и на живот жена), па све то представља први корак у проналажењу родне неједнакости, па чак и елиминацији насиља над женама. Ефекат демаскулинизације моћи може бити изведен једино ако је нагрижена традиционална мушка улога: значења улоге мушкараца у породици или другим друштвеним заједницама. Следствено томе, мушкарац може да осети рефлекс његовог маскулинитета на разне начине, на пример: кроз неодговорно сексуално понашање или насиље у породици.¹³⁰

Мушкост одређују слике, вредности, интереси активности које су важне за успешно постигнуће мушке зрелости у америчкој култури. То је оно што прави мушкарци поседују, и што женама и мекушцима недостаје. Идеализовани амерички имиџ мушкости доминира у медијима, рекламној и филмској индустрији и тај промовисани скуп повезаних норми понашања је принудан – он притиска мушкарце да се прилагоде, баш као што норме које одређују женственост приморавају жене.

Данас се може приметити да савремена америчка књижевна дела белог мушкараца често приказују као жртву. Уколико поставимо питање зашто је то данас случај, узевши у обзир да бели мушкарци још увек поседују већу моћ него било која друштвена група у Америци, књига Дејвида Саврана *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture* пружиће нам одређене одговоре. Ова Савранова књига производ је петогодишњег истраживања сржи мазохизма у оквиру мушке само-репрезентације. Наслов књиге најављује Савранову главну преокупацију: зашто маскулинитет није у функцији друштвене или културне умешности већ се односи на стање у којем је појединац „подчињен,

¹³⁰ Philip Gleason, „Identifikovanje identiteta“, *Journal of American History*, MacMillan, New York, 1930-1935, 62

злостављан, па чак и мучен“.¹³¹ За разлику од феминизма, који мушкарци виде као природно и ненаметљиво стање, маскулинитет (посебно код белих мушкараца) подразумева непрекидан напор да се задовоље захтеви онога што заправо идеја о белом мушкарцу подразумева. Савранови аргументи су поткрепљени солидним анализама различитих типова америчке фикције. Упркос његовом обесхрабрењу када је америчка драма у питању, Савран заступа идеју о томе да америчко позориште још увек представља главни културни тренд у САД-у, укључујући ту и дефиницију маскулинитета. У оквиру широког обима анализираних текстова, он као жариште збивања одређује Ливинг театар.

Савран сматра да су амерички бели мушкарци изгубили своју моћ негде пред крај Другог светског рата те да због тога многи имају разлог да се осећају као жртве. Међутим, главна теза односи се на то да они свој осећај губитка заправо само погрешно усмеравају. Уместо да се окрену против угњетачког патријархалног система који су сами створили, мушкарци за своје недостатке неправедно окривљују одређене родне и мањинске групе које се само боре за своја права. Савранова главна преокупација своди се на питање зашто је пропала радикална идеја о хипстерима (белој омладини средње класе) из 50-тих година 20. века, па је због тога дошло до жртвовања белог мушкарца. Као оквир користи родне и културне студије, допуњене Фројдовом психоанализом. Савран своје истраживање посматра као покушај да психоанализу упосли у корист историјског пројекта,¹³² одбацујући аисторицизам Фројдових следбеника, попут културне аналитичарке Каје Силверман. Савран употребу психоанализе оправдава на основу тога што сматра да је ова наука најбоље оруђе за анализирање појмова као што је родна идентификација. Стога, еволуција маскулинитета последњих неколико деценија може се посматрати на основу тога како се идентификациони појмови односе према есенцији мушке психе, према Фројду. Ослањајући се на Фројда, Савран заговара идеју да „мазохизам функционише као средство културне репродукције

¹³¹ David Savran, *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998, 382

¹³² Ибид, 10

која истовремено открива и сакрива хомоеротицизам који прожима и патријархалне и мушке хомосоцијалне односе“.¹³³

Његови описи и интерпретације механизма, који конструишу белог мушкарца као жртву, функционишу на истој равни. Поред тенденције да инсистира на аргументима који су већ у потпуности искоришћени, његова књига је изложена огромном утицају коју поседује Савранова комбинација историје и психоанализе. Његов став посебно је проблематичан када је у питању раздобље од 70-тих до 90-тих година прошлога века. Можда је у праву када каже да овај период одговара јединственом начину приказивања жртвених белих мушкараца пре као централне него као маргинализоване фигуре. Међутим, на пример, Сузан Џефордс јасно је направила разлику између меких тела Картерове ере и тврдог регановског маскулинитета у својој књизи *Тврда тела*.¹³⁴ Савран мека и тврда тела види као аспекте мушке сопствене пожртвованости, али, свакако, амерички бели мушкарац после хладног рата 1999. године није исти као мушкарац који се управо вратио из рата у Вијетнаму.

Сексуално и физичко злостављање указивало је на пораст патријархалних угњетача или је пак правдало жртвовање злостављаног белог мушкарца баш у касним 70-тим годинама прошлога века, у периоду који се подудара са порастом пожртвованих мушкараца, према Саврану. Ово заправо оправдава његову употребу психоанализе јер се мушкарци још увек на тежи начин уче томе да буду мушкарци посредством родитељске фигуре која указује на то да је казна оправдано средство дисциплиновања. Без обзира на то што Савран узима у обзир да су садизам и мазохизам сродни конструкти у дефинисању патријархата, он некако занемарује чињеницу да све већи пораст случајева злостављања последњих неколико деценија утиче на стварање слике америчког маскулинитета како у стварном животу тако и у књижевности.

Савран нуди имагинарну политичку ангажованост као решење за белог мушкарца. Према његовом мишљењу, само „марксистички хуманизам може да трансформише материјалне околности које су заправо и створиле мазохистички

¹³³ Ибид, 30

¹³⁴ Susan Jeffords, *Hard Bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1994, 1

маскулинитет“.¹³⁵ Стога, испоставља се да је род (а можда и раса) средство у служби класе. Савранов став о радикалној реконструкцији класе и родних улога изгледа да изискује револуцију у креативној машти која води ка стварној политичкој промени. Поставља се питање како је то заправо могуће извести. Први корак укључује свест о томе да је промена потребна. Међутим, уколико је механизам који мушкарцима пружа моћ довољно јасан, онда механизам који мушкарце наводи да се својевољно одрекну дела своје моћи без да се осећају радикално ускраћеним за ту исту моћ још увек није у потпуности схваћен. Можда је потпуно утопијски, чак се може рећи и наивно, очекивати од једне доминантне групе да се одрекне своје моћи. Потребно је много храбрости да појединац прихвати чињеницу да није у праву и можда је неопходно апеловати на његову спремност да ту чињеницу „прихвати као мушкарац“ како би различите пожртвоване мушкарце убедио да маскулинитет своју моћ црпи из самог себе.

5.4. Маскулинитет и позоришно извођење

Ако је род, насупрот биолошком роду, конструкт, као што то феминизам већ деценијама уназад тврди, он је заправо конструкт како за мушкарце тако и за жене. Уколико се појединац, како то тврди Симон де Бувоар, не роди као жена већ временом то постане, онда то исто важи и за мушкарце. Као што је жена обликована и ограничена прописаном женственошћу (обликом тела, начином одевања, гестикулацијом, покретима, шминком, емоционалним понашањем, зависношћу), тако су и мушкарци често условљени да отелотворују прописане карактеристике маскулинитета (облик тела, начин одевања, гестикулација, покрети, потиснуте емоције, снага, независност).¹³⁶ Нагласак на снази, како емоционалној тако и физичкој, на моћи, и на доминантности није нужно ништа природнија за дечака него што је нагласак на слабости, зависности, природан за девојчице.

¹³⁵ David Savran, *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998, 292

¹³⁶ Carla J. McDonough, *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*, McFarland & Company, London, 1997, 5

Међутим, извођење маскулинитета више је награђивано него што је то случај са женским: ако се маскулинитет успешно изводи, његов извођач задржава моћ која може да му понуди један јак осећај одлучности, што се не може са сигурношћу рећи за извођење са нагласком на женственост. Управо је овај осећај моћи и одлучности оно што слепо води извођаче маскулинитета до граница онога што они заправо могу да „одлуче“ да буду. Ако је одређени идеал маскулинитета прихваћен као норма против које се свако друго родно условљено понашање мушкараца и жена мери, како уопште можемо да увидимо оно што је проблематично или чак абнормално код једне такве норме? Како да уклонимо плашт невидљивости који покрива доминантну идеологију како бисмо могли јасно да увидимо све проблеме који се крију иза те идеологије? Ово питање представља срж данашњих студија које настоје да проникну у „норму“ рода – маскулинитета – приказаног од стране водећих америчких драмских писаца, који имају удела у његовом конструисању али и у бежању од истог.¹³⁷

У оквиру америчке сексуалне политике, мушкарци могу да задрже највише положаје моћи и престижа, и могу да постану пре режисери својих сопствених драма него њихови протагности. Међутим, оваква политика мушкарцима даје контролу само уколико поштују одређена сценарија, ако изводе прихватљиве маскулинитете, и ако су рођени као представници одређених раса и класа. Уопштено говорећи, конструкција традиционалног маскулинитета у оквиру америчких класних и расних граница дозвољен је уколико мушкарци желе да задрже своју моћ. Одлучност је стога дозвољена само у скученим границама друштвено прихваћеног сопства. Ипак, њихове драме имају тенденцију да покажу да се ово отелотворење друштвено прихваћеног сопства дешава на уштрб мушкараца присиљених да учествују у извођењу маскулинитета, који често ограничава њихову способност да покажу, вреднују па чак и да уоче друге могућности које им сопство нуди. Ова цена коју мушкарци плаћају коначно доводи у питање све повластице патријархалног система у оквиру којег се дозвољени маскулинитет заправо отелотворује.

¹³⁷ Ибид, 6

Због прописаних правила која ограничавају и одржавају нормативни род, за охрабривање мушкараца може да се каже да је често неосновано. Потреба за успостављањем граница које дефинишу понашање карактеристично за мушкарце, између осталог, често је водило ка страху и мржњи према женама, о чему сведочи феминизам. Утицајна студија Сузан Фалуди под називом *Празан ход: Необјављени рат против америчких жена* указује на везу између мушкараца и жена. Рат против женских права и културна конфузија која се односи на улогу мушкарца у америчком друштву заслужује једну подробну анализу. Она поставља питање: „Шта је то толико важно код женске једнакости да само њена сенка прети да ће да избрише целокупан мушки идентитет? Шта је то у самом начину на који уоквирујемо мушки идентитет да чак и данас он још увек зависи од „женске зависности у борби за свој опстанак?“ (*Backlash: The Undeclared War against American Women*)¹³⁸. Истражујући импулс који је водио побуну против феминизма, Фалудијева истиче је она увек праћена „кризом маскулинитета“, страхом да жене, преко свог захтева да буду једнаке са мушкарцима, у ствари изазивају мушкарце да преиспитају свој идентитет, односно своју мушкост. Она истиче да уколико је маскулинитет једна тако осетљива ствар, можда би социолози требало да обрате мало више пажње на мушке припаднике друштва. Можда је тај „женски проблем“ у америчкој култури последица родног проблема, који се с друге стране односи на крхкост и непривлачност у концепту мушкости.¹³⁹

У намери да се одупре друштвеним ограничењима инхерентним мушкој родној улози, најлакша мета за мушкарце у склопу тренутне друштвене хијерархије су жене, чија је сексуалност успостављена на тај начин да апсорбује психолошке ране које маскулинитет наноси мушкарцима. Фалудијева каже да мушкарци и мушки дискурс имају један амбивалентан однос према женама, док је женска сексуалност оно чега се они највише плаше али и оно што им највише треба.¹⁴⁰ Ова слика женске сексуалности као нечег што у исто време и застрашује и заводи мушкарце често се појављује у књижевности као нешто непризнато од стране многих писаца али зато уткано у феминистичке текстове. Изгледа да страх који

¹³⁸ Ибид, 7

¹³⁹ Ибид, 8

¹⁴⁰ Ибид, 8

мушкарци имају да ће жене, које су физички и психички слабије, да униште њихову мушкост само указује на то да је тај „мушки дискурс“ оно што изазива сумњу за поменуту неоснованост у односу мушкараца према њиховој мушкост, маскулинитету и мужевности. Он ствара потребу за „освајањем“ женског тела како би мушкарац заправо могао да утврди своје постојање. И управо зато што мора да „освоји“ жену, овај дискурс се према жени односи као према непријатељу којег мора да покори. Мушка зависност о психолошку сложеност жена само потврђује чињеницу да је маскулинитет много крхкији него што би мушкарци то волели да признају.¹⁴¹

Док се традиционални појам маскулинитета ослања на конфликт са женским телом, као и на конфликт са потребом за одређењем женствености, скорије хомосексуалне и мушке студије истражују начин на који је та мушка одређеност заправо ускраћена мушкарцима који неће, не могу или једноставно не желе да демонстрирају традиционални маскулинитет. Слично, расне и класне студије такође указују на ограничења која се мушкарцима намећу у њиховој потрази за одређењем. Хомосексуални теоретичари, рецимо, кажу да се родна улога мушкараца одржава кроз хомофобију. Мушкарци су приморани да буду хетеросексуалци и да се плаше па чак и мрзе хомосексуалце због њиховог положаја незавидног положаја у оквиру хетеросексуалног система. Дечаци и мушкарци су приморани да се понашају као „мушкарци“ а не као „педери“, на тај начин указујући на то да хомосексуалци нису „прави мушкарци, као што „прави мушкарци“ никада не могу да буду хомосексуалци. Оваква динамика просто диктира мушкарцима одређени начин понашања, који отписује све што чак издалека подсећа на женственост. Овај страх води ка још већим екстремним границама маскулинитета, које маскулинитет стављају у један скучени простор, који мора често да се брани.

Уколико мушки ликови себе виде као незадовољне и збуњене у култури у којој је маскулинитет привилегован, поставља се питање: зашто је то тако? Правила која налаже маскулинитет су чини се дефинисана посебно у односу на неповољан положај који женственост има. Као одговор на ову конфузију, мушке студије нуде

¹⁴¹ Ибид, 9

дискусије и расправе о маскулинитету које се у многome преплићу са концептом рода као сумњивог начина извођења. Мушке студије које су се развијале отприлике истовремено са феминистичким начином размишљања крајем 60-тих година прошлог века, рефлектују резултате истраживања рода која је спровео феминизам те се кроз 70-те и 80-те године развијају као један савим другачији покрет који се фокусира на проблеме маскулинитета, права мушкараца, и њихових слобода (посебно када је реч о закону о разводу и закону о дечијим правима). Иако није тек само једна од мушких верзија феминистичке политике, овај покрет понекад користи теоретске приступе сличне феминистичким како би истражили маскулинитет и улогу мушког рода као супротно гледиште.

„Мушке студије“ или „мушки покрет“ је веома разнолико па чак и контрадикторно поље које тек треба да произведе адекватно теоретско виђење, иако има веома еминентне заговорнике. Један од њих је Роберт Блај. Међутим, он заговара један личнији став читавог покрета, оних који су потпуно различити од политички активних група укључених у права очева које је делимично представљао Ричард Дојл. Упркос проблемима који су се концентрисали на појам расе, класе, сексуалне оријентације, читав овај пројекат у свим својим верзијама служи како би маскулинитет приказао као сумљив, произвољан начин извођења које мора и треба да буде преобликовано. Иако му је често претио есенцијалистички приступ (претио у смислу што је есенцијализам настојао да преиспише сам концепт који је и довео до проблема са родом), многи приступи у мушком покрету настојали су да пронађу нове начине размишљања о мушкости, мужевности и маскулинитету који поново не преисписују хомофобију или мизогинију коју феминисти, геј теоретичари, и одређени чланови мушког покрета сматрају проблематичном. Они који заговарају есенцијализам, међутим често се нађу у позицији да поново преисписују антагонистичку позицију између мушкараца и жена и између хетеросексуалности и хомосексуалности у својој жељи да спасу маскулинитет клевета нанетих од стране феминизма.¹⁴²

Настојање Роберта Блаја да пронађе архетипског, есенцијалног, „правог“ мушкарца како би поспешио позитивне аспекте мушкараца у времену када бити

¹⁴² Ибид, 12

мушкарац и нема неке предности, води се заправо скривеним страхом од феминизма и хомосексуалности. На овај страх указују његови ставови да мушкарци поседују емоције и да могу да показују физичку блискост једни према другима без икаквих наговештаја „женствености“, што указује на чињеницу да је свако показивање „женствености“ заправо неприкладно за мушкарце. Он своје следбенике учи да не треба да зазиру од утицаја мајке на уштрб очинске фигуре. На један нов начин, Блајови ставови само потврђују једну стару, хијерархијску поделу која предност даје маскулинитету у односу на женственост. Истовремено, ти ставови имплицирају да жене још увек треба кривити за многе проблеме које мушкарци имају јер оне „кастрирају“ мушкарце. Његова тенденција да прикаже тренутну кризу маскулинитета као јединствену за „постфеминистичко“ доба игнорише несигурност која већ дуго прати маскулинитет у оквиру америчке културе.

Иако критички приступ Блаја истражује садашње расправе везане за маскулинитет, две историје маскулинитета које су се појавиле крајем 70-тих и почетком 80-тих година прошлог века показују да питање маскулинитета није искључиво савремени проблем. Студија Џоа Дуберта под називом *Место мушкарца* бави се концептом маскулинитета и његовим развојем од 1840-тих до 1950-тих година. Дубертова студија може да се посматра као реакција на „питање маскулинитета“ које у својој књизи спомиње Сузан Фалуди. Он детаљно истражује кризу маскулинитета која је често пратила развој различитих верзија америчког феминизма, али не инсистира на томе да је ова криза узрокована искључиво феминизмом, већ да она заправо представља саставни део страха свих Американаца по питању маскулинитета. Грађански рат, шпанско-амерички рат и Први светски рат три су примера које Дуберт наводи да покаже како политика посматра овај проблем, посматрајући рат као прави тест мушкости. У складу са овим аргументом, студија Тање Модлески под називом *Феминизам без жена* такође заговара став да је ратно искуство заправо искуство које мушкарцима даје увид у њихову психу. Поред војних активности, Дуберт сматра да је увођење Младих Скаута и успон

професионалних спортиста током прве половине двадесетог века било инспирирано жељом да се дечаци спасу кастрирања од стране жена.¹⁴³

У једној сличној студији Марка Герзона *Избор хероја* превасходно се истражује савремена Америка, поготово начин на који су себе видели млади мушкарци 50-тих и 60-тих година прошлога века и како је то њихово виђење утицало на америчко учешће у рату у Вијетнаму. Дубертова и Герзонова студија демонстрирају да је маскулинитет прошао кроз различите фазе још од 1800-тих година и да је кроз те фазе изазивао пометњу у јачању самопоуздања мушкараца с обзиром да су се мушкарци осећали угроженим од стране моћног утицаја жена. Роберт Блај је приметио да „млаки мушкарац“ кастриран од стране феминизма рефлектује све ове фазе, на шта су се надовезали у својим студијама Дуберт и Сузан Фалуди. Посматрано кроз рад ових критичара, мушкост постаје појам који никада не може са лакоћом да се лоцира у документованој стварности.¹⁴⁴

На основу претходно наведених мишљења, маскулинитет заузима један посве нестабилан положај који осцилује између традиционалног условљавања мушкараца до прохтева и жеља које диктира савремено доба. Као што о томе сведочи безброј публикација на тему маскулинитета и мушкости у популарној психологији, многи мушкарци трагају за дискурсом маскулинитета у добу феминизма, настојећи да му дефинишу суштину или пак да прошире његове постојеће дефиниције. Током 1970-тих и 1980-тих година објављене су студије попут *Дилема маскулинитета*, *Мушко искушење*, *Мењати мушкарце*, *Мит о маскулинитету*, *Одсутни очеви/Изгубљени синови*, *Мушкарци који ослобађају мушкарце*, *Нови мушкарци/Нови умови*, *Гвоздени Џон* и *Ватра у стомаку*.¹⁴⁵ Ове студије заправо настојале су да истраже нестабилне дефиниције рода, сексуалности и пола, у исто време примећујући сва ограничења инхерентна тим дефиницијама и борећи се са свим нестабилностима које из њих проистичу. Тон неких од ових студија је испуњен бесом и горчином, у њиховој садржини жене су приказане као прави непријатељи. Међутим, успон мушких студија у свим својим верзијама указује на забринутост мушкараца за начин на који се користи усвојени друштвени

¹⁴³ Ибид, 12

¹⁴⁴ Ибид, 13

¹⁴⁵ Ибид, 13

концепт маскулинитета, те стога почиње да примећује све изазове са којима су се сусретале дефиниције и све границе које је феминизам исцртао у складу са традиционалним родним улогама.

Мноштво питања које се поставља, конфузија око положаја, места и самог понашања описаних у поменутих студијама, пружају увид у сам осећај несигурности са којим се мушкарци хватају у коштац. Чини се да мушке ликове, попут њихових стварних двојника, прогоне питања која постављају и феминизам и мушке студије: Шта заправо значи бити „мушкарац“? Којом динамиком се стварају тренутни културолошки концепти маскулинитета? Како ти концепти ступају на снагу? Да ли они ограничавају процес сазревања мушкараца? Може ли се говорити о вишеструким начинима виђења концепта маскулинитета? Кроз све промене наших дефиниција маскулинитета, шта је оно што треба да задржимо од традиционалног начина извођења мушкости? И коначно, зашто се извођење родних разлика чини толико тешким подухватом?

Као пример који се бави питањем рода, може да се наведе студија Реја Рафаела под називом *Мушкарци настали од дечака*. У овој студији износе се ставови који се тичу разумевања рода као културолошки кодираног конструкта. Рафаел је интервјуисао хиљаду Американаца, старости од 15 до 50 година, припадника радничке и средње класе, о њиховом виђењу мушкости и свим потешкоћама са којима се сусрећу на свом путу да „постану“ мушкарци. Иако овај ограничени узорак не може да послужи као најадекватнији представник свих америчких мушкараца, интересантно је приметити како сваки појединачни интервју сведочи у корист тешке борбе кроз коју сваки од испитаника пролази на путу ка спознавању свог сопственог идентитета. Рафаел сматра да овај проблем произилази из дубоко укоренење културолошке потребе за неком врстом јавног признања да је дечак постао мушкарац. Рафаел истиче да, за разлику од женствености (а овде се чини да заправо пориче мишљење Симон де Бувоар) мушкост не посматра једноставно као нешто у шта се израста већ као нешто што се временом постаје. Према овоме тумачењу, особа се не рађа као мушкарац, већ временом доказује да то заправо и јесте. Даље Рафаел сматра да америчка култура не нуди универзални обред иницијације својих мушкараца, а тај недостатак може се

објаснити чињеницом да је већина мушкараца коју је Рафаел интервјуисао наставила да преиспитује свој идентитет чак и након поменутог обреда иницијације. Мушка родна улога овог типа представљена је као начин извођења који подразумева прихватање и признање од стране публике. Она мора да буде драматизована.¹⁴⁶

Неки критичари би можда оспоравали мишљење да феминизам мушкарцима ускраћује мушкост тако што жене охрабрује да своју улогу не сведу на улогу публике у одређеној драми. Међутим, Рафаел сматра да иако се женско тело користи у обредима за иницијацију мушкараца у свет мушкости, признање мушкости од стране жена није од пресудног значаја. Оно што је заправо најпотребније и најпожељније јесте признање од стране других мушкараца, јер веровање каже да док жене могу да стварају дечаке, само мушкарци могу да створе друге мушкарце. Такав став подудара се са психоаналитичким моделом мушког идентитета који износи Кристин Ди Стефано на основу којег се може рећи да дечак установљава своју мушкост у односу на женственост отеловљену у фигури мајке. Стога, студија Луси Иригарај о родној динамици у патријархалним друштвима показује како се женско тело користи као средство комуникације између мушкараца којим се потврђује њихова „мушка“ друштвена повезаност. Према Рафаеловом моделу, који је типичан пример фројдовске прихологије, жене отелотворују кастрирање, незрелост и константну зависност – све оно што мушкарци морају да превазиђу. Рафаелово тумачење конфузије код својих пацијената у вези са маскулинитетом не само да прати опште познате психоаналитичке моделе мушког идентитета, већ га смешта у каноничку америчку књижевност у којој, према мишљењу Нине Бајм, мушкарац мора да изврши одређени задатак како би се доказао. Ако је таква потреба за глумљењем мушкости присутна у психи америчких мушкараца, онда није изненађење што постоји толико прича написаних од стране мушкараца које говоре о иницијацији у свет мушкости.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ибид, 12

¹⁴⁷ Ибид, 13

Ова потреба за „глумљењем“ или изражавањем мушкости пред публиком повезана је са постмодерном феминистичком идејом о роду као маскаради, као о једној врсти извођења мушкости пре него његове праве есенције. Чини се да је род као начин извођења посебно важан за драму као жанр, где се извођење сматра крајњим производом већине драмских текстова. Позоришно приказивање се генерално сматра метафорички важним за начин на који људи доживљавају своју сопствену личност.

Студија антрополога Виктора Тарнера под називом *Антропологија извођења* истражује везу између културе и извођења, показујући да ритуални и церемоније својствени култури умногоме подсећају на извођење у позоришту. Антрополошки приступ у истраживању људског понашања и њиховог само-приказивања омогућило му је повратак у позоришни дискурс, посебно кроз рад позоришних теоретичара попут Ричарда Шекнера, Питера Брука и Евгенија Барбе. Ако се позориште и култура могу посматрати интертекстуално, онако како то ови теоретичари сматрају, онда је студија о извођењу рода у америчком позоришту важна за схватање начина на који се род посматра у одређеној култури.

Етнографска студија Џејмса Клифорда *Сметње у култури* (*The Predicament of Culture*) охрабрује читаоце да узму у обзир чињеницу да извођење може да мутира кроз културолошке фазе. Ова студија имплицира да се културолошко извођење често позива на импровизовање. Ово се односи на способност људи да инкорпорирају нове елементе у својој култури, што култури омогућава да преживи. И Фалудијева и Ди Стефанова сматрају да се проблем мушког рода јавља због ригидности саме те творевине. Ригидност у схватању „правог“ маскулинитета може да се посматра као корен свих проблема кроз које мушкарци пролазе у формирању свог идентитета. Стога, можда је потрага за овим ригидно дефинисаним маскулинитетом у самом свом почетку осуђена на пропаст, те маскулинитет можда није најпогоднији за хватање у коштац са људским искуством. Клифорд сматра да заиста не постоји „чист производ“ културе јер је култура сачињена из елемената који се константно мењају једни у односу на друге и у односу на нова искуства. Када би људи престали да постоје само тада би култура постала апсолутно непроменљива. Промена, према Клифордовој теорији, више је пријатељ културе

него њен непријатељ, а прилагодљивост је једина ствар која културу одржава у животу.

Америка, као земља која наводно себе увек изнова ствара, ипак остаје везана за ригидан концепт маскулинитета и мушкости. Као што су критичари Нина Бајм и Анет Колодни рекле, овај концепт је саставни део америчке каноничке литературе. Мушкарци носе огроман терет у америчкој култури: у причама америчких књижевника мушкарац је приказан као херој који се бори против моћног и немилосрдног противника. Тај херој се „доказује“ тако што побеђује, или ако не побеђује онда тако што не зазире од изазова.

Позоришно приказан маскулинитет такође прати овај шаблон те на тај начин нуди читаоцима/гледаоцима тачку гледишта са које треба да посматрају културолошке ставове родне конструкције код мушкараца. Можда зато што су писали у време у којем су традиционални концепти о маскулинитету стално предмет расправа, чини се да је маскулинитет постао проблематичнији у делима савремених аутора попут Сема Шепарда и Дејвида Рејба. Њихов рад нуди приказ начина на који је маскулинитет сачињен и на који је проблематизован у америчком друштву. Рат у Вијетнаму изазвао је најмасовније антиратне протесте до тада, а многе од њих предводили су вијетнамски ветерани попут Рона Ковика који је написао књигу по којој је снимљен и чувени филм *Рођен четвртог јула*. Америчку драму и позориште из овог периода одликује у тематском смислу приказ разних облика бунта, а у формалном смислу одступање од реализма. У том смислу, најзначајнија драмска дела са „вијетнамском темом“ била су *Streamers*, *The Basic Training of Pavlo Hummel*, *Sticks and Bones*, *The Orphans*, као и породична трилогија Сема Шепарда као рефлексција мачизма и рата у Вијетнаму коју чине драме: *Curse of the Starving Class*, *Buried Child*, *True West*.

6. Породична трилогија Сема Шепарда као рефлексија мачизма, културе насиља и рата у Вијетнаму

Шепардове драме могу се грубо поделити на три периода. Ране драме, углавном оне из једног чина, настале у периоду од 1964. до раних седамдесетих, биле су апстрактни колажи, неухватљиве али крајње интензивне скице, анегдоте у фрагментима, окарактерисане лирским монолозима, наглим променама фокуса и тона у дискурсу. Драме попут: *Red Cross*, *Chicago*, *Icarus's Mother*, чинило се као да су заправо написане ни о чему; у ствари, за разлику од већине његових драма, оне не говоре о својим ликовима и не говоре о њиховим животним причама. Једном је један критичар приметио да се оне односе на невероватну атмосферу која у њима влада – неподношљива самоћа, на пример, или прељуба, или параноично стање очаја – њихове надреалне дислокације савршено доживљавају Шепардов осећај за психички притисак савременог живота.¹⁴⁸

Друга група драма односи се на начине на који аутор иде у потрагу за идентитетом и слободом, иако та потрага резултује изолацијом и издајом, на начине по којима је сам аутор неподношљив својој околини. Ликови у драмама *Seduced*, *Geography of a Horse Dreamer*, *Melodrama Play*, *Cowboy Mouth*, *The Tooth of Crime*, *Suicide in B*, *Angel City*, *True West*, осликавају ликове који варирају од Франца Кафке преко Џ. Д. Селиндера до Вудија Алена, ликове који јавно изражавају своје најдубље емоције али зато скривају свој приватан живот.¹⁴⁹ Шепард је у овој теми пронашао дубоку метафору за живот у савременом добу, брилијантно истражујући парадоксалну људску потребу како за индивидуалношћу тако и за припадништвом. Изнова се у његовим драмама појављују шамани, поп хероји који представљају отелотворење националних опсесија оличених у каубојима, криминалцима, рок звездама, свима онима који се супротстављају психичким траумама које настају када је интегритет јаства у раскораку у односу на компромисе на којима заједница инсистира. Настојећи да побегне од стега

¹⁴⁸ Sam Shepard, *Fool for Love and Other Plays*, The Dial Press, New York, 2006, 4

¹⁴⁹ Christopher Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 8-13

породице, културе, ових такозваних хероја, ликови често постају жртве цивилизације која нашу историју претвара у културолошке рушевине. Парадокси у његовим драмама садрже своје посебне парадоксе јер Шепард долази до закључка да сопство, слобода и бег могу да доведу до дезоријентације исто као и до слободе, док заједница, корени и породица могу да потхрањују али и да спутају човекову вољу. У том смислу, Шепард је Американац колико и Мелвил и Витман, и модерниста колико и Бекет и Хандке. Он је заправо егзистенцијални каубој.

Трећа група драма подразумева две велике „породичне драме“: *The Curse of the Starving Class* и *Buried Child* (и до извесне мере *True West*, која комбинује тему о уметничкој корумпираности и тему о разореној породици). У овим драмама, херој, након своје визионарске потраге, враћа се кући, на место од којег је првобитно побегао, како би се суочио са парадоксом који ствара разорена породица, парадоксом који истовремено и дефинише наше биће али који и поништава нашу егзистенцију.¹⁵⁰

Свест о наслеђу, онако како је представљена у усменој и писаној традицији, има тенденцију да задржи веродостојан статус. Међутим, наше виђење наслеђа није статично, из чега произилази да културолошки стереотипи врше утицај на наше сопствено тумачење семантичких и синтаксичких кодова, што Сем Шепард индиректно показује у својој драми *Buried Child*. У многе таленте које овај драмски писац поседује, убраја се и његова способност манипулисања културолошким и позоришним кодовима, као и способност да код публике изазове реакцију помоћу нечега што се испрва чини познатим, али у исто време и необјашњиво бизарним. У тим ситним порама крије се мистерија Сема Шепарда, тако привлачна, а опет транспонована у интензивно глумачко лудило које се примерено креће ка свом, наизглед, бесмисленом циљу, примерено утолико што свест публике може да умири проналажењем излаза у обичној депресији, а критичару данашњице да заокружи причу, као оптужбу свету. И баш када се публика ушушка у спознаји сопствених конвенција, подкодови трансформишу очекивано значење и премештају публику у позоришни свет у коме владају правила која сам аутор прописује. Он верује да је мит бесмртан, да је управо он древна формула којом се

¹⁵⁰ Ибид, 8-13

исписује одређено знање, а да се лудило које настаје као последица његове трансформације и не наслеђује. Оно у чему се најбоље огледа моћ мита јесте преношење емоција у хаотичном спокоју лудила, а те емоције се увек чине истинитим, бар на позорници.

Међутим, Шепард долази до сазнања да су митови такође ограничавајући и да њихова форма или манифестација мора с времена на време да се преокрене, или да се насилно измени у корену. Схвативши да ми своју традицију тумачимо аутоматски, Шепард упорно искушава устаљену реакцију публике, односно читалаца показујући им другу страну мита. Успут показује да је, у исто време док изопачавање мита и раздирање устаљених шаблона изазивају фрустрацију, лудило и отуђеност, и сам процес рушења мита уствари ослобађајућ.¹⁵¹ Шепардове драме показују да оно што је истинито на културолошком нивоу такође је истинито и на драмском нивоу; па чак и када кулминацијом трансформише митске кодове Шепард руши и драмске кодове, а са њима и очекивања публике. А публика може да тражи објашњење у лудилу, у уметности, у ономе што види или предосећа, у интеракцији са ликовима који се смеђују на позорници. Разумевање начина на који Шепард постиже минирање условног мишљења своје публике дозвољава не само тумачење његове драме, већ омогућава приступ латентном објашњењу интелектуалне збрке и емоционалне тензије коју оне стварају.¹⁵² Испитивање мита о породици, онако како је он приказан у драми *Buried Child*, представља парадигму митском приступу целокупном Шепардовом стваралаштву.

Када је реч о „миту о породици“, у драми *Buried Child* прво што се може уочити јесте комплекс семиотичких система, од којих би требало издвојити два: национални и архетипски.¹⁵³ С једне стране, Шепард представља и саботира амерички мит о руралној породици, док с друге стране, представља и руши шире, древније митове о универзалној породици – неподобна мајка (онако како је види Карл Јунг) и отац или краљ као отелотворење земље (како то описују Џеси Вестон и Т. С. Елиот).¹⁵⁴ Ипак, док пише, Шепард је свестан да су ови митови временом

¹⁵¹ C. W. E. Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 115

¹⁵² Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985, 121

¹⁵³ *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 116

¹⁵⁴ James Frazer, *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*, 3rd ed., Macmillan, London, 1907, 15

постали део једног великог клишеа, па лудило не доживљава као привилегију већ као тренутно стање ума.

Америчка породица, односно осликани митски шаблон америчке породице у овој драми, приказан је као сложена интертекстуална, бихевиорална и психолошка културна парадигма.¹⁵⁵ У Шепардовом драмском и позоришном свету, као и у свету уобичајеног искуства, може се опазити и анализирати ова културна парадигма уочавањем препознатљивих подкова створених природним процесом кодирања. Новонастали шаблон укључује стереотипне односе између мужа и жене, родитеља и деце, бабе и деде и унука, као и традиционалне мотиве попут верне жене, мужа као хранитеља породице, сина као спортске легенде, протестантског свештеника као духовног вође. Зато се у драми и осећа јак утицај детерминистичке ауре.

Ово је заправо прича о повратку раскалашног сина и унука на фарму у Илиноису као казна за оца, Доца, који безуспешно покушава да настави породичну традицију. Хејли, мајка, појављује се на сцени обучена у црнину, ожалошћена не само због своје породице, већ, метафорично, због нечег много крупнијег. Када се њихов унук, Винс, врати после шест година одсуства, доводи са собом своју девојку Шели, аутсајдера са тачке гледишта ове породице, која очекује да ће да затекне породичну вечеру са питом од јабука и сличним менијем; међутим, Шепард категорично описује стварање мита о америчкој нуклеарној породици, како је иначе осликава популарна култура, и то кроз неуједначеност између стварности и уобразиље.

Само се двојица синова појављују на сцени. Тилден, бивши спортиста и Винсов отац, који је провео двадесет година на Западу осуђен за неименовани злочин који је починио у Новом Мексику, па сада полулуд тумара по имању. Бредли, који је сасвим случајно себи одсекао ногу моторном тестером и који гаји веома снажан анимозитет према свом оцу, осветољубив је и склон насиљу, и отелотворење је сексуалне агресије. Трећи син Ансел, кошаркашка звезда, на кога је Хејли била посебно поносна и који је од све деце највише обећавао, умро је под

¹⁵⁵ Stephen J. Bottoms, "Nightmares of the Nation" у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 174

непознатим околностима у хотелској соби, а не као ратни херој како би се иначе очекивало.¹⁵⁶ Доџ одбацује било какву повезаност са својом породицом, тврдећи да људи не морају да воле своју децу само зато што их имају. А детаље одређеног чина размножавања, односно детаље о детету које је највероватније рођено из инцестуозне везе између Хејли и Тилдена, Доџ покушава да прикрије, јер је учинило да све што су постигли изгледа ништавно. Сама свест о томе детету и о његовој судбини део је тајне око које се радња одвија. Тако драма постаје делом експозе о скривању тајни, као и о ограничавању дискурса. Ипак, на крају се открива не само тајна о инцестуозној вези, већ и та да је Доџ удавио дете и сахранио његове остатке иза куће у кукурузном пољу.

У драми постоји јасна аналогија са митом земље која је рањена. Некада веома продуктивна породична фарма на којој више не рађају усеви, указује на дегенерацију самог појма породице. Као и у миту, узрок проклетства је испрва непознат и мора се открити пажљивим испитивањем.

Винс долази по своје наследство, и уколико би да испуни наша очекивања, треба да се потруди да разреши мистерију. Међутим, Винс је исувише егоистичан, исувише обузет својим сопственим сумњама, као и чињеницом да га властита породица не препознаје. Питања која имају регенеративну снагу поставља на крају нико други до потпуни аутсајдер, Шели. У породици која није навикла на комуникацију, спољашња сила мора пажљиво да зацели ране. Међутим, Шели не поставља питања правој особи. Тилден, наводно престолонаследник, жели да оживи комуникативни чин, и то чини на скоро бекетовски начин према којем се живот састоји из вербализовања, без кога постоји само празан простор или, у крајњем случају, смрт.

Једна од Шепардових главних иронија је та да је психички најнестабилнији лик уједно и најперспективнији; једини он, на свој патетичан начин, нешто предузима како би кукуруз родио, како би разрешио мистерију, и тиме обновио разорено краљевство. То није мали задатак за њега, али нажалост, Тилден је осуђен на неуспех попут свога оца или брата. Према томе, краљ Доџ умире из чега проистиче да ни земља ни породица нису обновљени. Шепард је увео парадигму

¹⁵⁶ Исто, 174

мита, али ју је у исто време и срушио реорганизовањем ликова и заплета како би добио један потпуно нов шаблон без краја који наговештава ревитализацију.

Одсуство поновног рођења употпуњено је једним другим митским шаблоном. Према мишљењу Џејмса Фрејзера, многе првобитне културе, а посебно аграрна друштва, бирале су за свог вођу најснажнијег представника клана, познатог и под именом Краљ Кукуруза, који остаје на власти све док га не прегазе године, болест или изобличеност.¹⁵⁷ У најранијој манифестацији датог митског шаблона, жена, која је отелотворење плодности земље и свога народа, пари се са најснажнијим мушкарцем који влада годину дана, а затим се жртвује на јесен како би се осигурало да се плодност настави у новој соларној години. Драма *Buried Child* евоцира успомене на тај мит, а најочигледнија је та вегетативна слика, конкретизована наводно непостојећим кукурузом који Тилден упорно уноси у кућу са наводно неплодног поља.

Поставивши шаблон, Шепард га сада ротира. Закон мита налаже да се снажни краљ жртвује, али Доц вара и жртвује новорођенче. Богови захтевају савршено, а уместо тога добијају једно сасвим несавршено дете, производ инцеста, дете које никако не може да буде краљ, па чак ни наследник.

Још један чудан митски шаблон може се наслутити а уобличава трансформацију мита. Уколико краљ одбије да себе понуди као жртву, потенцијална жртва – новорођенче – мора да буде спашено, мора да одрасте у савршеног мушкарца и мора да се врати да успостави нарушени поредак. Међутим, у драми, Доц заиста дави и закопава дете, те је поновно рођење спречено. Преурањена смрт „јунака“ Шепардове драме јасно указује да шаблон не може да се употпуни и да је нови поредак осуђен на пропаст. Са психоаналитичке тачке гледишта, парадигма је центар структуре људског друштва, јер неизбежно је да млађе генерације смењују старије, без обзира на психички бол који сам тај процес наноси како родитељу тако и детету. Уколико се тај процес не деси, деца бивају ометена у развоју (попут Винса или Тилдена), па родитељи постепено губе моћ.

Четири миметичка обрасца илуструју Шепардов процес транскодификовања, низања слојева, адаптирања и рушења шаблона, а то су: први

¹⁵⁷ James Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion 3rd ed.*, Macmillan, London, 1907, 15

утисак који сцена оставља на публику; Бредлијев импотентни покушај „силовања“ Шели на крају другог чина; потреба за обновом; и последњи утисак који сцена оставља на публику. Уколико занемаримо конвенционалне архитектонске аспекте позоришног простора (распоред седења, присуство или одсуство завесе, итд.), што и не мора да буде у ингеренцији писца, онда морамо помно да посматрамо првобитну перцепцију сцене као повољну прилику коју писац треба да искористи како би успоставио своју симболичку парадигму.¹⁵⁸ Шепард се служи митом како би на свој начин размотрио могућност позиционирања и дефинисања самог комуникативног чина међу ликовима, као интереса за одређеним социјалним смислом наспрам лудила које личности на позорници отеловљују. Лудило трансформисања митског шаблона ипак је неизрециво, па ту неизречивост Шепард види као повод за упуштање у потрагу за аспектима који поседују оно што је лудо, говорећи туђим гласовима.

Шепард нас спречава у настојању да створимо визију о темпоралном идентитету драме, не дозволивши нам да проникнемо у заплет и појединачне слике уз помоћ аутоматског реаговања условљеног културним наслеђем. Сцена, ликови, шаблон њиховог понашања и језик, све то постоји овде и сада као алузија на популарну културу. Међутим, чини се као да је време на спрату куће стало, као да је замрзнуто на породичној слици и у Хејлином сећању.¹⁵⁹ Овај временски расцеп, трослојна космичка хронологија круцијална је за разумевање система који Шепард успоставља, а посебно је важна за дешифровање финалне сценске слике, слике „покопаног детета“. Како дете припада свету прошлости, Шепардова правила нас наводе да очекујемо да је оно живо. Међутим, на сцени се појављује одвратан леш умотан у блатњаве, иструнуле рите. Затим, леш односе на спрат, у трећи „темпорални“ свет. Из прошлости, преко дасака садашњости, на путу ка будућности, овај леш – најснажнији симбол у драми – управо је оно што сједињује ове три хронологије.

Последњи тренуци у драми су двосмислени, и воде ка различитим реакцијама публике, реакције које могу да буду контрадикторне и нејасне, али ипак

¹⁵⁸ Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 178

¹⁵⁹ Ибид, 177

поспешују амбијент драме. На крају остаје серија изопачених шаблона који самим тим спречавају регенерацију. Ипак, има публике и читалаца који у тим последњим тренуцима у драми виде позитивне знаке, како у сликама тако и у изговореним редовима. Оваква реакција ненаметљиво наговештава да је атмосфера у драми намерно двосмислена, или да су гледаоци толико одани својим очекивањима да просто одбијају да драму тумаче на основу представљених знакова.

Чини се да би прво требало размотрити „покопано дете“ по коме драма носи назив. На нивоу заплета, покопано дете је очигледно одавно мртво новорођенче. На тематском нивоу, међутим, Винс је такође покопано дете, јер га не препознаје рођени отац, па стога не може да достигне пуну снагу без нелегитимног чина ексхумације. Шепардови субјекти су у интеракцији са различитим врстама дискурса, па самим тим они вешто корачају према стању лудила, а да у том истом лудилу наизглед не обитавају. Рушећи оквире мита, тако што ликовима оставља право избора између живота у лудилу, или лудила живота, Сем Шепард себи оставља простора за „напад“ на само друштво.

Сам крај драме је проблематичан, али је и доследан шаблонима које је писац успоставио. Не мора да значи да крај треба да буде срећан само зато што је Шепард срушио конвенционалне кодове. Уместо да се позове на конвенционална очекивања публике, он захтева реструктуирање реакције публике. То реструктуирање, та реинтерпретација културних кодова од кључног је значаја за разумевање већине Шепардових дела. Они који тврде да су његове драме превише интелектуалне или да се опиру анализи су исти они који би требало да прошире своје видике, да занемаре своја очекивања и допусте Шепарду да им на свој оригиналан начин покаже једну сасвим нову страну мита.

Процес интерпретирања драме *The Curse of the Starving Class* представља динамичку стратегију у којој мноштво међусобно променљивих кодова преиначава декларативни приказ друштвених, генерацијских и родних разлика у представу о подвојеним личностима које се крију у сваком лику појединачно. Кодови који управљају девијантном и насилничком сложености друштвеног и родног идентитета полако клизе ка „проклетству“ посве унутрашњег, имплозивног, и

коначно крвавог задовољства.¹⁶⁰ Крећући се између друштвено условљених и свих оних егзистенцијалних кодова које свака индивидуа носи у себи, наведени процес не објашњава у потпуности проблем видљивог драмског манипулисања, већ пружа могућност декодирања појединих карактеристика Шепардовог менталног позоришта.

Овде се изгладнелост и нада за избављењем једне друштвене класе развијају попут проклетства оних који упорно негирају тако очигледно стање депресије и параноје. Сам наслов и употребљена референцијална драмска средства указују на посрнулу фармерску породицу, измучену унутрашњим сукобима, манипулацијама којима прибегавају родитељи у свом опхођењу према дезоријентисаној деци која своју будућност виде далеко од породичног дома.

„Мит о породици“, који израћа и у овој породичној драми поштује традицију свеобухватног сагледавања семиотичких система који се деле на национални и архетипски. Шепард истовремено саботира амерички мит о породици, али и руши древне митове о универзалном типу породице који се може наћи у књижевности у уопште.¹⁶¹

Овде се може реплицирати на клишеирану слику мита и позвати се на интертекстуалност која, према речима Слободана Лазаревића, „није никаква привилегија књижевности XX века.“¹⁶² Једна од понуђених процедура у начину илустровања функционисања свести интертекстуалности јесте управо имплицитно, односно експлицитно, позивање на мит, па с тим у вези може се такође рећи да „уколико читалац или гледалац, не препозна мит или га само делимично препозна, један, нимало безначајан, део могућности које порука нуди неће бити остварен.“¹⁶³

¹⁶⁰ Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985, 121

¹⁶¹ Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 153

¹⁶² Слободан Лазаревић, *Преиначење митског обрасца*, Центар за митолошке студије, Рача (крагујевачка), 2001, 93

¹⁶³ Професор Лазаревић у својој књизи *Преиначење митског обрасца* разматра и став да уколико читалац или гледалац „препозна, или поверује да је препознао мит у једном савременом делу које се на њега не позива експлицитно, значење остварено том интертекстуалном игром је потпуно легитимно и пертинентно за дотично дело, без обзира да ли га је аутор желео и предвидео или не. Немогућност откривања или утврђивања присуства неког мита у књижевноуметничком делу, не мора да делује парализујуће него, напротив, врло подстицајно јер допушта ступање у дијалогски однос дела са свим варијантама мита. Исто, 93

Шепард у помоћ зове и „политичке“ аспекте како би приближио читаоцу своју идеологију.

Оно што је постало неминовност модерног доба јесте управо став да је политика уствари тачка гледишта са које се посматра свака радња, не само унутар друштвено-економских, административних, класних или националних система кодова, већ се трансформативна моћ политике везује за процес развоја како генерацијског тако и родног идентитета. У овој драми, парадигма друштвено-политичког плана, као стартне позиције, усредсређује се превасходно на субјективитет. Друштвено кодирање замењено је процесом у којем се емотивно обојени кодови односе на комплексност личности. *The Curse of the Starving Class* је драма којом се демистификује класна структура, заједно са популарном сликом о америчком, националном идентитету, док се у исто време деконструишу разлике које постоје међу родовима и генерацијама. „Изгладнелост“ је овде буквално преведена као константна „глад“ за задовољењем потреба.¹⁶⁴ Међутим, како материјалне жеље не могу бити задовољене, генерацијски јаз премошћен, а неконтролисани унутрашњи импулси обуздани, „проклетство“ прибегава агресивном, деструктивном понашању, како родитеља тако и деце.

Политика моћи преовлађујући је фактор ове драмске структуре. Овде постоји конвенционални реалистички приказ, али многе драмске и позоришне детерминанте немају свог очигледног референта. Улога друштвених структура константно се доводи у питање и користи се као место са којег се ослобађа све оно што је подсвесно у драми.¹⁶⁵ Ово ослобађање постепено утиче на усвојене разлике али их не деградира у потпуности. Класна и родна доминација се ни у једном једином моменту не препуштају забораву, већ се изражава неповерење према било каквој идеологији моћи која је присутна у статичном шаблону драме. Овај комад, уствари, пародира тај политички план и активира опозиције као што су богати/сиромашни, мушко/женско, деца/родитељи и премешта их у шаблон кодова којима се успоставља покретљивост поменутих парова.

¹⁶⁴ Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 174

¹⁶⁵ Исто, 175

Значење „проклетства“, од експлицитно описане изгладнелости до потиснуте глади, требало би посматрати као реализовану просторну метонимију, као покретну димензију у којој се остварује процес карактеризације ликова. Процес промене у самој структури личности у семиотици простора јавља се као посредник у наратији, али и у сценском извођењу.¹⁶⁶ У оба случаја, унутрашња односно спољашња парадигма успостављају паралелу између инвазије страних сила на кућу и фарму, и насртаја од стране спољашњих фактора на појединца. Две просторне димензије, екстеријер и ентеријер, попут метонимије развијају се ка свом суштинском значењу. Динамичан процес рушења спољашње фасаде ликова ослобађа њихове подвојене личности.

Кућа је стално прибежиште којим се њени становници привидно супротстављају свим невољама које долазе из спољашњег света. Потреба за насилним уласком у кућу, која уједно симболизује и утробу, пандан је агресивном продирању у исту, а крајњи исход овога чина јесте проклетство које је само окидач за даље изливе насиља. Чланови породице имају неописив порив да напусте огњиште и оду далеко: Ела, мајка, жели да отпутује у Европу; Ема, ћерка, сања о Мексику; Вестон, отац, види себе у Мексику „јер му се тамо свиђа“; Весли, син, одан је свом дому, али ипак има жељу да оде на Аљаску, јер она за њега представља непресушан извор могућности.

Сложеност карактеризације ликова конституише једну другу процедуру којом се испитује референцијално представљање класне диференцијације, било да је она друштвено, генерацијски или родно означена. Границе идентитета нису, нити ће икада у потпуности бити утврђене.¹⁶⁷ Ликови су приказани као аутономни ентитети. Међутим, такав начин приказивања може да завара. Осцилације које ствара њихова конфигурација постижу се кодирањем које иде од споља ка унутра. Главни процес односи се на провоцирање подвојених личности да испливају на површину.¹⁶⁸ Свако појединачно кодирање оповргава очекивање конвенционално усвојеног рода, старосне доби или друштвене класе. Оваквим начином проницања у саму срж генерацијског јаза и родних разлика постиже се извитоперивањем

¹⁶⁶ Ибид, 153

¹⁶⁷ Ибид, 174

¹⁶⁸ Ибид, 153

очекиваних вербалних и бихевиоралних образаца, а потом се употпуњава стављањем акцента на костиме чија улога ненаметљиво варира од симбола иза којег се скрива аутентично проклетство, до симбола у којем се огледа насилничка суштина сваког живог бића.

Опозиција мушко/женско јасно је изражена у Веслијевом лику. Конфигурација његове личности креће се од слике стереотипне, пасивне „феминизације“ до снажно артикулисане мужевности. На почетку комада он је брижан предусретљив, брине о својим родитељима, стара се о кући, имању, јагњету. Међутим, како радња полако одмиче он демонстрира понашање које се коси са његовим карактером, као што је тренутак када потпуно наг коље јагње о којем се до недавно старао. Процедура бихевиоралне пометње унутар једне личности паралелна је са процедуром смењивања сваког појединачног лика у комаду. Динамичко смењивање карактерних особина дешава се не само у случају Вестона и Веслија појединачно, већ и између њих двојице. Вестонова исконска агресивност и сексуалне фантазије транспоноване су кроз начин на који се он опходи према свом животу.¹⁶⁹ Његова необуздана склоност ка алкохолу, његова исхитреност, као и ауторитативност, доживљавају дубоку трансформацију у моменту када он на себе преузме улогу брижног оца, вољеног супруга.

Шепард се овде служи митом како би на свој начин размотрио могућност позиционирања и дефинисања самог комуникативног чина међу ликовима, као интереса за одређеним социјалним смислом. Лудило трансформисања митског шаблона је неизрециво, па ту неизрецивост Шепард види као повод за упуштање у потрагу за аспектима који поседују оно што је лудо, говорећи туђим гласом.

У сценском извођењу реквизити полако попримају функцију иконичких знакова, а овде су три централна реквизита фрижидер, сто и јагње. Они губе своје идентификационе, референцијалне карактеристике и конотирају симболичко значење. Детерминистичка функција сваког иконичког знака има различит тематски фокус. У три чина, три главна иконичка знака (сто, фрижидер и јагње)

¹⁶⁹ *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, New York, 2002, 113

помињу се у дијалогу.¹⁷⁰ Фрижидер, као централни елемент теме комада, доминира у првом чину. У другом чину, велики значај придаје се трпезаријском столу као централном симболичком знаку око којег се сви окупљају. Током скоро читавог другог чина, отац лежи на столу, индиферентан према свему ономе што се дешава око њега. Симболика стола сједињује у себи тему живота и тему смрти, као и тему о пасивном, односно активном учествовању у самом процесу живота. У трећем чину симболика јагњета, односно орла, постаје од централног значаја. Јагње је симболичан фокус просторне и иконицке стратегије који преиначава „проклетство“ трансформативне родне политике у индивидуални процес спознаје. Сценска иконографија коју илуструју сто и фрижидер реализује своју симболичност у дијалогу. Ритуалне алузије фокусирају се на причу о родним и генерацијским границама које се руше процесом приношења жртве.

У драмском процесу јагње конотира насилност. Крајњи исход проклетства симболизује саму суштину једног бића. На крају трећег чина функција јагњета варира и доживљава врхунац у једној сасвим новој верзији коју мајка и син доводе у везу са причом које се отац присећа. Уместо јагњета у очевој причи жртва орла је мачка која се у ваздуху чврсто стегнута његовим канцама бори за сопствени живот, све док се заједно не сруше на земљу без повртка. Ова динамичка процедура која агресивност премешта са жртве на жртву, и са жртве на онога ко жртву приноси, симболизује деструктивну агресивност и насилан одгој који задовољење својих нагона траже у душевној храни транспонованој кроз проклетство које прожима све.

Експлозивност као последица друштвеног „проклетства“, а која је истовремено и условљена наслеђем, представља управо ону невидљиву спону између рода, идеологије и генерације. Сходно томе, друштвена идеологија оправдава статус перспективе из које се данас посматра готово сваки сегмент друштва, не само друштвено-економски, административни, класни, већ и онај латентни, трансформативни који Сем Шепард овде осликава кроз генерацијски и родни јаз. Зато се и ослања на своју сопствену перспективу како би у светлу још једне у низу својих породичних драма оправдао друштвено-политичку парадигму а

¹⁷⁰ Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 178

истовремено се фокусирао и на субјективност. На крају, кроз субјективност, и стигматизацију коју она са собом носи, Шепард креира своје сопствено виђење међуљудских односа нудећи на тај начин једно ново виђење појма породице како би што дубље проникао у све њене тајне.

Модерна времена суочена су са двосмисленом природом појма „реалности“, јер са развојем медија и културе информација људска бића плаћају високу цену за готово неограничен приступ знању. Егзистенција појединца и постојање препознатљивих објеката чини се да припадају заједничкој прошлости, и управо због убрзаног животног ритма и учесталости понављања ове „лажне“ стварности, људска бића имају тенденцију да се задовоље управо истом том лажном стварношћу.

У драми *True West* Сем Шепард разрађује своју омиљену тему о индивидуализму и само-изолацији које су одраз модерне свакодневнице. Условни контакт, који је првобитно замишљен као средство за превазилажење појма удаљености, остао је да функционише у том руху, и као такав заменио је стварни контакт. Телефон, телевизија и индустрија забаве, виртуелна реалност интернета, сви они пружили су појединцу привид друштвеног живота. Идентитет модерног појединца више подсећа на пасивног посматрача него на активног учесника, што Шепард приказује и као неку врсту скандала. Међутим, ослањајући се на мишљење Фредерика Џејмсона и његово схватање идентитета, може се рећи да скандалозан није начин мишљења о промени или удаљавању од упоришта друштвених норми, већ сам дати објективан догађај, сама природа културне промене која доводи до осећаја амбиваленције у којој одвојеност употребне од прометне вредности рађа скандалозне спољне прекиде континуитета, раздирања и деловања са удаљености који се не могу до краја схватити изнутра или феноменолошки, већ се морају реконструисати као симптоми чији је узрок појава друкчије врсте од својих последица.¹⁷¹

¹⁷¹ Фредерик Џејмсон, *Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболички чин*, РАД, Београд, 1984, 20-21

Сем Шепард је у те сврхе развио три сценска шаблона који имплицитно указују на усвајање, процењивање¹⁷² и напуштање. Стога, осећајући потребу за истраживањем, човек (који може бити писац, глумац или пак сам лик) доживљава једну сасвим нову улогу, стиче један други став или просто ставља маску која је већ предиспозиција за критички приступ животним околностима, јер је човек готово увек разочаран крајњим исходом догађања. Следећа инстанца, уско повезана са претходном, јесте порив за покушајем увек новог експеримента. Према овом шаблону, Шепардова потрага се чини интересантном, али у исто време јасно имплицира сопствену бесциљност.

У драми *True West* (1981), која припада породичној трилогији, како он сам назива своје три најцењеније драме (пored драме *True West* треба споменути *The Curse of the Starving Class* и *Buried Child*), фокусира се на неколико чинилаца поменуте потраге. Међу њима најважнији су: пејзаж, појам аутентичности насупротив клишеу, дивљина, као и стварни и иницирајући доживљај исте, или просто наметнута маргиналност, затим портрет расцепкане породице као симбол друштва или као само привид стабилности средње класе.

Кроз потрагу ликова за правим идентитетом, Шепард крије дубоко укоренење архетипске структуре које никада нису у потпуности експлицитне. Такође, он верује да је свет који истражује кроз своје драме у ствари једна „емоционална територија“, са познатим иконицим сликама америчког културолошког пејзажа, као што су анархија и насиље, пре него рецимо физичка стварност. Штавише, у интервјуу из 1979. изјавио је да „увек постоји извесна доза носталгије за одређеним местом, за местом на коме можете да се препустите размишљањима. Сада сам открио да оно што сматрам најдрагоценијим у вези са тим местом није место само по себи већ људи који отеловљују то место; знање да кроз друге људе можеш да спознаш себе самог. Мислим да се то место може назвати домом.“¹⁷³ Другим речима, његов идеални контекст односи се на истраживање нашег односа према другима.

¹⁷² Christopher Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 48

¹⁷³ Ибид, 20

За Шепарда, пејзаж америчког Запада одувек је био једино прибежиште аутентичности. Ово готово митско место које указује на *illud tempore* чини се јединим местом на којем савремени појединац може да спозна своју сопствену личност, далеко од устаљених друштвених шаблона. Међутим, чак ни овај отворени простор није одолео контаминацији од стране медијске културе. Захваљујући филмској индустрији, Запад је постао представник једног замишљеног клишеа, као добро позната сценографија вестерн филма са снажним мушким ликовима који се константно боре против немилосрдне земље.

Међутим, Шепардова потрага за аутентичношћу суочава појединца са нестабилним знацима и симболима који израђају као један од главних утицаја модерног света којим управљају медији. Његов драмски универзум, и ова драма која представља само сићушан део истог, осликава компликовано и напасе илузорно место где ликови пате од анксиозности као последице нестабилности и пољуљане аутентичности свог сопственог света. Укратко, они се труде да одбране себе од терета прошлости, али и садашњости, трагањем за дубљим, магичнијим пореклом које може бити одраз њиховог идентитета.

За два брата, Лија и Остина, пустиња је та која нуди ову могућност, јер их подсећа на магично место које све привлачи, никоме не одбија приступ, има способност да све апсорбује и трансформише. Међутим, такав исход није присутан у драми *True West* јер је само то место прошло кроз процес трансформације.¹⁷⁴ Пустиња није више аутентична, јер је њена слика контаминирана знацима, симболима и моделима популарне културе и индустрије забаве. Дивљина се назире као реалност из друге руке. Оно што је лажно и вештачко поприма моћ аутентичности, као што се савремена култура и цивилизација ослањају на привидно задовољавајуће ефекте дупликата и симулакрума. Па ипак, у овом случају, завист и жеља за доживљавањем неке друге реалности довољно су јаки да трансформишу чак и најбезвредније лажне слике живота у пејзаж који прија духовној трансформацији. Шепард потврђује своје веровање у потенцијалну

¹⁷⁴ Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 200

вредност комерцијалног смећа, или како он каже у „безвредну магију“. Можда је то разлог због ког се кућа у финалним сценама описује као ђубриште.

Према америчком критичару Грејему Хјуу не постоји прикладно решење за појам идентитета унутар савременог друштва. Стога можемо имплицитно да закључимо да је једини тип идентитета који Шепард има на уму за ову драму, или тај који је отеловљен у улози уметника или онај у улози изгубљене душе која се врти у круг у константној кризи идентитета. У складу са Шепардовим пројектовањем личног искуства на сцени, драма *True West* нуди разне примере егзистенцијалне кризе који могу бити подељени по поглављима, или боље речено по инстанцама, као што су на пример: место радње, доживљај природе и породица.¹⁷⁵

Радња је смештена неких 60-так километара источно од Лос Анђелеса, на месту које подсећа на пишево детињство у Дуартеу у Калифорнији. Ови километри често се спомињу у драмама из тог периода, такође их има и у *The Unseen Hand*, под именом „Азуса“. Међутим, ова област је више од биографског детаља; то је више један амбивалентан простор, а истовремено и реално место које обележава његово одрастање, као и место које одише извештаченошћу. Кућа у којој се срећу браћа чини се савршеним симболом благословеног привида сигурности карактеристичног за средњу класу. Можемо да приметимо амбиваленцију у томе како браћа, сваки на свој начин, доживљавају кућу у којој су некада живели. За Лија, она представља прибежиште и изговор за повратак у детињство, док Остин просто осећа како га у њој гуше прописана друштвена правила. Кроз његов лик и ликове њему сличне, Шепард изражава своју сопствену способност да уважи посебност и корениту различитост друштвене и културне прошлости, и истовремено открива усклађеност њених полемика и страсти, њених облика, структура, искустава и борби са данашњим.¹⁷⁶

У драми *True West*, сам Шепард пролази кроз једну парадигматску борбу како би се ухватио у коштац са кризом свог сопственог идентитета. Бег је тема која прожима већину његових дела као начин на који он брани свој однос према

¹⁷⁵ Ибид, 200-201

¹⁷⁶ Don Shewey, Sam Shepard, Da Capo Press, New York, 1997, 136-137

другоме, свој однос према свету. У Шепардовој каријери, како то каже критичар Ричард Гилман,¹⁷⁷ осећа се страх од превеликог удаљавања, од превеликог улагања у глуму, и ова амбиваленција управо је оно што трепери у његовим драмама. Из друге перспективе, Шепард је одувек био фасциниран иконама попут каубоја и филмских звезда, што се експлицитно види у овој драми, између којих разлике и нису толико дијаметралне. Иако су они вештачки производ, понекада се чини да успевају да пренесу истину баш путем посредника чија се аутентичност неретко доводи у питање. Шепард се ту налази на подручју „које је од стратешког значаја за сваку књижевну или културолошку анализу, тј. у појму посредовања – а то значи односа између инстанци, и примењивања анализа и прелаза са једне инстанце на другу.“¹⁷⁸ Применивши Алтисерово мишљење о границама идентитета може се рећи да нам посредовање омогућава да успоставимо однос између формалне анализе уметничког дела, драме у овом случају, и његове друштвене подлоге.¹⁷⁹ Код Шепарда, посредовање се може схватити као успостављање симболичних истоветности између инстанци, као процес којим се свака инстанца пресавија у следећу, губећи тиме аутономни статус и функционишући као израз своје подлоге. У филмској индустрији, онако како је представља Шепард у овој драми, аутентичност постоји у реакцији публике, у оном тренутку када се људи идентификују са одређеном ситуацијом или са одређеним ликом и када фикцију доживе као стварност.

Породични шаблон који писац успоставља готово опсесивним интензитетом доминира драмама из најкаснијег периода. У овој драми, питање идентитета следи се кроз један приземнији емоционални универзум дисфункционалне породице. Фрагментовање једне савремене породице функционише на неколико различитих нивоа, с обзиром да уопште не постоји било каква емоција међу њеним члановима, они су удаљени једни од других, како физички тако и емотивно.

Невидљива очинска фигура увек се доводи у везу са насиљем, сходно томе што је његова фигура недокучива. То је једна од добро чуваних породичних тајни.

¹⁷⁷ <http://xroads.virginia.edu/~ma95/blackbrn/psmith.html> преузето 16. јануара 2011. године

¹⁷⁸ Фредерик Џејмсон, *Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболички чин*, РАД, Београд, 1984, 21

¹⁷⁹ Ибид, 25

У одређеном тренутку у осмој сцени тројица мушкараца породице чини се да деле исти животни шаблон, иако је тешко у то поверовати у случају Остина, који каже да смо сви ми само копије једни других. Отац, који је пионир у свом настојању да открије сопствену егзистенцију у пустињи, индиректно се показује као потпуни губитник чије изоловано бивствовање нимало не подсећа на Лијеву слику о Западу.¹⁸⁰ Насупрот патетичној слици шкрбог, оронулог оца стоји Лијева слика о каубојима као привиђењима, као фантазијама из дечачког доба. С друге стране, фигура мајке не мора да буде потпуна јер њен лик и није доследан својој оригиналној замисли. Она је своја сопствена сенка, необразована особа која сматра да све што прочита и види представља узорак холивудских сценарија. Њена слика раја препуна је кича; то је један вештачки свет у којем она живи у уверењу да је Пикасо дошао у њихов град како би посетио локални музеј. Нема снаге да се избори са тим хаосом, па зато исти доминара њеном кућом. Овде се јасно опажа да је заокупљеност идентитетом неизбежно присутна у модерном времену, а Шепард је изражава кроз идеју о амбиваленцији искуства својих ликова. Већина их је несигурна, промењивог расположења, неспособна да о било чему говори на јасан и једноставан начин. Шепардово интересовање за породицу и амбиваленцију његових протагониста може се ненаметљиво ослонити на истраживање историје породице и генеалогije социолога Гиденса, те ако упоредимо Шепардов дискурс са Гиденсовим схватањем идентитета, можемо приметити да идентитет који израња из поменутих инстанци, у ствари одражава промене настале глобалним начинима друштвеног повезивања.¹⁸¹ То је оно чега се Остин несвесно гнуша.

У овој драми, важну улогу у покушају обликовања идентитета има бављење специфичним животним положајима индивидуа, размишљање о познатим и сталним правилима понашања, те схемама оријентације. Зато се истиче да се отац доводи у везу са насиљем, да је мајка недоследна својој улози, и да браћа гаје антагонизам изражен кроз амбиваленције. Ли и Остин немају у својој породици узора у правом смислу те речи, па такође према симболичкој анализи и према поимању идентитета социолога и психоаналитичара Џорџа Херберта Мида, као

¹⁸⁰ Ибид, 132

¹⁸¹ http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIX_3/07/download_ser_lat преузето 4. марта 2010.

промењивог и динамичног у својој основи, он се може мењати с променама изазваним међусобним интеракцијама и кроз изложеност новим културним срединама.¹⁸² Друштвени контекст од пресудног је значаја за ову драму и трилогију којој припада. Према ономе што је забележио канадски социолог Гофман, а у складу са Шепардовом представом о идентитету, развој ликова двојице протагониста на сцени може бити производ процеса индивидуалне интерпретације улога других и реакција других на ту интерпретацију.¹⁸³ При том, кључну улогу требало би да игра интеракција, која у случају ове породице бива подређена интерпретацији и доживљају публике.

Шепард у овој драми наговештава трагедију идентитета. овај израз укључује идеју о самоспознаји али и опажање идентитета других. Без овог последњег, не може бити спознаје идентитета, свести о себи самом и њеном рефлектовању на друге. Шепард успешно комбинује клишее. Јасно је да браћа покушавају да се поистовете један са другим како би открили своју сопствену суштину. Они као да представљају две половине онога што може да чини једну целу особу, с тим што су обојица осуђени да остану неизграђени. Ту се види пишчево признање да му је намера била да истражи дуалну природу људског бића: симболичку и метафизичку. Ако се позовемо на схватање које је уврежено у психоанализи онако како се истом Фројд бавио, идентитет има своје упориште у неиспуњеним жељама, у ономе што можемо, а не умео бити или добити.¹⁸⁴ Кроз Лијево и Остиново трагање за сопственим идентитетом и проницањем у односе који су заступљени у њиховој породици, сама жеља да се прихвати свакодневница као таква постаје у ствари динамика њиховог бића, као појединачних субјеката.

¹⁸² <http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/4194/1/Formation%20of%20Personal%20Identity.pdf> преузето 25. фебруара 2011.

¹⁸³ www.hciti.hr/files/kazaliste39_40.pdf преузето 1. марта 2011.

¹⁸⁴ www.fpn.bg.ac.rs/.../p.../nm_uup_psihoanaliticka_teorija_frojda.ppt преузето 3. марта 2010.

7. Вијетнамске драме Дејвида Рејба

Дејвид Рејб је магистар драмске уметности и предавао је на универзитету у Виљанови. За разлику од Шепарда, Рејб спада у ону категорију писаца који воли да пише опширне коментаре о својим драмама. А опет, за разлику од Шепарда, није баш толико плодоносан аутор. Написао је само шест драма у периоду између 1971. и 1984. године. Служио је у војсци од 1965. до 1967. године и последњих једанаест месеци провео је у Вијетнаму.¹⁸⁵ То је један од главних разлога зашто је рат у Вијетнаму његов највећи предмет интересовања. Ипак, јасно је да Рејб није заокупљен писањем искључиво анти-ратних драма. Његова глава намера као драмског писца јесте да драматизује узнемиравајућа искуства која су чинила важан део америчке сцене 60-тих и 70-тих година прошлога века, па и данас. Стога, у Рејбовим драмама вијетнамско искуство служи као средство за обликовање драматичних ситуација. Кроз стравичне драмске сцене засноване на дешавањима у Вијетнаму, Рејб истражује искуства која гуше људски дух у сложенем друштву које преиспитује своје системе вредности, своје митове и снове.

Дејвид Рејб се сматра једним од најзначајнијих драмских писаца америчког позоришта. Пажњу је привукао својом вијетнамског трилогијом, низом од три драме које истражују насиље и хаос вијетнамског рата и његов утицај на младе војнике. Критичари су посебно похвалили његову спремност да испита осетљива питања као што су експлоатација жена, погубан утицај дрога, изопаченост материјализма, и пад америчког система вредности.¹⁸⁶ У свом раду, црни хумор, видљиви акти насиља, симболика и језик омогућавају контекст у којем се отуђени ликови боре да пронађу смисао у савременом свету. Рејб је рођен 10. марта 1940. године у градићу Дубуке, у Ајови. За писање је интересовање показао још у средњој школи. Године 1962. дипломирао је на Лорас колеџу. Године 1965. придружио се војсци, и две године провео у Вијетнаму, стекавши искуство које је

¹⁸⁵ Philip C. Kolin, *David Rabe: A Stage History and Primary and Secondary Bibliography*, Garland Publishing, Inc. New York, 1988, 6

¹⁸⁶ David Rabe, *The Vietnam Plays: Streamers, The Orphan, Volume Two*, Grove Press, New York, 1993, 183-189

имало дубок утицај на његов живот и писање. 1971. године утицајни продуцент Џозеф Пап омогућио му је прво професионално извођење драме *The Basic Training of Pavlo Hummel*. Тиме је придобио повољне реакције публике и освојио Оби награду, као и награду Удружења за најбоље извођење. На основу неколико наредних драма, Рејб је означен као један од водећих америчких писаца познатих по истраживању тешких и контроверзних тема. Поред позоришних комада, Рејб је писао и романе, сценарија и филмске адаптације. Добитник је више престижних награда за свој рад, укључујући и награду Тони 1972. године, награду Националног института, као и стипендију Гугенхајм.¹⁸⁷

Као драмски писац, Рејб је изградио репутацију са својом вијетнамском трилогијом: *The Basic Training of Pavlo Hummel* (1971), *Sticks and Bones* (1971) и *Streamers* (1976).¹⁸⁸ Главни јунак драме *The Basic Training of Pavlo Hummel* је тинејџер, отуђен од своје породице, који друштво и смисао живота тражу у томе да постане добар војник. У Вијетнаму примећује недостатак поштовања које влада у човечанству, учествује у актима насиља и умире потпуно бесмисленом смрћу. Драма *Sticks and Bones* је симболичан приказ одбијања друштва да призна страхоте рата у Вијетнаму. Када се Дејвид, слепи огорчени вијетнамски ветеран врати кући у Америку, он бива прогоњен својим ратним искуствима и немогућношћу да се повеже са својим родитељима и братом. Драма *Streamers* фокусира се на три војника који живе заједно у баракама, док чекају превоз у Вијетнаму. Пријатељство бива прекинуто услед расне и сексуалне напетости. Драма *The Orphan* се понекад сматра Рејбовом четвртом вијетнамском драмом, јер иако се радња не одвија у Вијетнаму, веома подсећа на ратно искуство. У својим другим представама, Рејб драматизује погоршање моралних стандарда у савременом америчком друштву. Драма *In the Boom Boom Room* (1973) фокусира се на го-го плесачице које су понижаване и експлоатисане од стране мушкараца. Драма *Hurlyburly* (1984) смештена је у једној кући у Холивуду у којој четворици мушкараца из забавне индустрије време пролази у узимању лекова и сексу са женама које уопште не поштују. Рејб приказује како алкохол, дрога, необавезан секс и свеприсутност

¹⁸⁷ Ибид, 254

¹⁸⁸ Ибид, 256

популарне културе представљају заразу и заправо подривају интелигенцију и моралност америчког друштва. Представа је адаптирана у играни филм 1998. године. У драми *Those the River Keeps* (1991), бивши плаћени убица не може да побегне од своје злочиначке прошлости, и пада у искушење да се врати своме старом занимању.¹⁸⁹

Разочарење и одбаченост чине језгро Рејбових драма. Неки ликови су приказани као жртве лажних идеја које им друштво намеће. Неки су се уверили да су их митови са којима су се некада давно идентификовали заправо изневерили. Други се пак суочавају са егзистенцијом која је изгубила смисао услед одсуства митова или вредности на које би евентуално могла да се ослони. Самообмањивање, изолација, недостатак комуникације, недовољна артикулисаност, расизам, секс, насиље и злочин само су неке од тема које се често понављају у Рејбовим делима.

Драма *Streamers*, објављена 1976. године, прва је по реду драма у вијетнамској трилогији. Сконцентрисана је на животе људи у војним баракама, који ће ускоро бити пребачени у Вијетнам. Околност је навела тројицу људи из различитих друштвених слојева да деле свакодневни живот у баракама. Ричи, белац хомосексуалац, потиче из разорене породице; Били, такође белац, потиче из породице средње класе; и Роџер, црнац, који се преселио из гета и усвојио вредности конвенционалног друштва. Животом у баракама доминира осећај страха од слања у бесмислени рат, који не доноси славу већ патњу и деструкцију. У међувремену, живот у баракама не нуди никакву утеху, јер сва тројица увиђају да међу њима не постоји никакава комуникација. Ричи се удвара Билију који, веома поремећен, настоји да игнорише чињеницу да је Ричи хомосексуалац. Били и Роџер се труде да избегну стрес и панику остајући доследни своме пристојном и одговорном маниру који се манифестују кроз њихово константи физички рад и приврженост спорту.

Ипак, њихови напори да одрже макар привид нормалне свакодневнице, не урађа плодом. Њихов наводни мир најпре нарушавају двојица патетичних наредника који су искусили рат па су се повукли у иреални свет пијанства и дечијих игара. Затим на сцену ступа Карлајл, опаки црнац, који, не подносећи

¹⁸⁹ Ибид, 257

чињеницу да потиче из гета, објављује рат против свих вредности конвенционалног друштва. Рејб дочарава све могуће контрасте међу својим ликовима. Док се Били придржава мита о добром мушкарцу који потиче из добре породице, Ричи се супротставља овом миту покушавајући да са Билијем успостави сексуалне односе (ипак Били има прошлост када је реч о сексуалним перверзијама).¹⁹⁰

У драми *The Basic Training of Pavlo Hummel*, „сан“ који ишчезава односи се на некада давно примамљиву слику америчког војника, независног, снажног момка „поносног на своју униформу, своју оданост отаџбини и своју сексуалност“.¹⁹¹ Јунак је Павло, наиван и збуњен момак кога су одгајили потпуно индиферентни родитељи. Како је услед духовног сиромаштва био онемогућен да развије своју сопствену визију мушкости, Павло усваја слику типичног америчког добровољца рата у Вијетнаму. С обзиром да је једини ентузијастични учесник у процесу стандардне војне обуке, врло брзо се трансформише у убилачку машину. Павловим напорима да постане ратни херој, симбол „физичке издржљивости“ и „сексуалне енергије“,¹⁹² противстављена је мрзовољност његових сабораца који се штавише плаше да учествују у борби. Изгледа да је „рат заправо симбол кукавичлука и очаја“,¹⁹³ што уједно представља и подједнако непријатну и узнемирујућу слику и Американаца и Вијетнамаца. Ипак, упркос својим болним ратним искуствима, Павло не успева да спозна стварност која се назире иза лажних идеја. Иронично, он бива убијен од стране свог саборца у расправи везаној за једну проститутку. Још увек несвестан своје самообмане, у свом последњем часу Павло успева да спозна једино чињеницу да је његово ратно искуство у ствари само привид.¹⁹⁴

The Basic Training of Pavlo Hummel, прва у низу од четири драме инспирисане ратом у Вијетнаму и његовим последицама, која је првобитно наишла на оштре критике и одбацивање од стране многих експерименталних позоришта у Америци, говори о одласку у војску једног младића и његовом кратком боравку у

¹⁹⁰ Nora M. Alter, *Vietnam Protest Theatre: The Television War on Stage*, Indiana University Press, 1996, 136

¹⁹¹ Catharine Hughes, *American Playwrights 1945-75*, London, Pitman Publishing, 1976, 132

¹⁹² Janet S. Hertzbach, "The Plays of David Rabe: A World of Streamers", *Essays on Contemporary American Drama*, eds. Hedwig Bock and Albert Wertheim, U.S.A., Max Heuber Verlag, 1998, 174

¹⁹³ Ибид, 194

¹⁹⁴ Philip C. Kolin, *David Rabe: A Stage History and Primary and Secondary Bibliography*, Garland Publishing, Inc. New York, 1988, 85

Вијетнаму. Драма није реалистична, иако се у првом чину снажно осећа документарни импулс, као да је Рејб имао намеру да направи неку врсту дневника, мемоара о догађајима у Вијетнаму. Одолевао је линеарном писању и праћењу догађаја, јер је до тада већ био завршио драму *The Orphan* која се служи фантастичним и театралним елементима, те је стога осетио потребу да се са драмом *The Basic Training of Pavlo Hummel* приближи реализму. Међутим, током проба већ се чинило да прихвата логику којом се водио Џо Пап из Јавног позоришта, а која се односи на утисак инфилтрирања другог чина у први.¹⁹⁵

Сет је заправо простор чији је под састављен из летви поређаних војничком прецизношћу. На сцени доминира поручников осматрачки торањ, са којег даје инструкције својим регрутима. На том простору, као некој врсти сцене, сви елементи имају војнички тон. Заправо, војска је та која Павла и остале регруте учи како треба да глуме. Театралност којој је Рејб дуго одолевао постала је његов централни механизам. Иако је драма пажљиво конструисана, а затим кроз многобројне пробе и реконструисана, она ипак одише одређеном дозом емоција мада не потпуно контролисаних и каналисаних. Дисциплина и анархија воде жестоку борбу у Рејбовим драмама. Насиље се доводи у први план али када је у питању лик главног јунака Павла насиље остаје ипак негде скрајнуто. Драма је заправо мозаик састављен из делова која никако да изграде једну кохерентну слику. Павло покушава да нађе неки смисао у своме животу али не успева јер се свет око њега распада. Он егзистира у свету у који лако неко са стране може да продре посредством елемената над којима Павло нема апсолутно никакву контролу. Не успева да фалсификује односе са другима што га ограничава како у физичком тако и у психичком смислу. Павло се чини невиним, свакодневно изложен најгорим бруталностима и неправдама, недовољно обавештен о ономе што се заиста дешава у Вијетнаму.¹⁹⁶ Он лаже, краде, неспособан је, презрен од стране других људи. У овој драми, заправо, нема оног чистог, невиног, неисквареног америчког што би уопште и могло да се поквари. Павло је сироче, потпуно страно за своју мајку, потпуно у немогућности да успостави било какав однос са другима. Једино му

¹⁹⁵ Ибид, 253

¹⁹⁶ Ибид, 253

војска нуди могућност да оствари било какав контакт са другим људским бићем, нуди му могућност да реализује оно што је за њега заправо нека врста мита. Међутим, војска представља и неку врсту истребљења које је, према уверењима његове мајке, његов крајњи циљ.

Рејб је рекао да „уколико лик Павла Хамела не поседује одређену вољу и спонтаност, заједно са истинском, опипљивом, апсолутном неспособношћу да схвати импликације својих поступака, драма неће успети. Павло је у принципу потпуно изгубљен. Већ дуже време, он нема појма да је изгубљен. Свет око себе дефинише према сопственој перцепцији.“¹⁹⁷ И заиста, у извесном смислу, чак је примамљиво рећи да је сам Вијетнам скоро па небитан. Посматрана ван контекста 70-тих година и упоређивана са његовом каснијем драмом *Hurlyburly*, драма *The Basic Training of Pavlo Hummel* чини се да нуди портрет не само земље измучене ратом, већ слику Америке која се дубоко преиспитује, слику друштва у којем мит и стваралачка снага мита носе превагу над анархијом која иначе преовладава. У овој, али и у његовим каснијим драмама, губитак нечега је централна тема. Чини се као да је нешто у Америци изгубљено још много пре рата у Вијетнаму, нешто попут целовитости, неки осећај за смисао који сеже изван граница самозадовољства.¹⁹⁸

Павло Хамел је екстремни пример драмског лика, а са својом културом дели потребу за фантастичним доживљајем ствари и утехом коју са собом носи осећај заједништва. Његов арогантни шовинизам рефлектује се кроз његову нетрпељивост према женама и расизам. У том смислу, Вијетнам може да се посматра као метафора за један посве дубљи смисао отуђености. У исто време, рат подиже улоге. Под притиском рата, и друштво и појединци приморани су да се дефинишу *ad hoc*.

Радња драме није приказана хронолошки, с обзиром да почиње Хамеловом смрћу. Касније се испоставља да он заправо бива убијен од стране свог саборца у јавној кући у Вијетнаму. Од почетка драме, апстрактни принципи подређују се прималним инстинктима. Заправо, драма *The Basic Training of Pavlo Hummel* говори о несхватању света, о немогућности проналажења адекватног језика којим би се тај исти свет објаснио. Иако драма говори о Вијетнаму, а као што ће се касније видети

¹⁹⁷ David Rabe, *The Vietnam Plays: Streamers*, The Orphan, Grove Press, New York, 1993, 182

¹⁹⁸ Ибид, 183

у драми *Hurlyburly*, отуђеност и један општи немар за друге нису производ једног далеког рата. Рејб је осамедесетих година коментарисао следеће: „У овим драмама се осећа извесна доза друштвене одговорности. Међутим, сматрам да се ове драме опиру упрошћеном друштвеном контексту који се данас данас диктира. Претпостављам да ни Дејвид Мемет не би био неприступачнији у свом погледу на друштвени развој од мене.“¹⁹⁹ Рејб је први нацрт драме завршио 1968. године, исте године када се догодио и напад на Тет у Вијетнаму, године када су, Американци, такорећи, постали свесни да могу да изгубе рат, пошто су трупе Вијетгонговаца извршили напад на амбасаду у Сајгону. Годину дана након тога поручник Кали и његове трупе нарушили идеолошку реторику рата кољући мушкарце, жене и децу у Маи Лаиу, мада је Рејб касније инсистирао да драма дотакне и та збивања.²⁰⁰ Иако ова Рејбова драма није била протест, савремена публика ју је свакако тако доживела управо кроз сопствену свест о томе да су се поменути догађаји заиста и догодили.

Драма *The Basic Training of Pavlo Hummel* изведена је у Јавном Театру 1971. године, шест месеци касније у истом позоришту изведена је и драма *Sticks and Bones*. Ова драма је такође послагана из делова који преносе Рејбова искуства у Вијетнаму, заправо драма говори о животу ветерана који се из рата у Вијетнаму вратио слеп својој породици чија конвенционалност прелази границу са пародијом. Ликови су засновани према популарној радио и телевизијској комедији која се емитовала двадесет година.

Очајни да на неки начин одрже своју сопствену верзију нормалног живота, чланови породице главног јунака игноришу његово слепило, његово чудно понашање, као и оно што они сви заједно сматрају једним крајње чудним искуством. Ништа није толико страшно и болно да не може да се излечи или одагна добрим сладоледом или пак да се прочисти некаквим религиозним обредом. Међутим, породица је осуђена на пропаст самим тим што један њен члан више не препознаје своју улогу међу њима. Он више не говори истим језиком, не прихвата исте системе вредности, налази се у једном стању потпуног нихилизма, па њихова

¹⁹⁹ Christopher Bigsby, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 262

²⁰⁰ Ибид, 262

жеља да у потпуности потисну његово постојање доводи до логичног завршетка тиме што га сви заједно охрабрују да изврши самоубиство.

У одређеном смислу, има нечег познатог у овом приказу породице која саму себе уништава, поготово ако се упореди са О'Ниловом драмом *Long Journey Into Night* или још боље са Олбијевом драмом *The American Dream*. И у овој драми, родитељи одбацују свог сина јер не задовољава модел понашања који се од њега очекује. Он, како Рејб каже, „више није пожељан“, те га зато они више не воле. Својим понашањем, он подрива идеју о породици, као централној икони друштва. Паралела може да се подвуче и са драмом Артура Милера *Смрт трговца*, с тим што је Рејб у својим радовима показивао привреженост другим Милеровим драмама, попут *After the Fall* и *View from a Bridge*, позивајући се више на његову моралну комплексност, него на његову технику и драмску конструкцију, иако се чини да се конструкција драме *The Basic Training of Pavlo Hummel* поклапа са конструкцијом драме *After the Fall*. Може се рећи да је велики утицај на Рејба имао и Ежен Јонеско, посебно због његове јединствене употребе језика. Пинтеров утицај се осећа у Рејбовом приказивању насиља које је, као и код Пинтера, пре иманентно него усиљено. Попут Пинтера, Рејб комбинује снажну размену моћи међу ликовима са дужим монолозима, у којима се призива прошлост. Тако, Дејвидова породица много теже прихвата његову везу са једном вијетконговком него саму чињеницу да се из рата вратио слеп. С друге стране, то је оно што га спасава од породичних стега и хорора рата. Рат се водио како на војном тако и на лингвистичком нивоу, уз мноштво термина у пежоративу смишљених са циљем да се непријатељ дехуманизује како би лакше био елимисан. Међутим, за Рејба стварност која се одвијала у Вијетнаму тешко се преносила на сцену, јер је према његовом мишљењу Вијетнам узрок за још већу отуђеност међу људима. Све у свему, ова драма говори о повратку војника из рата, и свакако представља политички осврт на материјализам у односу на покољ.²⁰¹ Драма, такође, говори о сложености реакције друштва које жмури пред оним што се догађа у његово име, и сложености реакције публике која Дејвида види као неразумног човека и самим тим у његовом самоубилачком акту види логично решење.

²⁰¹ Ибид, 267

У драми *Sticks and Bones*, Рејб циља на мит о правој америчкој породици из средње класе. Ликови су преузети из популарне радио и телевизијске драме, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, заснованим на свакодневним искуствима породице Нелсон, коју чине отац Ози, мајка Херијет и њихова два сина Дејв и Рик. Бигзби описује ову емисију као „сентиментални осврт на америчке вредности“.²⁰² У драми *Sticks and Bones*, Рејб експериментише са истом том породицом уносећи бол у њихове животе, тако што једног сина, Дејвида, шаље у Вијетнам. Ликови у Рејбовој драми покушавају да превазиђу своја разочарења усвајањем улоге чланова једне спокојне америчке породице из средње класе „који су се помирили са испразним задовољством у којем виде своју срећу“.²⁰³ А онда се Дејвид враћа кући из рата, ослепљен и ментално поремећен. Након шока који је изазвала вест о његовом слепилу, породица покушава да га одобровољи скрећући му мисли на идеју о „старом добром животу“ као да се ништа није десило. Игноришу његово слепило и његоа искуства у Вијетнаму зато што „њихови сопствени митови не могу да апсорбују такве промене“.²⁰⁴ Међутим, Дејвид се у потпуности променио. Он је сада странац у својој сопственој кући и својој сопственој земљи. За разлику од Павла, он успева да проникне у стварно стање ствари које се крије иза површних вредности које гаји једна „права америчка“ породица. Он мрзи Херијет чија се улога мајке своди на то да се стара само о исхрани и хигијени осталих чланова породице. Мрзи Озија зато што је изгубио амбицију и осећај за независност, и зато што игнорише стварност бежањем у свет састављен од лажних слика са телевизије. Такође, не подноси свог брата Рикија, самодовољног дечака који свира гитару, слика својим полароидом, излази са девојкама, избегава било какав конфликт како у кући тако и ван ње. А понајвише мрзи чињеницу што чланови његове породице чак и не покушавају да остваре праву комуникацију једни међу другима. Дејвидово отуђење од породице и његова заокупљеност са Зунгом девојком, коју је волео и оставио у Вијетнаму, чини га уљезом међу својима. Бигзби је приметио да „њихови покушаји да прилагоде Дејвида својим баналностима како би се ослободио

²⁰² C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Volume 3, Beyond Broadway*, London, Cambridge University Press, 1985, 326

²⁰³ Ибид, 326

²⁰⁴ Ибид, 326

импликација које условљава његово ратно искуство заправо превазилази сам Вијетнам, те Вијетнам постаје тек пример једног општег стања које влада у Америци“.²⁰⁵ Уместо да покушају да схвате осећања која Дејвид гаји према Зунг, они се гнушају на саму помисао да је њихов син могао да има озбиљну везу да „жутом курвом“. Расизам је једна од њихових главних карактеристика, јер „расизам им омогућава да се осећају супериорним у односу на другу групу људи“.²⁰⁶

Породица у ствари мора да направи избор. Морају да се реше Дејвида који нарушава слику о миту на којој почива читаво њихово уверење о лагодном животу. Иду толико далеко да охрабрују Дејвида да изврши самоубиство. У шокантној сцени Дејвид бива церемонијално жртвован како би мит о „срећној америчкој породици“ наставио да живи. Можда Рејб овде жели да каже да је „породично насиље у Америци подједнако стравично као и буквално насиље у Вијетнаму“.²⁰⁷

У драми *Sticks and Bones*, Рејб критички испитује трауму коју узрокује смештање појединца у наизглед пријатељску, а опет дубоко непријатељски настројену средину. Писац пажљиво истиче чињеницу да је оваква промена локације блиско повезана са тешкоћом пред којом се породица налази у тренутку када треба да се суочи са својим повратником. Стварајући драму кроз низање слика, које оживљавају гласови чланова једне породице, двоје одраслих људи и двоје деце, Рејб проналази значење у њиховој егзистенцији. Сlike којима нас Рејб уводи у причу служе да упознају публику са значајним и свеобухватним шаблоном према којем се ова драма и гради. Естетика тих слика креће се од носталгичних па све до необјашњивих и гротескних елемената. Стога, није чудна само слика свештеника обученог у тренерку и са кошаркашком лоптом у руци, већ и прва слика главног лика, Дејвида представљеног као „болесника“.²⁰⁸

Први чин отвара серију покретних слика које дају драми визуелни ефекат који функционише на више различитих нивоа. Рејб отвара драму посредством „бучног и неразговорног телевизора“ испред којег се налази главни протагонисти чија су имена индикативно позајмљена из једне од најпопуларнијих телевизијских

²⁰⁵ Ибид, 326

²⁰⁶ Ибид, 326

²⁰⁷ Ибид, 326

²⁰⁸ David Rabe, *Sticks and Bones. The Vietnam Plays: Volume One.*, New York., Grove Press, 1999, 96

серија под називом *The Adventures of Ozzie and Harriet*.²⁰⁹ Док су једни мишљења да је ово пишчева сопствена верзија породичног ситкома, други предност дају Рејбовом настојању да посредством сличности са телевизијском емисијом приближи своје ликове публици и истој олакша да их прихвати. С обзиром на чињеницу да је публици познат на неколико различитих начина, Дејвид се враћа из Вијетнама својој кући коју више не може да препозна не само зато што је слеп већ и због немогућности његове породице да прихвати његов хендикеп. Дејвидово слепило на инетересантан начин супротстављено је инсистирању његовог брата да путем фотографије забележи свакодневне породичне ситуације. Оба случаја имају потешкоћа са тачним самопозиционирањем у контексту породице. Под утиском не само свог слепила већ и оптерећен духом девојке коју је упознао у Вијетнаму и са којом је ступио у интимну везу, Дејвид је свестан чињенице да је терен на којем се тренутно налази њему потпуна непознаница. Рејб јасно истиче горак тон којим се Дејвидов наредник обраћа Дејвидовој породици у тренутку када га доводи кући: „Надам се да ви људи схватате шта се овде заправо догађа“.²¹⁰ У томе заправо и лежи проблем, с обзиром да се испоставља да су Ози и Херијет пре свега трагикомични, јер попут својих телевизијских двојника они једноставно не могу да схвате шта се око њих дешава. Не могу да прихвате ни Дејвидово физичко присуство нити његово ратно искуство. Кроз цео први чин, постаје очигледно да Дејвид отеловљује рedefинисану верзију субјективности као и текстуалности, у сталном настојању да избегне породични контекст. Дејвидови родитељи остају доследни својој немогућности да се ухвате у коштац са оним што је Дејвид донео са собом кући из рата јер у свом незнању они настављају свет који дефинише само празнина, коју је Џејмсон у својој студији о каснијем капиталистичком поретку означио као „празнину која се временом неутралисала, и то не посредством неких нових вредности, већ кроз визуелну конзументску културу која је настала као последица неразумевања“.²¹¹

²⁰⁹ Ибид, 96

²¹⁰ Ибид, 103

²¹¹ Fredric Jameson, "The Antimonies of Postmodernity". *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2000, 266

Једно од најважнијих питања која Рејб у драми отвара окреће се око параметара од којих бар један може јасно да дефинише појам „повратка кући“. И Дејвид и његови родитељи суочавају се са тешкоћом да дом доведу у везу са центром дешавања, јер сви њихови напори да то ураде нису уродили плодом, те су ликови далеко од тога да успоставе било какву равнотежу са реалношћу. С друге стране, сасвим је очекивано да Дејвидова психичка и физичка траума повлачи са собом немогућност суочавања са свакодневницом. Исто тако, Ози и Херијет могу да се чине дубоко трагикомичним због незнања у којем живе, али треба узети у обзир да ни у једном тренутку своје егзистенције им није падало на памет да ће се икада у животу наћи пред једним таквим изазовом. Стога, Дејвидова трансформација никако не може да наиђе на топлу добродошлицу јер за тако нешто не постоје адекватни рецептивни механизми.

Тесно повезано са тешкоћама главних протагониста да прихвате редефинисани породични оквир јесте питање (не)адекватног прихватања трауматског искуства. Коментаришући своје сопствено искуство након повратка из Вијетнама, Рејб примећује да су „људи били пре свега заинтересовани само за расправу о рату, а не сам рат или било какав доказ да се исти десио“.²¹² Иако је Дејвид физички присутан, Ози и Херијет ипак остају имуни на било какве провокације у вези са његовим ратним искуством. Лакше им је да се конформистички понашају према ономе што он свакога дана преживљава него да се хватају у коштац са његовим проблемима. Рејб је очигледно заинтересован за драматизацију сложене кризе сензибилитета која прожима један специфичан социјално-културолошки контекст. Понижавајући и расистички коментари Озија и Херијет само су одраз њихове немогућности да препознају и редефинишу упориште искуства које стичу током живота. Обоје сматрају да доступни пежоративни стереотипи могу да им помогну да прихвате спиритуално присуство девојке њиховог сина, те им се комуникација своди на фразе као што су: „Нека жута гузица“,²¹³ „Они једу месо од кучића“,²¹⁴ и „Знаш и сам шта Библија каже за

²¹² Philip Kolin, *David Rabe: A Stage History*, New York, Garland, 1988, 11

²¹³ David Rabe, *Sticks and Bones, The Vietnam Plays: Volume One*, New York, Grove Press, 1993, 114

²¹⁴ Ибид, 117

те људе“.²¹⁵ Његови родитељи су стога отелотворење свеобухватне немогућности схватања онога што је постало саставни део њиховог породичног наративног контекста.

У драми *Sticks and Bones* немогућност главних ликова да прихвате новонастали породични контекст повезана је са подједнако фрустрирајућим настојањем да се стабилизовања новог стања у којем се Дејвид налази. Сlike којима се Дејвид служи не би ли своју бол приближио укућанима, могу се према речима Фредерика Џејмсона идентификовати као средства за поновно успостављање субјективности.²¹⁶ Дејвид скреће пажњу људима око себе: „Они су се претворили у бол... А опет она умире. Иако је доктор позван да уклони бебу погођену метком који би она да задржи с обзиром на чињеницу да је на самрти а да је беба мртва.“²¹⁷ Херијет одговара на себи својствен начин стављајући „другог“ у други план, и занемарујући чињеницу да њена сопствена конфузија јача из дана у дан. С друге стране, потпуно незаинтересован да проникне у саму „природу“ ствари, Ози не може да прихвати чињеницу да је његов син понео са собом искуство из рата, те самим тим пориче оно што је постало саставни део Дејвидове личности. Понашање Озија и Херијет типично је за оно што Марта Ночимсон описује као „гротескни резултат тираније као веома редуктивне форме резоновања настале као последица културе и идеологије.“²¹⁸ Немогућност прихватања једног таквог трауматичног искуства јавља се као питање које се директно надовезује на историју, на рат у Вијетнаму и његове последице, али се дефинитивно не задржава само на томе. Приписивање негативних особина „другом“ заправо се претвара у процес поновног дефинисања субјективности и за Озија и за Херијет. Риково инсистирање на видљивости директно се супротставља са сваким Дејвидовим напором да одржи какву такву визију о себи, о својој трауми, али и о људима који га окружују. Тренуци кризе воде ка насиљу. У тим изливима насиља, свештеник и отац оптужују Дејвида за оно за шта се баш њих двојица залажу: за одбацивање

²¹⁵ Ибид, 117

²¹⁶ Fredric Jameson, “The Antimonies of Postmodernity”, *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2000, 238

²¹⁷ David Rabe, *Sticks and Bones, The Vietnam Plays: Volume One*, New York, Grove Press, 1993, 100

²¹⁸ Martha P. Nochimson, “Review: Mulholland Drive”, *Film Quarterly* 56. 1 (2000), 35

своје сопствене личности, и за притворност.²¹⁹ Рејб указује на то да се према Дејвидовој визији гаји непријатљско расположење и да оно заправо није сконцентрисано на један одређени идиосинкретизам. У случају оца Доналда, средства којима се служи не би ли допрео до Дејвида мало су збуњујућа: религија се преплиће са популарном психологијом и новинским чланцима. У стању потпуног незнања, Ози намерно изврће чињенице о својим укућанима. Попут оца Доналда, који подржава спој религије и популарне науке, Ози настоји да се препусти овој конфузији идеала и веровања, те за публику није изненађење како за своју сопствену породицу каже да је његов лични затвор: „нисам приметио да сам се препуштао, невино и лагано пружао сам вам љубав која ми се вратила као лични затвор, која ме је целог разоружала...“²²⁰ уз напор да прихвати правила и норме једног контекста у којем нема места за било какве неправилности или некаква очекивања, Ози је тек само један од многих људи који, према Дерида, морају да се повинују хомо-хегемонији једног доминантног језика“.²²¹

Како се фабула даље развија, Озијева искривљена слика стварности доказ је снаге коју поседују гласови Рика и Херијет у тренутку када иду толико далеко да га наводе да изврши самоубиство. Стога, на Озијеве речи „Доста нам га је“²²² и Херијетине речи „Више те не препознајем“, ²²³ Рик додаје: „Мрзимо те“²²⁴. Рик оптужује Дејвида да је кренуо сасвим погрешним путем. То је једна негативна конотација коју Томас Доерти приписује свим постмодерним ликовима: „Рик је отелотворење неслагања између лика који глуми и лика који себе посматра себе док глуми... то је темпорална дистанца између лика и његовог тока свести“²²⁵. Корак по корак, једина дозвољена врста комуникације постаје она којом се породица служи када Дејвида наводи на самоубиство, а која је специјално осмишљена како би дочарала једну надасве бизарну атмосферу на крају драме.

²¹⁹ David Rabe, *Sticks and Bones, The Vietnam Plays: Volume One*, New York, Grove Press, 1993, 153

²²⁰ Ибид, 159

²²¹ Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other: or the Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press, 1996, 30

²²² David Rabe, *Sticks and Bones, The Vietnam Plays: Volume One*, New York, Grove Press, 1993, 169

²²³ Ибид, 165

²²⁴ Ибид, 171

²²⁵ Thomas Docherty. *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford: Clarendon Press, 1996, 60

Покушај главног лика да своје трауматско искуство подели са другима не наилази на пријатељско расположење. Рејб пажљиво приказује да конфузија у осликавању таквог једног друштвеног стања не само да Дејвидово трауматично искуство чини још јачим, већ само по себи постаје додатно трауматично искуство. Оно што Дерида примећује у социо-политичкој и културолошкој колонизацији уопштено може се директно овде применити: „Једна траума за другом доводи до насиља“.²²⁶ Рејб драматизује један потпуно трагичан случај „колонизације“, јер је вијетнамска траума успела у колонизовању одређене америчке дефиниције „стварног“. У складу са једним од првих извођења ове драме, критичар Мартин Готфрид приметио је да је телевизијска визија „само једна од визија породице“²²⁷. Ипак, упркос овој свеprisутности телевизије, она не утиче на ток приказивања догађаја на сцени. Утичан скоро до краја драме, телевизор је на сцени присутан само као реквизит којим се попуњава јаз између Озија и Херијет.

У драми *Sticks and Bones*, Рејб на различите начине показује да Дејвид поставља сувишна питања. Непријатељски однос чланова његове породице подлеже „хомогеној хегемонији“²²⁸. До самог краја драме њихове авантуре остају болне, а сви њихови напори бесциљни. Аутор јасно показује да Ози, Херијет и Рик не умеју да се носе са траумом поготово јер не успевају Дејвида да наведу да изврши самоубиство. Та последња сцена у ствари је Рејбов начин да артикулише импликације кризе сензибилитета колективне америчке свести у процесу суочавања са вијетнамским искуством. Када је реч о ратним дешавањима, предност се даје Рејбовој драми *Sticks and Bones* (1971), која се директно односи на последице рата у Вијетнаму, рата који се на основу Џејмсоновог мишљења може назвати „првим страшним постмодерним ратом“.²²⁹ У овој драми аутор барата шкакљивим темама вишеслојног и крајње збуњујућег искуства које се не може подвести ни под који тип „традиционалне наративне парадигме“²³⁰, те су америчку нацију по први пут довели у директан и веома болан сукоб са њеним сопственим

²²⁶ Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other: or the Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press, 1996, 24

²²⁷ Philip Kolin, David Rabe: *A Stage History*, New York: Garland,, 1998, 33

²²⁸ Ибид, 33

²²⁹ Ибид, 233

²³⁰ Philip Kolin, *David Rabe: A Stage History*, New York: Garland,, 1998, 33

идентитетом. Оно што је америчка нација сматрала нејасно дефинисаним, Рејб је заправо преточио у трауматично искуство ратних ветерана. У исто време, реторика америчке демократије ушла је у критичну фазу јер је целокупна нација била оптужена за страшан злочин геноцида; термин „демократија“ више није могао тако лако да се примени на озбиљно редефинисан „наративни шаблон америчке глобалне политике“.²³¹ Овакав начин озбиљног компромитовања слике америчке демократије подразумевао је скупу кризу која је цео један социо-политички контекст директно суочила са последицама рата. У поменутој драми, Рејбов проницљиви увид у најконтроверзније поглавље скорашње историје и искуство потресно за читаву америчку нацију поткрепљено је ауторовим личним ратним искуством.²³² У пажљивом приступу овом трауматичном искуству, Рејб види прилику да испита (не)могућност добијања приступа процесу опоравка унутар граница топоса који се показао још више збуњујућим од самог ратишта. Штавише, Рејб описује компликације које са собом носи успостављање једног нивоа друштвене интеракције где трауматична искуства могу бити чак адекватно пренесена.

У својој следећој драми *The Orphan* из 1973. године, која се показала као његов неуспели покушај да оживи Есхилову Орестију, Рејб је још једном успоставио симболичну паралелу између насиља у породици и насиља у Вијетнаму. Ова драма такође показује да је у Рејбовим делима Вијетнам постао симбол ирационалности и насиља на било којем месту у било које време.

In the Boom Boom Room, такође објављена 1973. године, прва је његова драма која не истражује искуства из Вијетнама. Међутим, остаје верна темама секса, насиља, расизма, самообмане, привржености лажним идејама, изолације и недовољне артикулације којима обилују вијетнамске драме. Овога пута главни јунак је жена. Криси, наивна и незанимљива го-го плесачица, која за себе мисли да је потенцијална Мерилин Монро, сања да ће једног дана да се оствари као велика звезда у Њујорку. Уместо тога, она бива експлоатисана и презрена од стране свих.

²³¹ Alan Nadel, “Failed Cultural Narratives: America in the Postwar Era and the Story of Democracy”, *National Identities and Post-Americanist Narratives*, Ed. Donald E. Pease, Durham: Duke University Press, 1994, 95

²³² Рејб је учествовао у рату у Вијетнаму 11 месеци, од фебруара 1966 до јануара 1967 Philip Kolin, *David Rabe: A Stage History*, New York: Garland, 1988, 9

Постаје предмет свакаког сексуалног искоришћавања. На крају ипак стиже до Њујорка, али као обична топлес играчица, која мора да носи маску како би прекрила модрице које јој је момак направио. Иронија је прилично јасна. Сви њени напори да оствари неку врсту идентитета пропали су. Криси постаје свесна чињенице да ју је њен „мит“ изневерио.

Поменута фасцинација светом филма, музике, радија и телевизије имала је умногоме удела у креирању Рејбовог стилског приступа проблему интегрисања његовог вијетнамског искуства и саме драме. Он је своја леђа дефинитивно окренуо реализму. На својим драмама је почео да ради 1967. године. Рана верзија драме која је данас позната под именом *Orphan* првобитно је била позната под називом *The Bired Bones*. Дrame *The Basic Training of Pavlo Hummel* и *Sticks and Bones* написане су углавном до 1971. године, до када је такође завршио и прву верзију драме *The Orphan* и део драме *Streamers*. Највећи његов проблем био је тај што се по повратку у Америку нашао у друштву које се није претерано интересовало за дешавања у Вијетнаму, у друштву у коме се реалност рата извитоперила кроз разне спекулације и медијске манипулације.²³³ Иако је репутацију стекао захваљујући драмама инспирисаним ратом у Вијетнаму, Рејб није био писац протеста. Дrame које је писао биле су покушај да схвати, пронађе форму и језик којим ће истражити искуство за које је сматрао да је немогуће изразити, с обзиром да је његова реалност била део његове свакодневице.

На основу свега до сада реченог о периоду након рата у Вијетнаму, и на основу тога како је он приказан у драмском стваралаштву, може се рећи да сценско насиље и свака друга репрезентација менталног и физичког бола или моралног искушења, служи као важан фактор у процесу илустровања деградације, ужаса или трагедије које рат узрокује. Један ближи поглед показује да релативно мали број сцена или слика се заправо види на позорници. Ове теме, односно слике које се понављају, приказане као квази-архетипске фигуре, припадају двома фундаменталним категоријама: дакле, реч је о насиљу над вијетнамским цивилним становништвом од стране америчке војске, и – посебно у америчким драмама –

²³³ Christopher Bigsby, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 252

патња коју су амерички војници осетили за време рата. У оба случаја, па чак и у драмама које су писали европски аутори, разлика између „нас“ и „њих“ је релативно јасна. Нема сумње да би таква бинарна опозиција могла да се тумачи као отелотворење једне једноставније структуре, скривене логике или пак идеолошког проблема, односно, када насиље може да уништи не само непријатеља, било војно или цивилно, већ може да угрози и најсветије вредности као што су слобода, одговорност или достојанство.

Резултат војне дисциплине јесте трансформација регрута од зависних људских бића у послушне конформисте, обликоване кроз душтвену опресију и америчку идеологију, и спремне да извршавају наређена својих претпостављених. Ови млади војници нису скроз неупућени, нити потупно лишени скрупула; ипак, учествују у убијању а да и не знају прави повод за такав чин. Ако и постоји одговор на питање да ли се убице рађају или то временом постају, Позориште протеста против Вијетнама га још увек није пронашло. У Рејбовој драми *The Basic Training of pavlo Hummel* види се да су војници спремни да убију своје америчке саборце са истом лакоћом као да је реч о њиховим вијетнамским супарницима. Неки војници су директне жртве те опште деградације, те онима који преживе, попут Дејвида у драми *Sticks and Bones*, готово је немогуће да се после учешћа у рату прилагоде цивилном животу који од њих захтева „нормално“ понашање. Главни проблем представља дехуманизација – механичко убијање указује на одсуство било које врсте конвенционалног осећаја за одговорношћу.

Општи губитак солидарности још један је облик дехуманизације који није у директној вези са иначе зверским понашањем. Војници (GIs – Government Issues) не уче већ усвајају идеју о томе да непријатеља, а донекле и свакога ко не припада категорији „ми“, треба посматрати као припадника ниже људске врсте. Неке драме (попут Рејбове *Sticks and Bones*) показују да овакве предрасуде постоје у америчком друштву и пре стварне битке, али свакако рат је окидач једног таквог усвојеног понашања. Овај став резултира из изопачене перспективе из које многи аутори суде о „другима“. Пример „другог“ бића, вијетнамска проститутка, не поседује особине људског бића не само зато што је жена и уједно и непријатељ већ зато што припада другој раси и култури, има другачију боју коже, говори другим језиком, и

опслужује мушкарце као да је машина, при том увек задржавајући дозу мистериозности око себе. Ипак, вијетнамска проститутка приказана је као „друго“ само у драмама написаним од стране мушараца.

Рејб је признат као утицајни амерички писац, али његов рад је наишао на разне коментаре. Критичари тврде да је предмет његових драма често забрињавајућ, што често доводи до комерцијалног неуспеха, али је зато добијао одличне критике за појединаче драме. Међутим, већина критичара хвале инвентивност његових драма које одражавају његову политичку и друштвену свест и приказују његову способност да управља драмским техникама. Критичари, такође, тврде да његов ранији рад, познат као вијетнамска трилогија, пружа увид у друштвене, политичке, интелектуалне поделе које су карактерисале рат у Вијетнаму, док његов каснији рад указује на плиткост света дроге и медија опседнутих популарном културом. Критичари идентификују потрагу за мушким пријатељством и другарство као централну тему у многим Рејбовим драмама. Феминистички критичари су га називали женомрсцем на основу неких мотива, посебно у драмама *Hurlyburly*, *In the Boom Boom Room* у којима су женски ликови оклеветани, експлоатисани и доживљени као сексуални објекти. Рејбов и Шепардов рад поистовећује се у њиховој употреби натуралистичких и апсурдних елемената, али и у њиховом истраживању пада меричких вредности.²³⁴

²³⁴ Ибид, 252

8. Шепардове антиратне драме: *States of Shock*, *The God of Hell*, *Lie of the Mind*

Током рата у Заливу 1991. године, Шепард је приказао, према речима тадашњих критичара, једну оштру анти-ратну драму која кроз осећање носталгије враћа публику у 60-те године прошлога века. Међутим, у њој није било речи о томе. Попут његових ранијих драма у њој је било речи о Америци којој је недостајала унутрашња кохезија. Њен наслов, *States of Shock*, може се применити на сваку следећу драму која осликава насиље и декаденцију појма љубави који су захватили Америку.

Драма *States of Shock* је смештена у ресторан који постаје нека врста ничије земље на менталном ратишту. Ресторан, који својим декором указује на пропаст цивилизације, постаје позорница за пост-апокалиптичну драму, слика Америке која се измигољила из рата у једно стање досаде које прети да еволуира у једно стање потпуне анархије. Ово је такође драма о оцу и сину, с том разликом да је овога пута изгледа син тај који је мртав а не отац, погинуо у рату чији је трауматски ефекат на ликове и више него очигледан. Поручник је довео у ресторан Стабса, ветерана који се налази у инвалидским колицима. Колица су украшена америчком заставом, што је слика ироније која се полако развија како се развија радња драме. Ни Стабс ни поручник немају потпуну контролу над сопственим личностима. Поручник је свог госта довео у ресторан како би на тај начин обележио смрт свог сина, убиојеног у моменту Стабсовог рањавања, мада се чинило да су Стабс и син у то време било сједињени у једно биће. Уз помоћ инвентара у ресторану, поручник оживљава ратне сцене. Сцена је с времена на време осветљена бљесковима који подсећају на борбену паљбу, док су експлозије импровизоване перкусијама. Испоставља се да је Стабса ранио неко из његових редова, те стога, било то истина или не, та слика указује на деструктивну природу савременог друштва.

У драми *States of Shock* отац је затечен чињеницом да је његов син изгубио живот за друштво које инсистира само на својим победама, или на привиду победа. Дилема која прожима скоро све Шепардове драме односи се избор између губитка као централне теме и насиља као конкретне драмске слике, који удружени имају

моћ да обуздају мит и стварност. Овај јаз између америчких вредности које га привлаче и америчке стварности – фрагментисане, неповезане – генерише енергију која се манифестује кроз његове драме. Америчке заставе у драми не могу да сакрију стварност од ратног инвалида ништа више него што посета фабрици застава приликом политичке кампање председника Буша може да створи диверзију од економске кризе и духовне контаминације. А можда и могу.

Један од најкарактеристичнијих аспеката Шепардовог сензибилитета јесте тај да је он заправо радикално изменио позоришне конвенције, попут Брехта или Бекета, без икаквог уплива теоретског рација. Његов рад се заснива на спонтаном изливу емоција, на одбијању индивидуе да буде спутана наслеђеним културолошким или интелектуалним формама. У том смислу, његова дела се позвају како на Џексона Полока, тако и на Ролинг Стоунсе али и Волта Витмена. Шепардове драме могу да послуже као одреднице за начине на које је његово позориште трансформисало строге категорије натурализма како би достигло неку врсту хиперреализма. Наиме, у Шепардовом позоришту простор је више емоционално обојен него што је физички детерминисан. То се јасно види из позоришних директива за драме попут *The City of Angles* и *The Seduced*, али и драма *Fool for Love* иако се наизглед карактерише реалистичном локацијом.

Према истраживањима Кристофера Бигзбија, Шепард је био први драмски писац који је своје драме конструисао помоћу материјала из популарне уметности, како би у своја дела инфилтрирао звуке и слике популарне културе.²³⁵ То су звуци и слике из којих Шепард црпи свој материјал, и сматра да су слике из популарне културе заправо те које одржавају свест о националном лику. Шепардове драме, а поготово оне из ранијег периода стваралаштва, нису једноставно конструисане. Оне заправо функционишу по принципу асоцијација. У својим белешкама о *Melodrama Play*, Шепард инсистира на томе како је он више заинтересован за промене у драмском стилу него за потенцијалну друштвену пародију: „Извођење ове драме не би требало да се посматра само као оштра сатирична критика, већ као

²³⁵ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 171

механизам који латентно прераста из мелодраме у нешто далеко искреније.²³⁶ Такође, у драми *La Turista* сатирично се осликава неспособност Америке да се ухвати у коштац са стварношћу земаља Трећег света, ослањајући се на промене у стилу писања, пародијама и митским елементима који обједињују и ликове и радњу. Појединачне слике у драми имају политичке импликације, као и трансформација главног јунака у неку врсту чудовишта. Међутим, најважнији сегмент драме односи се на пробијање натуралистичког омота у почетним сценама драме. Оно што Шепард нуди јесу вишеструки идентитети, митске улоге и маске. Ништа није конкретно дефинисано. Ликови мењају боју своје коже са истом лакоћом као што мењају своју гардеробу, попут глумаца у Отвореном позоришту чије је трансформације Шепард имао прилике да види док је радио са том позоришном групом. Позоришне претпоставке о кредибилитету позоришних реквизита намерно су представљене као заваравалу, а затим поново упошљене као функционални елемент радње. Публика је директно укључена у драму, а драма се завршава сликом која подсећа на сцене у стриповима, тако што главни јунак оставља за собом само своју силуету на зиду, па на тај начин не бежи од мита већ бива апсолутно апсорбован од стране истог.

Јасно је да се ове драме, функционишући на нерационалном, асоцијативном нивоу, не препуштају се једноставно рационалној текстуалној анализи. Оне су заправо, попут хепенинга, и конструисане да се опиру једном таквом приступу. Ликови не постоје ни у једном конвенционалном смислу, већ су праве позоришне фигуре. Радња није од пресудног значаја. Шепард посебну пажњу посвећује току свести, и то превасходно своме, у том смислу што су његове драме производ слика укорењених у његовом свесно и несвесном искуству, али и у искуству публике. Тако су и најједноставнији реквизити ослањају на субјективну реакцију публике, на њено учешће у свету савременог мита који је модерни еквивалент митолошке литерарности древног света. Шепард је фасциниран светом стрипа, филмова, телевизије, поп музике. Он сматра да публика, којој се његови ликови понекад директно обраћају, дели заједничке интересе, међутим док се ослања на то

²³⁶ C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, Volume Three, Beyond Broadway*, Cambridge University Press, 1985, 222- 228

заједничко знање он није забринут за радикалну промену у самој природи везе између публике и извођача.

Док је америчка књижевност инструменталне природе у смислу обликовања америчког идентитета, Сем Шепард много више пажње посвећује националној историји и популарној култури. На пример, Шепардова драма *Mad Dog Blues* садржи толико културолошких референци да ју је један критичар окарактерисао као „праву америчку драму, преплављену маштом којом обилују амерички филмови, радио емисије, стрипови, па и музика“.²³⁷ Фасцинација коју је Шепард испољавао према идеји о каубоју или фармеру уопште није нов феномен. Мноштво вестерна генерисаних кроз холивудску машинерију јак је индикатор виталности мита о каубоју као америчког идеала.

Критичари су у више наврата Сема Шепарда доводили у везу са Дејвидом Рејбом. И његови ликови настањују оштећени свет. Они се држи једни других са истом дозом очајања, повређујући једни друге успут. Када његови ликови настављају даље са својим животом они то чине на начин који делује просто заводљиво на публику, али у исто време указујући на претњу од потпуног нихилизма. Обојица су посматрачи потпуног колапса форме и лепоте. Обојица су свесни моћи коју љубав поседује, али у свету препуном себичних људи, они љубав виде као потпуно изобличену услед егоизма и лудила. Створили су драме у којима главни јунаци настањују свет извучен из митског контекста. Обојица су свесни сексуалности својих ликова, али такође инсистирају на непремостивом јазу између мушкараца и жена који различито доживљавају стварност стварност. Обојица су поделили своје ликове на два дела да би анализирали тензију која потиче из спољашњег света и конфликт који се одвија у самој личности. Тако долазе до појма андрогеног који потхрањује слику о подвојеној личности. Обојица су у извођењу нашли симбол живота који своје корене има у ритуалу и миту, али и у садашњости у којој су улоге и егзистенција потпуно конфузни. Још негде у прошлости

²³⁷ George Stambolian, “A Trip Through Popular Culture: Mad Dog Blues”, *American Dreams*, Ed. Bonnie Marranca, New York, Performing Arts Journal Publications, 1981, 79-89

јединство је уништено, настао је језик и отворио се простор који више никада није затваран. Из таквог искуства су се заправо родиле комедија и трагедија.²³⁸

Сем Шепард је свестан недоследности које прате процес конструисања визије америчког идентитета. Његови коментари везани за амерички сан – да ми увек више волимо фантазију од реалности – наговештавају да он сам препознаје непрецизан концепт националног лика ког својих јунака. Па ипак, изнова се враћа истим темама – посебно када је реч о вези између Американаца и њихове земље, као и профита који могу да уберу од земље. Шепард и Рејб су надасве постмодернистички драмски писци по томе што податке прикупљају из више различитих извора, нудећи на тај начин, делове књижевности, историје и популарне културе. Њих двојица можда нису имали прилике да читају Хенрија Неша Смита, Џејн Томпкинс или пак Ричарда Слоткина. Могуће је да их ни њихова публика није читала. Али су свакако били изложени великом броју слика које рекламирају амерички идентитет – слике које се појављују у филмовима (Шепард то илуструје у завршној сцени у својој драми *Geography of a Horse Dreamer*), телевизијским емисијама и песмама (познато је да је Шепард велики љубитељ рок музике, чак је са Бобом Диланом написао песму “Brownsville Girl”).²³⁹ Заправо, једна од Шепардових најславнијих и често коментарисаних слика води порекло из стрипа.

У драми *The God of Hell*, Шепард показује интересовање за истраживање позиционирања идентитета на мутираном социјално-политичком простору. У складу са климом насталом у Америци након 11. септембра, Шепард истражује своје ликове кроз њихово суочавање са сопственим позиционирањем у средини у којој је систем вредности потпуно измењен. У почетној сцени, публика је изложена нејасној дефиницији државе коју износи један пар на сцени, Ема и Френк. Подједнако збуњујућа је и чињеница да ово двоје ликова имају потешкоћа да било шта адекватно разлуче, па чак не знају ни ко је заправо њихов гост и да ли њих троје уопште могу да егзистирају на истом простору. Слично ономе што се догађа у Рејбовој драми *Sticks and Bones*, и у овој драми се оно познато смењује са

²³⁸ C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama 1945-1990*, Cambridge University Press, 1993

²³⁹ Christopher Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 9

гротескним: амерички хартленд доживљава трансформацију, па уместо да се прикаже као мирно, лепо, пријатно место оно се приказује као место које не може сасвим јасно да се дефинише и које је изложено разним претњама. Окидач ове постепене инвазије гротеског у драми јесте „огорман колач у облику америчке заставе“²⁴⁰. Реалистички осмишљена сцена са натуралистичким детаљима коси се са појавом овог апсурдног, смешног предмета који заправо представља агента једног неидентификованог новог поретка. Публика полако схвата да је уношење оваквог предмета на типичну америчку фарму у Висконсину и више него сувишно, ако не апсурдно.

Главни представник и заговорник овог апсурдног истицања националног духа је Велч који се неочекивано појављује обавештавајући Ему да је њено место идентификовано као један потпуно нова политичка мета: „Означили смо неке области за које сматрамо да имају велики потенцијал“²⁴¹. Намерно није означено на кога аутор мисли када каже „ми“ и на шта се конкретно споменута политика односи. Први сусрет између Еме и Велча у исти мах је и застрашујућ и смешан. Њихов дијалог ремети сценску равнотежу, те на тај начин искушава и публику. Слично, плава светлост која долази из правца Хејнса, госта, нагло сече атмосферу драме, стапајући елементе црног хумора са застрашујућим елементима.

С једне стране имамо Шепарда, који преко својих ликова дочарава националну историју оживљавајући и мит и историју, а с друге стране, имамо Рејба који пише историју оживљавајући искуства својих ликова, посебно када је у питању рат у Вијетнаму, догађај који је дефинитивно оставио огроман траг на амерички дух. Публика је посебно била одушевљена Феноменом Дивљег Запада приказаном кроз призму Буфало Била Кодија. Емисије о Дивљем Западу, посебно Кодијеве, биле су веома популарне. Оне су илустровале слику каубоја као хероја, као човека који своју судбину кроји тако што осваја земљу. Кодијев каубој отелотворује особине које су карактеристичне и за Шепардове ликове. Коди је разумео насиље које је инхерентно за амерички идентитет. Он америчку експанзију преко запада директно повезује са демонстрацијом силе и крвопролићем. Међутим,

²⁴⁰ Sam Shepard, *The God of Hell*, London, Methuen, 2005, 7

²⁴¹ Ибид, 11

Коди се не извињава због агресивног понашања својих ликова; штавише, он отворено говори о њему, износећи да је „метак пионир цивилизације, јер није ништа мање опаснији од секире којом су раскрчене многе шуме, а опет је у истом рангу са Библијом или школском књигом“.²⁴² Кодијево прихватање америчког насиља, па чак и његово глорификовање, не само да је помогло у правдању истог, већ га је усвојило као једну од важнијих националних карактеристика. Рејбове вијетнамске драме то дочаравају кроз психолошку опустошеност његових ратних ветерана који се у свакодневном животу никако не сналазе.

Два епиграфа Шепардове драме из 1985. године *A Lie of the Mind* представљају оквир његове интересне зоне у годинама након рата у Вијетнаму. Једна од њих, преузета из дела Х. Л. Менкена *The American Language*, односи се на идентификовање света америчких појединаца који губе осећај за било какав правац у животу, док друга зона његовог интересовања јасно анализира последице огромног пространства које изазива осећај резигнације.²⁴³ Већина њих били су корумпирани фармери или пропали припадници градског пролетаријата, док су остали били углавном хронични номади, које би само умор могао да успори...²⁴⁴ Оно што се пружа као могућност јесте повезивање са другима, али те везе, поготово веза између мушкарца и жене, управо је извор паралишуће ироније као потребе за указивањем на сопствене слабости кроз повезивање са другим бићем. Стога, други епиграф, преузет из дела Цесара Ваљеха, односи се на интимни свет у коме једна друга врста простора пориче осећај испуњености: „Нешто вас просто идентификује са особом која вас оставља, па је уобичајено да се увек враћамо ономе ко нас оставља, враћајући се на тај начин ономе што нас највише и тишти. С друге стране, нешто вас просто одваја од особе која остаје уз вас; то је нека врста проклетства.“²⁴⁵

„Музичка нота“ ове драме позива се на музику типичну за америчко подручје која преноси дух бесконачног пространства, на тај начин илуструјући Шепардов стил писања о америчком тлу и о појединцима који ходају по самој

²⁴² James Grossman, “Introduction”, *The Frontier in American Culture*, Ed. James Grossman, Berkley, University of California Press, 1994, 1-5

²⁴³ Ибид, 188

²⁴⁴ Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, New American Library, New York, 1986, 57

²⁴⁵ Ибид, 58

ивици егзистенције. Они се сваки пут изнова сусрећу са пустињом која ће их својом снагом извући из узнемиравајућег друштвеног контекста по цену поништавања њиховог сопственог идентитета. То је свет који је изнедрио лик Тревиса у драми *Paris, Texas*; то је свет којем се он враћа, попут каубоја који бивствује само онда када се налази у јавном свету у коме за њега нема места.

Опис дат пре почетне сцене у драми *A Lie of the Mind* може се односити на опис психолошког и душевног стања многих ликова: „Утисак који оставља огромна сцена, и удаљеност двојице ликова један од другог где су и један и други изоловани својом сопственом светлошћу.“²⁴⁶ Драма се наставља са ликовима који су такође изоловани, и који су успут изгубили моћ разговетног говора. Шепард је двапут имао искуство са људима са афазичним начином говора, насталог што под утицајем дрога што као последица катастрофалног обољења. У драми *Paris, Texas*, преко лика који се намерно изопштио из друштва, језик је иронично представио као средство друштвене одговорности. Језик постаје друштвено оруђе али и механизам обмане. У овој драми језик бива батинама „извучен“ из Бет од стране њеног мужа Џејка. Тако она прелази пут од неразумљивог муцања до једне чудесне флуентности у изражавању, која се чак чини и бизарном у својој јасноћи. Покушавајући да изговори име човека који ју је повредио она долази до речи „љубав“, која уједно представља и онтолошки доказ постојања многих Шепардових ликова.

Реч лаж у називу драме односи се на алтернативну стварност коју је Џејк конструисао. Драма почиње тако што, стојећи сам у својој сценској расвети, Џејк инсистира на томе да Бет стоји поред њега, док она у ствари у сваком тренутку обитава поред њега у његовој глави, што је чињеница која указује на његово унутрашње стање свести. Он конструише сценарија из својих сопствених стрепњи. Његова љубомора се потхрањује сликама које он ствара како би мучио самог себе. То што Бет користи парфем за Џејка је ништа више до доказ њеног издајства. Она је глумица, али за њега линија између глуме и стварности није баш најјаснија. У том смислу, за њу је глума много више стварнија од стварног света.²⁴⁷ Бет и Џејк су

²⁴⁶ Ибид, 60

²⁴⁷ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama 1945-1990*, Cambridge University Press, 1992, 190

као лик и његов одраз у огледалу. Ако је она глумица, онда је он лик који игра њену улогу.

Драма *A Lie of the Mind* још једна је од његових анализа природе љубави. Најелоквентније сентенце у драми су уједно и најмање флуентне. Бет, чији је мозак претрпео оштећење, региструје емоционалну истину која егзистира испод обмана које са собом носи свакодневни живот. Ако је језик оштећен, као што обично бива у драмама Сема Шепарда, о томе не сведочи само мождано оштећење. Истина је да није само Бет та која је оштећена. Некада давно постојала је нека врста егзистенције, али то је било неко сасвим другачије време. Питање које Џејкова мајка поставља: „Постоји ли један једини разлог на овом свету због којег мушкарац треба да остави жену?“²⁴⁸ провејава Шепардовим стваралаштвом у целости. За њу је љубав попут болести која само ствара привид лепог осећања, и то само док траје. Ту се успоставља паралела са појединим Хемингвејевим ставовима. Једини аутентични одговор односио би се на константно одупирање таквом једном осећању.

²⁴⁸ Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, New American Library, New York, 1986, 87

Закључак

У драмама о Вијетнаму написаних 70-тих и 80-тих година, акције америчких војника у Вијетнаму истражују се заједно са илузијом о аутентичном идентитету који је постојао пре ратних искустава. У овим драмама мит и реалност стапају се до нивоа непрепознатљивости, па зато и нису најпоузданија места за тражење истине. Историја се представља као мит, као нарација која није адекватна за процес рекреирања искустава. И језик се показује као произвољан елемент, у немогућности да се ухвати у коштац са збиљом. Једини потенцијални приступ стварности има заправо тело. Блиски контакт са смрћу, крвљу, откинутим деловима тела – укратко, са неизрецивим – постаје искуство кроз које се формирају нови идентитети ветерана рата у Вијетнаму. Насиље које су преживели амерички војници постаје примарни извор идентитета и знања у драмама о Вијетнаму у њиховом покушају да опишу необјашњиво.

И док се тело представља као стабилан показатељ реалног, ипак није довољно веродостојно за потрагу за истином, јер често може да „слаже“. Феномен бола у „фантомском удову“, на пример – бол који се наводно јавља у руци или нози који су ампутирани – искуство је које је заједничко ветеранима који су се из рата вратили осакаћени.²⁴⁹ Чак ни телесна искуства, под које се подводе раса и род, не могу нужно да рефлектују било који аутентични смисао. Стога, без стабилног идентитета и без стабилног осећаја за идентификацију, ветеран рата у Вијетнаму у овим драмама је потпуно изгубљен.

Председник Џорџ В. Буш је 13. априла 2004. године у одбрану своје одлуке да изврши инвазију на Ирак изјавио је да је „Ирак позориште у рату против терора“.²⁵⁰ С тим у вези, Фасел каже да разлог зашто су позориште и савремени рат толико компатибилни лежи у томе што модерне ратове воде регрутовани војници који су свесни чињенице да само привремено играју наметнуте им улоге.²⁵¹ Ово је пре свега односило на рат у Вијетнаму, где је служба трајала 365 дана. Након

²⁴⁹ Elaine Scarry, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985

²⁵⁰ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, 1975, 191

²⁵¹ Ибид, 191

истека рока од годину дана, војник је знао да се враћа кући, али без икаквог осећаја за завршетак, за разлику од других ратова где су се војници заједно борили све док се рат не добије или изгуби. Чињеница да су се војници стално смењивали не прошавши претходно обуку, учинило је да овај рат изгледа попут позоришне представе у којој су војници играли привремене улоге.²⁵²

Са историјске тачке гледишта посматрано, преиначење ратних искустава у позориште требало је да има за циљ да се чудни, језиви ратни елементи и термини приближе широј јавности. Метафора рата као позоришта имала је огроман друштвени и психолошки ефекат на претпоставке о идентитету током и убрзо након рата у Вијетнаму. За војнике, који су се себе видели као глумце који играју своје улоге одвојени од урођених система вредности и морала била у ствари тактика преживљавања. Међутим, психолошка фрагментарност коју је створила ова подвојеност на стварну личност и позоришни лик створила је потребу за приказивањем нове слике о америчком идентитету који је требало конструисати за ветеране рата у Вијетнаму.

Истраживање порекла Шепардовог стила писања носи са собом велики ризик. Ричард Гилман сматра да су Џозеф Чејкин и Отворено позориште (Open Theatre) имали посебан утицај на Шепардово уметничко сазревање: „Шепардове прве драме биле су изведене у Њујорку крајем 1964. године, и није случајно да је пар месеци касније он појавио на вратима Отвореног театра. Шепардов дуг према Отвореном театру, (и) интелектуалне трансакције међу њима нису у потпуности јасне. Оно што може да се каже јесте да је Шепард научио понешто о трансформацијама, и да је једна од главних истраживачких тема везана за психологију глумца и везу између глумца и формалног текста.”²⁵³

Елементи трансформације важни су за постизање ефекта подвајања личности у самом извођењу њихових дела. Осећај да се ствари разбијају на делове, да се дезинтегрешу и тиме доводе до фрагментације уобичајен је мотив у

²⁵² Ибид, 192

²⁵³ Gilman, “Introduction to Seven Plays”, 14

Шепардовим делима: „Већина Шепардових дела подсећа на фрагменте, делови различите величине који потичу од истог материјала.“²⁵⁴

Разбијање атома на делове доводи до ланчане реакције и експлозије. У драмама Сема Шепарда експлозија се обично дешава на крају драме, оствљајући за собом крвопролиће. Деструкција позорнице, раздвајање на фрагменте (као што је случај са драмом *True West*) очигледан је индикатор унутрашње борбе ликова. Интересантно је споменути да је у многим његовим делима животни простор ликова окрњен, извештачен и фрагментисан.

Шепардове драме, поготову оне из ранијег периода, специфичне су према својој садржини. Рекло би се да функционишу по принципу асоцијација, и ослањају се на сатиричност израза. Идеологија и латентно критиковање исте примећује се још у његовим првим драмама. *La Turista* је пример сатире која критикује неспособност Америке да се суочи са реалношћу у земљама трећег Света. У *Icarus's Mother* политичке импликације крију се иза трансформације главне личности у неку врсту монструма. Међутим, посебна пажња још на почетку се посвећује разбијању натуралистичке опне. Оно што Шепард овде нуди јесте обиље слика, различитих идентитета, митских улога и маски. Личности са таквом лакоћом мењају своје улоге као што мењају одећу. Време и место су пластични појмови. Ликови се директно обраћају публици, а драма се завршава у духу стрипа тако што главни јунак израња из сцене остављајући иза себе само своју силуету оцртану на зиду, на тај начин апсорбујући мит уместо да га у потпуности одбаци.²⁵⁵ Његове ране драме функционишу на нерационалном, асоцијативном нивоу и не може им се приступити преко рационалне текстуалне анализе. Попут хепенинга, ова драма је и писана са циљем да избегне један такав приступ. Личности не бивствују у конвенционалном смислу. Они су позоришне фигуре, фикција штавише. Заплет није од круцијалне важности. Језик не тече праволинијски. У извесном смислу, као савремени писац и уметник, Шепард је заинтересован за структуру, стил, апстрактну форму чију супстанцу црпи и из музике, сликарства, скулптура.

²⁵⁴ Исто, 15-16

²⁵⁵ C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, Volume Three, Beyond Broadway*, Cambridge University Press, 1985, 226

Сузан Зонтаг и Роб-Грије у својим есејима посебно се баве процесом свести, јер сматрају да је драма производ слика укореењених у свести и подсвести самог аутора. Обоје показују да је експлицитна једноставност Шепардове сцене у ствари само једна форма естетике која се ослања на субјективну реакцију публике, на њену улогу у свету савременог приступа миту што је модеран еквивалент митолошке слике древног света.²⁵⁶ Шепард је фасциниран светом стрипова, филмова, телевизије, поп музике. Његове слике произилазе из овог света и у потпуности зависе од њега. За публику сматра да дели сличан став о сликама које има пред собом, али док се ослања на то знање он заправо и није претерано заинтересован за радикалну промену у односу између извођача и публике. У овом случају, он остаје конвенционалан и инсистира на ставу да: „Публика може да седи на својим местима и да гледа оно што се дешава испред ње, а може активно и да учествује у перформансу.... И не мора да значи да ако публика улази у зграду и ако шпагети падају свуда по њима да они више учествују у ономе што се дешава пред њима. У ствари, то чак може да значи да мање учествују, управо због одбрамбеног става који публика у том тренутку може да заузме.“²⁵⁷

Шепардова сатиричност ојачала је у драми *Operation Sidewinder* (1970), која уједно означава и Шепардов долазак на драмску сцену. Драма говори о рачунару специјално програмираном да идентификује и прати НЛО који је пуштен у оближњу пустињу да апсорбује информације. Драма је у ствари окренута дешавањима у Вијетнаму, стресу који је он проузроковао, неумољивој моћи мита, реалистичној димензији позоришта. Подела између Бога и човека стоји као парадигма поделе између људи. Међутим, Шепард је више забринут за фалсификовање савременог мита коме прети ништа друго до баналност. Младић који је у драми приказан као немилосрдни убица то је постао кроз постепени процес ерозије наде. Он сам описује ту отуђеност као стање које може да се контролише једино насиљем или лековима. Ово је његова најполитичнија драма у којој објашњава повратак идентитету кроз диспаритет између мита и стварности. Заправо, овде се ради о духовној регенерацији Младића и његове земље, а као

²⁵⁶ Ибид, 230

²⁵⁷ Ибид, 231

главни елемент те регенерације издваја се обновљени осећај за мистерију, одлучност да се одупре ограничавању у било ком смислу. За Шепарда, духовни напредак лежи у неопходном враћању природи, мистерији и осећању заједништва. Ова драма црпи своју енергију из научно-фантастичних, вестерн и криминалистичких филмова. Заснива се на митској структури која је делом древна а делом проистиче из савремене слике мита и идеје о духовној обнови кроз повратак исконском. Али те слике и ти митови заправо нису независни. Они имају своју историју; они су сами по себи одговори на културолошке недоумице. Шепард се ослања на њих, на седам осмина леденог брега који плута испод површине мора и тако представља једну свеопшту метафору за психолошку и политичку моћ. Шепард је морални писац, мада су критичари ретко кад адекватно реаговали на ту ноту у његовом раду. Ако је икада у свом раду показао било какву надреалну фасцинираност сликама и искуством које оне са собом носе, то је било можда чак више због тога да те слике што јасније представи као важне елементе једне моралне драме.

Шепардове драме су митски *Bildungsroman* који представља сликовити приказ потраге за значењем и вредностима. Стога, драма *Mad Dog Blues* (1971) носи поднаслов „Авантуристичка прича у два чина“. Међутим, ова авантура се пре одвија на психичком пољу него у неком реалном свету. Ликови су позајмљени из популарне митологије – Марлен Дитрих, Ме Вест, Капетан Кид, Пол Банијан и Џеси Џејмс. Они постоје само у смислу својих измишљених идентитета и њихов значај лежи превасходно у пишевој намери да их супротстави једне другима у свету фикције.²⁵⁸

Једна од Шепардових најзначајнијих драма из ранијег периода његовог стваралаштва јесте драма *Icarus's Mother*. Инспирирана је 4. јулом, и у њој се слике константно смењују једна за другом. Детонирање ватромета поклапа се са детонацијом експлозива што је само начин да се насиље из прошлости опредмети и да посебну црту овом датуму. Слике које су посебно интересантне за Шепарда пре су оне које се слажу у подсвести. Апокалиптичне слике у овој драми могу да служе својој сврси само зато што успевају да активирају оно што већ постоји у подсвести

²⁵⁸ Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1997, 102-106

публике. Управо је подсвест публике место на коме се сједињују слике ватре која уништава све пред собом. Како је сам Шепард рекао: „Када говоримо о сликама, ми можемо да их видимо а да заправо не гледамо ни у шта... Можемо да видимо ствари којих и нема на позорници. Оно што је фантастично код позоришта је што може невидљиво да учиним видљивим. То је права слика. То је оно што тражимо.“²⁵⁹

Шепардове ране драме мало тога заједничког имају са линеарном наративом. Личности нису кохерентне са искуством заједнице којој припадају, а језик нема за задатак да открије истине или да дефинише односе. Такво једно позориште ишло је у корак са својим временом. Шепард је дошао у Њујорк у коме се хепенинг, односно формално структурирани догађаји који производе слике на основу предмета и људи, понудио да премости јаз између уметности и њеног извођења. Био је окружен другим писцима, редитељима и глумцима одлучним да створе драму сагласном са временом у коме је било неопходно ослободити подсвесно. Било је то позориште које је развило интересовање за тело као предмета пожуде: „За мене лично, јак утицај шездесетих година, позориште Оф-оф Бродвеј и Ист Сајд деловали су попут комбинације халуциногених дрога; ефекат тих дрога на моју перцепцију, рат у Вијетнаму, све је то сада за нама. Једино што је остало и што је уједно и најважније јесте идеја о свести.“²⁶⁰ Одговор лежи не само у комбинацији свих ових елемената, већ и у миту и у ритуалу као механизмима за разумевање.

Шепардове раније драме не подлежу рационалној анализи. Формална структура није оно чему је тежио. Његови ликови су склони раслојавању. Стил се претвара у субјекат. Аналогију за свој драмски текст проналази у музици, а искуство представља у фрагментима. Фигуре које се смењују подсећају на ликове из цртаних филмова. Дискретно а опет агресивно, Шепард продире у савремени мит, сједињујуће друштвене слике којима недостаје срж.

²⁵⁹ Kenneth Chubb, “Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys: Interview with Sam Shepard”, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca, New York, Performing Arts Journal Publications, 1981, 187-209

²⁶⁰ Ибид, 208

На основу онога што је Едвард Олби рекао након извођења драме *Chicago* 1965. године: „Речи се просто саме пишу, те се нисам претерано трудио да било шта што сам видео заокружим у неку целину. Једноставно сам кренуо од једне једине слике и само пратио пут њеног развоја.“²⁶¹ Међутим, Шепардове сликовите драме наишле су на критику у облику Олбијевих елиптичних драма попут *Red Cross*, *Icarus's Mother* и *Chicago*.

Важно је напоменути да је Шепард одлучио да напусти Америку 1971. године. Као музичар, Шепард је био свестан да је добар део декаде Британија представљала центар рок енд рола. На крају се испоставило да је његова селидба у Енглеску била грешка, али га је сама удаљеност од Америке додатно ослободила у позоришном смислу. Позориште Open Space у Лондону извело је драму *Tooth of Crime*, а Краљевско позориште драму *Geography of a Horse Dreamer*, његове најбоље ране драме. Драма *Tooth of Crime* приказује борбу између две рок звезде, рат у коме се сваки до њих бори за душевну територију. Описана као „драма са музиком“, за коју је Шепард написао и стихове и музику, почиње песмом коју изводи Хос, који се на сцени појављује у црном кожном оделу на сребрном пастуву. Као такав, он је отелотворење прецизног описа Шепардовог естетског принципа.

Његове драме подсећају на снове, на фантазије које се преплићу са стварношћу, подсећају такође на прегршт емоција које више нису потиснуте. Јунаци његових драма надилазе време којем припадају, они пре бивствују као оруђе перформанса. У драми *Tooth of Crime* јунаци су рок звезде, људи који живе према сопственим кодовима. Оно што је остало за њима јесу само одједи прошлих времена. Хос је заправо убица који је изгубио свој инстинкт у покушају да остане међу најбољима. Примамљиво је читати истовремено *Tooth of Crime* и *Geography of a Horse Dreamer*. У првој Хоса узнемиравају кладионичари, агенти²⁶², док у другој протагониста, који има дара да му се у сну прикажу победници коњичких трка, приморан је да хиперактивно сања предстојеће победике за оне који од тих снова

²⁶¹ Ellen Oumano, *Sam Shepard: The Life and Work of an American Dreamer*, St. Martin's Press, New York, 1986, 38

²⁶² C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, Volume Three, Beyond Broadway*, Cambridge University Press, 226-238

профитирају. Лик Хоса може се посматрати као опис Шепардовог ранијег приступа драмском стваралаштву, као трачак рационализације за човека чија је будућност у том тренутку била неизвесна.²⁶³

Јасно је да се ове драме, функционишући на нерационалном, асоцијативном нивоу, не препуштају се једноставно рационалној текстуалној анализи. Оне су заправо, попут хепенинга, и конструисане да се опиру једном таквом приступу. Ликови не постоје ни у једном конвенционалном смислу, већ су праве позоришне фигуре. Радња није од пресудног значаја. Шепард посебну пажњу посвећује току свести, и то превасходно своме, у том смислу што су његове драме производ слика укореењених у његовом свесно и несвесном искуству, али и у искуству публике. Тако су и најједноставнији реквизити ослањају на субјективну реакцију публике, на њено учешће у свету савременог мита који је модерни еквивалент митолошке литерарности древног света. Шепард је фасциниран светом стрипа, филмова, телевизије, поп музике. Он сматра да публика, којој се његови ликови понекад директно обраћају, дели заједничке интересе, међутим док се ослања на то заједничко знање он није забринут за радикалну промену у самој природи везе између публике и извођача.

Док је америчка књижевност инструменталне природе у смислу обликовања америчког идентитета, Сем Шепард много више пажње посвећује националној историји и популарној култури. На пример, Шепардова драма *Mad Dog Blues* садржи толико културолошких референци да ју је један критичар окарактерисао као „праву америчку драму, преплављену маштом којом обилују амерички филмови, радио емисије, стрипови, па и музика“.²⁶⁴ Фасцинација коју је Шепард испољавао према идеји о каубоју или фармеру уопште није нов феномен. Мноштво вестерна генерисаних кроз холивудску машинерију јак је индикатор виталности мита о каубоју као америчког идеала.

На Трећој годишњој конференцији писаца, на Падуа Хилсу у Калифорнији у јулу 1980. године, Шепард је свој стваралачки процес описао као цикличну потрагу за идентитетом и унутрашњу човекову борбу. Објашњење које је излижио у

²⁶³ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama 1945-1990*, Cambridge University Press, 1992, 179

²⁶⁴ George Stambolian, "A Trip Through Popular Culture: Mad Dog Blues", *American Dreams*, Ed. Bonnie Marranca, New York, Performing Arts Journal Publications, 1981, 79-89

Драмском прегледу (The Drama Review) у децембру 1977. године да је „визуелизација оно што покреће стварање лика“ и да изгледа као „да лик поседује све три димензије заједно са способношћу артикулације“ односи се управо на појам гласа који он дарује својим ликовима.²⁶⁵

Шепард је у неколико наврата изјављивао да контакт са гласовима ликова не захтева само ослушкивање већ инсистира на укључивању свих осталих чула. Описао је тај процес као ступање у контакт са сопственом личношћу сваког лика понаособ. Постојање тих гласова према мишљењу Шепарда карактеристично је за људе са веома истанчаним чулима.²⁶⁶

Драме Сема Шепарда приказују свет у коме се личности боре са свим парадоксима живота у Америци. С обзиром да су неспособни да очувају чак и привид свог виђења америчког идентитета, они нису у могућности да себе дефинишу изван оквира националног идентитета. Овај парадокс се јавља јер је Америка – кроз своју књижевност, културу и историју – промовисала једну стерилну верзију историјских догађаја, верзију која слави самодовољни амерички дух, а занемарује насилну америчку прошлост. Нестварност ове слике ствара код његових ликова непрекидан импулс који прераста у аутентичну америчку карактеристику. Шепардове драме истражују овај амерички идентитет, представљен кроз снажну фигуру фармера, војника, каубоја, попут илузије, и показују да иоле успешно поимање идентитета мора да узме у обзир утицај прошлости на креирање личности и да прихвате амерички идентитет као инхерентно насилан и неприступачан за већину Американаца. Његови ликови еволуирају у својим покушајима да пронађу нове форме америчког идентитета.

Пажња би требало да се усредсреди на Шепардову перцепцију америчког идентитета са аспекта критике идеолошког дискурса, идентификујући извориште фундаменталних елемената националног карактера. Ту би требало да се опише ескапистички импулс који преовладава његовим драмама, истражујући дистинктивне шаблоне којима се њихове драме воде. Ту се види промена фокуса са ескапизма на конфронтацију, у тренутку када му се ликови хватају у коштац са

²⁶⁵ Ибид, 70

²⁶⁶ Sam Shepard, снимљен разговор, Third Annual Writer's Conference, јул 24-27, 1980, Падуа Хилс, Калифорнија

порицањем индивидуалног и националног наслеђа па су стога приморани да се суоче са стварношћу америчког идентитета који је под снажним утицајем прошлости. Стога, пажња се преноси на појам Америке као земље којој је у потпуности ускраћен национални мит и на чињеницу да америчка нација мора изнова да открије есенцију мита који ће самим тим изнова створити колективни амерички идентитет.

„Не желим ... не желим било какву невољу. Ја... ја сам дошао овамо само да се склоним на неко време од свега.“ Хенри (*Eyes for Consuela*, 1998)²⁶⁷ Иако је Шепард ликове Кента и Хенрија створио у размаку од више од 30 година, они итекако међусобно показују сличности. Обојица показују жељу да напусте Америку како би поново пронашли оно што су изгубили. Обојица су се обрели у Мексику, једном од Шепардових главних прибежишта. Неспособни су да артикулишу импулс који их наводи на бег, и све што могу да ураде јесте да нејасно разговарају о својој потреби да нестану на неко време. Сличности између ове двојице ликова (као и између самих драма) навеле су једног критичара да укаже на то да је драма *Eyes for Consuela* била заправо репродукција драме *La Turista*.²⁶⁸

И док Шепард наставља да истражује исте теме у својим драмама, посебно ону која се односи на индивидуалну потрагу за идентитетом у огромном, националном контексту, његови ликови подлежу дистинктивним променама у њиховој вези са америчким идентитетом. Шепардове драме кроз критику идеолошког дискурса своје епохе огољују амерички идентитет. Он својим драмама ускраћује снагу и моћ америчком идентитету, док у исто време отвара врата новој форми националног карактера који настаје кроз успостављање једног јностраног концепта мита. Шепард указује на то да поимање идентитета мора да се ослони и на илузорну и историјску спекулативну природу визије његових ликова коју имају о америчком идентитету.

Било је потребно тридесетак година и на десетине драма како би се његови ликови уклопили у своја стања. У својој каријери, Шепард је приказивао Америку као земљу чији грађани не могу да задрже фундаменталне карактеристике које

²⁶⁷ Sam Shepard, *Eyes for Consuela*, New York, Dramatist Play Service, 1999, 56

²⁶⁸ Ben Brantley, “No-Good Dad Whose Tale is Told Repeatedly,” *New York Times* 25. Nov. 2001: E1

конституишу њихову перцепцију „америчког“, посебно односа између земље и потребе индивидуе да свој успех фалсификује кроз идеолошки приступ свом сопственом идентитету. Шепардов Американац обично је у потпуности одвојен од било које форме америчког идентитета па самим тим и неспособан да успостави било какав осећај сопства које би одговарало принципима на којима почива национални идентитет. Незадовољство његових ликова због стања у којем се налазе наводе их да покушају да побегну од своје беде и да достигну тек привид америчког идентитета, идентитета који Шепард представља као крајње недостижног. Овај парадокс америчког идентитета, увијеног у идеолошку матрицу америчког друштва али и савременог друштва уопште, побуђује ескапистички дух у сваком од ликова, импулс који обојица аутора везују превасходно за амерички идентитет.

Истраживање опуса ове двојице америчких аутора открива дистинктивну промену у опхођењу према поменутом импулсу.²⁶⁹ Шепард у својим првим драмама ставља ликове у ситуације у којима се они труде да прихвате или у потпуности одбаце амерички идентитет. Међутим, почев од драме *Buried Child* или пак Рејбове драме *The Basic Training of Pavlo Hummel* Шепардови ликови почињу да схватају неизбежност националног наслеђа, па покушавају да се супротставе својој сопственој концепцији националног карактера кроз прихватање инхерентног утицаја који прошлост има на стварање карактера. У том процесу, ликови постају отелотворење ограничавајуће природе идентитета који бежи многим Американцима, посебно женама и мањинским групама. Врхунац супротстављања Шепард достиже у драми *States of Shock* из раних 90-тих година, у драми која позива Америку да се суочи са истином о својој насилничкој прошлости. Његова каснија дела истражују празнину створену као последицу порицања било којег елемента националног идентитета. Његови ликови почињу да траже ревитализовани, реалистичнији и приступачнији модел идентитета.²⁷⁰

Како ескапистички импулс никада не јењава, многи од Шепардових пост-*Buried Child* ликова су већ „побегли“, и већ преживљавају последице свога труда,

²⁶⁹ Значај који имају Шепардове драме од једног чина проширује се и на његове сложеније драме и прозу, почевши од *La Turista* из 1967. године.

²⁷⁰ Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Westport, CT, Greenwood Press, 1997, 11

па тако почињу да схватају да индивидуа мора да се ухвати у коштац са националном историјом како би проникла у срж сопствене личности. Проблем је у томе што идеологија, изазвана постојећим принципима националног идентитета, иста она идеологија која је промовисана и очувана кроз америчку књижевност, поп културу и историју, постоји више као нека илузија него као реално стање ствари. Амерички идентитет који је наизглед недостижан за све, у ствари је достижан свима према ономе што Шепард илуструје константно се фокусирајући на белог америчког мушкарца који рутински не успева да досегне до било каквог поимања националног идентитета. Његове драме кроз целокупне њихове каријере углавном се концентришу на искуство америчких мушкараца; штавише, запажа се да је у Шепардовим делима, на пример, глас савести, емоција, разума, успеха и неуспеха, као и целокупне Америке, у ствари глас мушкарца.²⁷¹ Чак ни ова група није способна да до краја успешно спроведе своју потрагу за идентитетом. Ако је ова визија америчког идентитета недостижна за белог човека, за кога онда она то није? Његове драме, стога, илуструју не само супротстављену већ и вечиту потрагу за америчким идентитетом; оне такође откривају све потешкоће те потраге. Како би елиминисали све штетне последице самодеструктивне потраге за америчким идентитетом, Американци морају да прихвате њен снажан утицај, посебну пажњу поклањајући историји нације која је свела на минимум и у потпуности угушила сваки траг своје насилничке прошлости. Да би повратили осећај за идентитет, Американци морају да одбаце своју фиктивну илузију о националном карактеру суочавајући се са често грубом истином о америчком идентитету. Шепард каже (а то посебно чини у својој драми *States of Shock*) да догађаји попут Операције Пустинска Олуја служе да илуструју комплетну слику о америчком идентитету, стављајући акценат на насиље које прожима карактер целокупне нације.²⁷²

²⁷¹ Многи критичари су дискутовали о андроцентричној природи Шепардових дела. У студији *Staging Masculinity*, Карла Мек Доноу пише да је Шепардово истраживање америчког мачизма доминантна тема у његовом стваралаштву. Називајући Шепардове ликове „створењима Запада“ она сматра да је потрага за мушким идентитетом присутна у свакој сцени сваке Шепардове драме. С обзиром да се обојица аутора примарно концентришу на мушке ликове, у дисертацији ће се истраживати њихова парадоксална употреба мушких ликова у драмама, како би и представили али и критиковали свест читаве нације.

²⁷² Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 9-10

Шепардове драме садрже многе контрадикторности јер они често стварају нестабилне ликове који подлежу реверзибилним психолошким трансформацијама. Оне имају хаотичну радњу која често збуњује публику, као што је то чини драма *States of Shock*. Један од критичара изјавио је да је ова драма „бестидна бесмислица“ и да је са њом Шепард напokon дошао до свог циља пресвученог у „потпуно стање неразумљивости“.²⁷³ Његове драме се опиру логичном разрешењу проблема, и често се завршавају у неверици и у потпуном стању амбиваленције. А обојица, попут Јуцина О'Нила, експериментишу са драмском формом, комбинујући елементе реализма и апсурда у својим драмама. Због свих ових ралога, тешко је јасно дефинисати оквир Шепардовог стваралаштва. Ричард Гилман је један од многих критичара који је говорио о проблематичној природи Шепардовог драмског опуса, износећи да Шепардове драме не би требало делити на периоде у којима су настале или сазреле, јер он не иде с теме на тему или од слике до слике, и не осваја један део драмске територије па наставља даље. Оно што Шепард ради јесте стварање маневарског простора за што дубље анализирање једне теме која се проширује на свако следеће дело.²⁷⁴ Према Ботомсовом схватању Гилманових тврдњи, анализирање Шепардовог стваралаштва је захтеван посао, али и са целокупним нескладом између тематске и драмске форме у његовим драмама, одређене теме ипак преовлађују у његовој каријери а неке од њих су: породични односи, мушко-женски односи, улога уметника у друштву, веза између индивидуе и његове прошлости.²⁷⁵

Критика идеолошког дискурса у Шепардовим делима може се образложити позивањем на однос између њихових драма и човека као индивидуе. Многи критичари (као што су: Стивен Ботомс, Рон Мотрам, Елен Умано и Дон Шуи)²⁷⁶ пружају неку врсту хронолошко-биографског приступа Шепардовом стваралаштву, анализирајући сваку његову драму појединачно, користећи се при томе детаљима из његовог приватног живота. Заправо, према речима Сузан Еботсон: „Многи

²⁷³ Christopher Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*., Cambridge: Cambridge UP, 2002, 293

²⁷⁴ Richard Gilman, "Introduction", *Seven Plays*, Toronto: Bantam, 1981, 17

²⁷⁵ Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard, States of Crisis*, Cambridge University Press, 1998, 17-18

²⁷⁶ Ибид, 125-131

критичари сматрају да је веома тешко објаснити Шепардове драме без позивања на његов приватан живот. Његове драме нису нужно аутобиографске приче, само се чине боље доступним ако се повежу са животним искуством свога аутора.”²⁷⁷ Овакав став има покриће јер доста материјала који Шепард користи у својим драмама чини се дубоко укорењеним у његовом личном искуству. Стога, постаје тешко одвојити човека од његовог стваралаштва, па идентификовање везе између Шепардовог живота и његових драма заправо је плодоносан подухват.

Најдоминантија тема у приступу Шепардовим драмама управо је њихов однос према америчкој култури. Његове драме се константно описују као инхерентно америчке драме, и он остаје доследан у тражењу одговора на питање: Шта заправо значи бити Американац? Рон Мотрам сматра да Шепардов метод репрезентовања, односно његова драмска стратегија, функционише кроз једну флексибилну друштвену критику којом се истражује симултано отуђење и интегрисање индивидуе у америчком друштву.²⁷⁸ У једној од значајнијих Шепардових првих биографија, критичарка Елен Умано, наводи да „Шепард персонификује културолошку двосмисленост америчког друштва“²⁷⁹, са посебним акцентом на тензији и контрадикторностима које се налазе у самој сржи његових драма. Критичарка Бони Маранка, у својој често цитираној колекцији есеја о Шепарду под називом *The American Dream* признаје да је његов рад исувише одважан да би се описао уз помоћ конвенционалних драмских теорија и да је веома мали број америчких драматурга успео да уједини личну и националу свест на тако застрашујућ и интензиван начин“.²⁸⁰

Нешто скорија критика (из 90-тих година) има тенденцију да се слаже са ставовима претходних критичара. Узимајући у обзир широк дијапазон Шепардових драма, критичари примећују развој Шепардове драматургије, али што је најважније задржавају исти став када је реч о Шепардовом опису парадоксалног америчког

²⁷⁷ Susan Abbotson, C.W. “Sam Shepard: A Bibliographic Essay and Production Overview”. The Cambridge Companion to Sam Shepard. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 2002, 293

²⁷⁸ Ron Mottram. Inner Landscapes: The Theatre of Sam Shepard. Columbia: U. of Missouri Press, 1984, 9

²⁷⁹ Ellen Oumano, Sam Shepard: The Life and Work of an American Dreamer, New York : St. Martin's Press, 1986, 34

²⁸⁰ Bonnie Marranca, “Preface”, American Dreams: The Imagination of Sam Shepard, Ed. Bonnie Marranca, New York: Performing Arts Journal Publications, 1981, 1-2

идентитета.²⁸¹ Критичарка Лора Грем идентификује тензију између индивидуалног и социјалног који преовладава Шепардовом каријером као централна тема његових драма. Као што један од Шепардових скоријих критичара, Стивен Ботомс, каже „Шепардове драме често се могу доживети као начин на који се представља неразрешени конфликт између модернистичког и постмодернистичког става према природи идеологије и личног идентитета, према потрази за кохерентношћу и значењем у познијој капиталистичкој култури и према самом стваралачком процесу“.²⁸²

Док се мишљења критичара, по питању тензије коју Шепард проналази у америчком идентитету²⁸³, прилично разликују, сви до једног указују на његову преокупираност инхерентном америчком идеологијом. Критичари готово једногласно Шепарда идентификују као једног од „највећих америчких драмских писаца данашњице“.²⁸⁴ Такво признање указује на то да Шепард не само да има утврђен статус као велики писац америчке књижевности, већ је и експлицитно повезан са самим америчким карактером. Критичар Дон Шуи Шепарда назива „истинским америчким уметником“²⁸⁵, а Лесли Вејд сматра да се Шепардове драме могу посматрати као артефакти који документују савремену америчку историју, и који имају комуникацију са америчким искуством које лежи дубоко у културолошком памћењу целокупне нације.²⁸⁶

Међутим, анализирање „Шепардове Америке“ често је непотпуно и неодређено. Због фрагментованог, недоследног и често хаотичног начина на који истражује амерички идентитет обавијен доминантном идеологијом, критичари

²⁸¹ Ово се добрим делом може објаснити кроз Шепардову доследност у анализирању америчког идентитета кроз критику идеологије времена у којем пише. Док се његова техника драмског писања полако развијала и обликовала, а његова тематска и метадрамска забринутост природно појачавала кроз његову каријеру, може се рећи да до овог тренутка Шепард није установио централни проблем који ствара конфликт између личног и националног идентитета обавијене у свеприсутни идеолошки омотач

²⁸² Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 9

²⁸³ Грејемова сматра да подвојеност постоји у самој природи Шепардовог истраживања америчког идентитета. Раније драме говоре више о стварању индивидуалног идентитета, а позније драме пажњу усмеравају на процесу социјализације као последице неуспеле индивидуализације. Ботомс каже да Шепард заправо описује тензију кроз своју целокупну каријеру, и да у континуитету истражује питања на која одговори и не постоје

²⁸⁴ Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Westport, CT: Greenwood Press, 1997, 1

²⁸⁵ Don Shewey, *Sam Shepard*, New York, Da Capo Press, 1997, 5

²⁸⁶ Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Westport, CT: Greenwood Press, 1997, 2

често истичу његову тенденцију ка контрадикторним ставовима као одговорима на питања која су у фокусу његове пажње. Стивен Ботомс у свом делу *The Theatre of Sam Shepard* (1997) објашњава овакав приступ Шепардовом стваралаштву. Каже да Шепардовим радом доминирају шаблони унутрашње тензије и контрадикторности који функционишу са циљем да генеришу платформу за евентуална значења која произилазе из самих драма.²⁸⁷ Тако контрадикторности постају интегрални део значења дела. Ботомс додаје да је „његов став о томе заправо привремен, и да само прати логику којом се и само дело води.”²⁸⁸ Препознавајући парадокс између идентитета који се суочава са појмом америчке културе у Шепардовим драмама, за који сматра да је карактеристичан за драме које се не завршавају решавањем главног проблема, већ антиклимаксом, необјашњивим сликама или са тензијом којој се крај не види ни у скоријој будућности. Ту је реч о немогућности поновног успостављања равнотеже.

Шепардово истраживање америчке културе и америчког идентитета открива линеарни напредак у опхођењу према америчком карактеру које побија мноштво контрадикторности које лепршају његовим драмама. Његови ликови показују некакав напредак; они подлежу дистинктивним променама у самом њиховом односу према америчком идентитету. Анализа Шепардових драма захтева помно истраживање његових ликова, који константно развијају његов став према америчком карактеру, и како се његова реакција на појам о америчком идентитету манифестује кроз конфликтне импулсе које условљава појам бекства. Намерна промена се дешава у приступу појму ескапизма, поготово у време када је Шепард објавио драму *Buried Child*, у којој ликови подлежу радикалној трансформацији, настојећи да се суоче са идентитетом од којег су претходно очајнички желели да побегну. Ова промена у менталитету ликова представља нов правац у Шепардовом раду. Његов опис тога како његови ликови реагују и коегзистирају са инхерентом идеологијом америчког друштва и његове перцепције идентитета драстично се мења у тренутку када они почну да примећују бескорисност порицања утицаја њихове личне и националне прошлости (историје која мора да се разјасни под

²⁸⁷ Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 9

²⁸⁸ Ибид, 11

светлошћу реалности). Уколико Америка само једном призна истину своје прошлости, то ће бити сасвим довољно да се уклони тренутна мрља са националног идентитета која грађане наводи на деструктивно понашање и бесциљну потрагу за идентитетом.

На пример, Шепардов напор да истражи редуктивну и јединствену слику које га асоцирају на амерички идентитет кореспондирају са проценом доминирајуће америчке књижевне критике коју је дала Нина Бајм. Она сматра да „уколико се једном усвоје тренутне теорије у америчкој књижевности, онда се самим тим усвајају и све последице књижевности која је у суштини мушка“²⁸⁹. Даље, потрагом за културолошком суштином идентификује се „нека врста нереалистичне нарације, нешто попут романсе, приче која може да досегне до суштинског, идеализованог америчког лика“.²⁹⁰ Стога, свака књижевност или књижевна критика која амерички дух мери према културолошкој суштини не успева да прецизно представи разноликост своје сопствене нације. Критика суштине америчког идентитета, коју Бајмова заговара, заправо рефлектује Шепардов покушај да оголи илузорну природу америчког идентитета онако како га он види. Његове драме и његов стил писања доследно проблематизују екстремно мушку визију америчког лика који своју суштину налази у односу између човека и земље, и у човековој способности да сам креира своју судбину на основу те своје везе са земљом. Његови ликови, попут Веслија у драми *The Curse of the Starving Class* и Еди у драми *Fool for Love*, артикулишу жељу за поновним повезивањем са земљом што је према Шепарду начин да се поново открије идентитет.²⁹¹ Стога, многи Шепардови ликови теже да досегну до исте оне илузорне слике о „Американцу“, слике која одговара критици америчке јединке коју даје Бајмова: „Есенцијални квалитет Америке налази се у њеној дивљини и могућностима које она нуди индивидуи да на њој гради своју судбину и потхрањује своју људску природу.“²⁹² Овај „есенцијални квалитет Америке“, као што то истиче Бајмова,

²⁸⁹ Nina Baym, “Melodramas of Beset Manhood”, *American Quarterly* 33.2 (Summer 1981), 1148

²⁹⁰ Ибид, 1151

²⁹¹ Весли, на пример, верује да земља може да му гарантује приступ већој заједници америчких фармера, што показује у сцени када предлаже свом оцу да се прикључе Авокадо Асоцијацији Калифорније.

²⁹² Nina Baym, “Melodramas of Beset Manhood”, *American Quarterly* 33.2 (Summer 1981), 1152

„одувек је био познат по својој обмањивој природи“.²⁹³ Шепардови ликови ово сазнају на тежи начин, упуштајући се у бесциљну и самодеструктивну потрагу за идеализованом сликом Американца. Његови ликови пролазе кроз фазе развоја које су обележиле њихове каријере: почињу да препознају немогућност постизања њихове визије о националном идентитету, и уместо тога покушавају да се суоче са његовом ограничавајућом и лажном природом те на тај начин откривајући његове инхерентне недоследности. Кроз овај развој ликова, Шепард приказује све мане националног идентитета – чак ни бели Англо-Саксонци не могу да порекну то као чињеницу – управо на исти онај начин као што Бајмова указује на „мелодраму о опседнутости мушкошћу“ која је у то време доминирала америчком књижевном критиком. Код Шепарда су женски ликови ти који мушкарце доводе у заблуду. У драми *Fool for Love*, Меј одбија да прихвати Едијеву идеализовану визију америчког живота, вриштећи на сав глас: „Ти упорно долазиш овамо са идејом о том јадном сеоском животу са живином и поврћем коју ја више не могу да поднесем“²⁹⁴. У драми *Simpatigo* Сесилија објашњава Картеру да је „Американка за њу досадна до бола“.²⁹⁵ Код Шепарда су женски ликови постали катализатор за посматрање мита као достижене категорије у конструисању америчког идентитета.

Кроз своју каријеру, Шепард је суштину мита видео као средство које може да послужи као „прича у којој људи могу да се повезују са садашњошћу и будућношћу“ и која је „толико моћна и јака да функционише као културолошка константа“ како је и сам рекао у интервјуу са Керол Розен.²⁹⁶ Док Шепардово истраживање суштине мита није још увек потпуно, одлике америчких Индијанаца које су укључене у ту суштину и улога коју она има за жене указују на чињеницу да је Шепард био свестан ограничења својствених визији америчког идентитета са којом се и његови и Рејбови ликови већ деценијама боре.

У скоријим интервјуима, Шепард је заговарао став да је америчка култура одговорна за промовисање националног lika који је посве недоступан својим грађанима. У интервјуу из 2000. године, он износи оштар увид у разлике које

²⁹³ Ибид, 1152

²⁹⁴ Sam Shepard, *Fool for Love, Fool for Love and Other Plays*, Toronto: Bantam, 1984, 25

²⁹⁵ Sam Shepard, *Simpatigo*, NY: Vintage Books, 1995, 38

²⁹⁶ Carol Rosen, "Emotional Territory: An Interview with Sam Shepard", *Village Voice* 36.1 (1993), 5

примећује између америчког идентитета у културолошкој нарави и историјској стварности: „Нисам историчар али мислим да је могуће ући у траг том европском империјализму. Ту је тај осећај да нам је земља од Бога дата, али смо такође свесни да са том истом земљом можемо да радимо шта желимо, без обзира на последице, да можемо да је максимално искористимо на штету оних који се налазе под бесном пуританском класом европског колонијализма.... Лоис и Кларк и други ликови су у неком смислу хероји, самим тим што су одважни, што су успевали да се отисну у авантуре на непознатој територији, а иза свега тога налазе се Европљани са својом јаком жељом да доминирају. За добар део тога одговорне су разне кампање које нам се сервирају. Окретање ка западу промовисано је кроз рекламне кампање. Знате оно: „Дођите на Запад!“, „Слободна земља!“, „Манифест Судбине!“. Тако да смо одувек били завођени од стране рекламе. Просто смо се предали реклами. Самим тим, амерички сан постао је нешто што се одувек промовисало путем реклама. Одувек смо више волели фикцију од стварности.“²⁹⁷

Шепардови коментари откривају његово веровање у одговорност коју Америка сноси због промовисања лажног мита, који никада не може да се досегне. Американци су заведени рекламом и пропагандом које произилазе из једног дела националне књижевности, националне историје, и можда, што је за њега од великог значаја, из поп културе. Свестан је да постоје различите дефиниције мита о америчком сну, и његова визија америчког идентитета упорно се позива на однос човека према земљи и на његову способност да максимално профитира на земљи.²⁹⁸ Његове драме у континуитету преиспитују вредност америчких „принципа“, али не могу у потпуности ни да се одвоје од оне лажне визије. За Шепарда, овакав парадокс ствара раздор и дисконтинуитет у самој поставци националног идентитета.

Захваљујући својој трансформативној моћи, својој способности да комбинује вербално и невербално, позориште као такво често прво иступа у борби са сложеним политичким питањима, те тако постаје користан посредник кроз који могу да се тумаче културолошке контрадикторности које дефинишу разлику

²⁹⁷ Christopher Bigsby, “Shepard on Shepard: An Interview”, The Cambridge Companion to Sam Shepard, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 70

²⁹⁸ Ибид, 70

између глуме и битисања. Ове контрадикторности биле су најизраженије у Сједињеним Америчким Државама у годинама након рата у Вијетнаму. Њујоршко позориште прво је почело да се бави истраживањем вијетнамске грознице.

У својој студији *The Recreation of Vietnam: The War in American Fiction, Poetry, and Drama*, Ричард Саливан каже да је у ратној књижевности „Вијетнам представљен као место на којем се обично искуство спаја са необичним како би се створио нов свет значења“.²⁹⁹ Рат у Вијетнаму је од свих пређашњих ратова био највише подложен „ревизији“ на пољу политике и медија, а позориште указује на још једну његову страну – митолошку. И док је рат у неку руку одувек био саставни део америчке историје, конкретно приказивање рата у Вијетнаму – не само у позоришту, већ и на филму, телевизији, у романима, поезији, на фотографији и у биографијама – оставило је велики ожиљак на психу америчког друштва, управо због контрадикторног осећаја за национални идентитет.

У вијетнамским драмама написаним 70-тих и 80-тих година, „акције“ америчких војника и догађања у Вијетнаму истражују се упоредо са испитивањем става о аутентичном америчком идентитету који је постојао пре тог рата. У овим драмама глума и битисање, мит и стварност, стапају се до те мере да постаје готово немогуће разликовати једне од других. Историја се приказује као мит, кроз наративу неадекватно средство за рекреирање ратних искустава. И језик је исувише произвољан да би уопште могао да проникне у суштину реалности. Блиски сусрет са смрћу, лешевима, откинутим и разнесеним деловима тела, временом су постали искуства кроз која се формирају нову идентитети. Насиље које су у Вијетнаму преживели амерички војници, за обојицу аутора примарни је извор за процес креирања идентитета у сваком њиховом покушају да објасне необјашњиво.

Иако се тело приказује као једини стабилан репер реалности, ни оно није адекватно средство за истраживање истине јер и оно може да слаже. Феномен бола у „фантомском екстремитету“, на пример – бол у екстремитету који је ампутиран – карактеристичан је за вијетнамске ветеране који су се из рата вратили обогачени и

²⁹⁹ Richard A. Sullivan, *The Legacy: The Vietnam War in the American Imagination*, ed. D. Michael Shafer, Boston, Beacon Press, 1990, 165

осакаћени.³⁰⁰ Па чак ни привидно обична телесна искуства, као што су расне или родне разлике, не могу нужно верно да прикажу аутентичну суштину. Стога, без стабилног осећаја за идентитет и идентификацију, јер овде није реч само о индивидуалном већ и о колективном идентитету, ветеран рата у Вијетнаму у Шепардовим драмама је бесциљан и изгубљен.

Историјски посматрано, трансформација ратног искуства у позориште требало је да за циљ има освешћивање народа по питању њиховог знања о рату уопште. Рат, као позоришна метафора, имало је огроман друштвени и психолошки утицај на преговоре о идентитету током и непосредно након рата у Вијетнаму. За вијетнамског ветерана Дејвида Рејба, писање је било начин да унутрашњи немир преточи у мисли. Други аутори који су писали о Вијетнаму такође су покушавали да својим делима објасне необјашњиво.

Шепардов концепт америчког идентитета никако није створен у вакуум простору. Његов став одговара дубоко укореењеној „америчкој слици“ која је документована у не само националној књижевности, већ и у култури и историји подједнако. Његови коментари о америчким коренима у Европи евоцирају успомене на почетке књижевности у годинама око Револуционарног рата. Писци који су у то време стварали књижевност заправо су били транспоновани Европљани који су настојали да рекреирају свој сопствени идентитет како би лакше прихватили идеале новонастале нације. Многи амерички писци свесно су покушали да створе не само осећај за патриотизам, већ и да успоставе национални идентитет који би грађани Америке усвојили као своје сопствене идеале.³⁰¹

Шепардова визија националног лика обилује нетачним историјским догађајима. Написани су многи критички радови у којима слике једнообразног америчког идентитета нису одрживе. Џералд Крејч, на пример, истиче да док је слика о каубоју „помагала да се створи нов, виртуелни, јединствени, аутентични

³⁰⁰ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985, 23

³⁰¹ Очигледно је да је америчка књижевност искусила значајне покрете који су помогли у дефинисању културе у нације. Књижевност из периода Грађанског рата у Америци, реализам и натурализам, као и модернизам – да наведемо тек неколико покрета – допринели су стварању слике о Америци. Међутим, књижевност која је проистекла из периода Револуционарног рата заузима посебно место на самом почетку стварања америчке нације.

човек – homo Americanus³⁰²“ у толико је више изазивала конфликтне ситуације: уздизање Запада пропраћено је низом контрадикторности – подређивање и слобода, експлоатација и истраживање, деструкција, конзервативизам, либерализам. Схваћен као дијалектички покушај да се створи нова синтеза, овај низ нуди безграничне поларитете. Међу овим опречним силама нашли су се Католици и Протестанти, белци и амерички индијанци, Американци и Мексиканци, фармери и овчари, Ирци и Кинези, супарничка индијанска племена, и изнад свега, човек и природа.³⁰³

Крејч крајње проницљиво примећује да више има контрадикторности него консензуса о самој слици о америчком лику онако како га портретише један Западњак. Поред многих недоследности које су својствене слици о америчком лику, визија о националном идентитету такође побија мноштво искуство разнолике нације људи чије се приче неретко маргинализују или игноришу као амерички. Џејн Томпкинс, у својој студији о вестерн филмовима, каже да се овај жанр концентрише готово искључиво на беле мушкарце: „Индијанци су потиснути у вестерн филмовима, на исти начин на који су потиснуте и жене“³⁰⁴; стога, сваки лик који није белац портретисан је као Други, ако је уопште и портретисан. Слично овоме, у својој подробној студији о граници као о „основном миту америчке нације“³⁰⁵, Ричард Слоткин пише о насилном начину на који је Америка прекројила свој идентитет. Сматра да је „насиље централни елемент како историјског развоја Границе тако и њеног митског оквира“³⁰⁶. У свом утицајном раду Девичанска земља: Амерички запад као симбол и мит, Хенри Неш Смит жестоко нарушава слику о америчком идентитету о којем Шепард пише. Он у свом делу такође истражује дивергентне идентитете који су се развијали и у књижевности и у историји. Према његовом мишљењу, веза коју Америка има са својим тлом уткана је у приповест њене нације. Исто тако, он сматра да се слика о америчком земљораднику не може једноставно категорисати. „Хипотеза о граници“ Фредерика

³⁰² Gerald F. Kreyche, *Visions of the American West*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1989, 3

³⁰³ Ибид, 5

³⁰⁴ Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, NY: Oxford University Press, 1992, 9

³⁰⁵ Chris Willman, "O, Brothers!" *Entertainment Weekly* 15 Dec. 2000. p. 69

³⁰⁶ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York: Atheneum, 1992, 11

Цексона, како је Смит назива такође је допринела формирању америчког идентитета. Стога, иако је појам о америчком идеалу сложен и прилично проблематичан, он наставља да прожима америчку свест.³⁰⁷

Захваљујући својој посве живој и отвореној природи, као и својој способности да комбинује вербално и невербално, позориште је одувек било пионир на пољу јавног суочавања са сложеним политичким питањима, и користан је посредник преко којег се могу испитати заједничка културолошка драмска исуства која успут откривају контрадикторности између глуме и егзистенције. Ове контрадикторности су највише биле очигледне у Сједињеним Америчким Државама током 70-тих и 80-тих година, као последица рата у Вијетнаму. Позориште у Њујорку било је прво позориште које се бавило амбивалентним догађањима у Вијетнаму, на сличан начин којим се бавило и темом масовног ширења заразне болести сиде, јоше једног морално сложеног националног феномена у којем је тело извор искуства, знања и идентитета, током 80-тих година.

Критичари су у више наврата Сема Шепарда доводили у везу са Дејвидом Рејбом. И његови ликови настањују оштећени свет. Они се држи једни других са истом дозом очајања, повређујући једни друге успут. Када његови ликови настављају даље са својим животом они то чине на начин који делује просто заводљиво на публику, али у исто време указујући на претњу од потпуног нихилизма. Обојица су посматрачи потпуног колапса форме и лепоте. Обојица су свесни моћи коју љубав поседује, али у свету препуном себичних људи, они љубав виде као потпуно изобличену услед егоизма и лудила. Створили су драме у којима главни јунаци настањују свет извучен из митског контекста. Обојица су свесни сексуалности својих ликова, али такође инсистирају на непремостивом јазу између мушкараца и жена који различито доживљавају стварност. Обојица су поделили своје ликове на два дела да би анализирали тензију која потиче из спољашњег света и конфликт који се одвија у самој личности. Тако долазе до појма андрогеног који потхрањује слику о подвојеној личности. Обојица су у извођењу нашли симбол живота који своје корене има у ритуалу и миту, али и у садашњости у којој су улоге

³⁰⁷ Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, American Studies Group at the University of Virginia 1995-96, 44-48

и егзистенција потпуно конфузни. Још негде у прошлости јединство је уништено, настао је језик и отворио се простор који више никада није затваран. Из таквог искуства су се заправо родиле комедија и трагедија.

Сем Шепард, са своје стране, посматра се као један од тројице или четворице „најнадаренијих живих драмских писаца“ и „један од најталентованијих из своје генерације“. Шепардове драме су описане као драме које „лебде између надреалног, натуралистичког и популарног, а да притом садрже у себи немиран спој сировог хумора и потраге за откровењем“. Својим радом освојио је награду Рокфелер Фондације, Гугенхајм награду, седам Олби награда, као и Пулицерову награду 1979. године. Иако је низао успехе још од 1964. године када је и почео да пише, Шепард је такође био оштро критикован као недисциплинован и недовољно јасан у ономе што пише. Многи критичари Сема Шепарда посматрају као позоришног писца који своју енергију црпи из мита, из противречних архетипова америчког живота. Његови ликови и његове приче живе као америчка алегорија која у исти мах може да буде и крајње одбојна и шокантна јер има моћ да нам каже понешто о људском инстинкту и обрасцу понашања, без обзира на културну позадину свега. Оно што посебно обележава стваралаштво Сема Шепарда јесте фрагментарност којој ће се приступити кроз аналитички и извођачки процес глумаца и редитеља који учествују у реализацији његових драмских дела.

Oxford English Dictionary дефинише „фрагментарност“: као раздвајање или дељење на фрагменте, односно раздвајање на делове који постају јединке за себе. Фрагментовање се одвија на готово свим нивоима у Шепардовим драмама и често резултира потпуно новим драмским сегментима. Његови ликови су резервисани, изоловани и обично недовршени и као такви егзистирају у несавршеном свету. Шепардово фрагментовање односи се на: сценско фрагментовање; на подвајање личности које се дешава као последица прижељкивања сваког лика понаособ да преузме контролу над осталим ликовима; на трансформацију идентитета код Шепардових ликова; и на изолацију која ликове чини отуђеним и недовршеним.

Иако је натурализам релативно нов феномен у историји западне уметности, мишљење да се људски поступци могу објаснити кроз узрочно-последичне односе било је вековима предмет многих расправа у западној цивилизацији. Укратко,

филозофи и уметници имали су пуно прилика да разјасне границе разума и да донесу закључак о томе да су управо рационална објашњења банализовала интеракцију међу људима, јер што је више труда уложено да се они схвате, то је мање успеха постигано у свим покушајима да се документује егзистенција. Као резултат тога, реализам се стално налазио у новим искушењима, па чак и онда када се највише развијао. И његови заговорници су изражавали сумњу. Ибзен је то учинио у свом делу *Master Builder*. Међутим, Роберт Брустин бележи да су амерички драмски писци били истрајни у поштовању натуралистичког кода, док су друге нације давно још рашчистиле са истим. Осим пар изузетака, како Брустин каже, та истрајност се и данас осећа, или можда само до 1979. године, када је објавио своја прва запажања на ову тему. Сем Шепард је, према Брустиновом мишљењу, прави изузетак. Изненађујућа је чињеница да се на листи „реакционара“, поред О'Нила, Милера и Вилијамса, налази и Шепардов савременик, Дејвид Рејб. Изненађујућа је не толико због тога што је Брустиново мишљење јединствено, већ због тога што је Брустин правио критичку разлику између „натуралистичког“ реализма и других могућих форми реализма, и због тога што је у то време имао приступ бар једној Рејбовој драми која је Рејбу осигурала место на кратком списку поменутих изузетака. Међутим, упркос овоме, Брустин није успео да увиди Рејбов иновативан приступ драмском стваралаштву у Америци. С друге стране, оригиналност и генијалност Сема Шепарда омогућили су му да се опроба у реализму и тако допринесе његовом даљем развоју. Брустин сматра да је „Шепард водећи амерички драмски писац“, али уз одређену дозу резерве. Резерва постоји због тога што су критичари сматрали да су Шепардове драме исувише кратке да би могле да развију ликове или одређену тему, али готово никада није био оптужен да му недостаје таленат.

С обрзиром на плејаду различитих мишљења, није згорег подсетити критичаре да Шепард умногоме дели место у позоришном свету са Јудином О'Нилом, и да је и О'Нил често би карактерисан као контроверзан писац који је често експериментисао са својим драмама. Попут О'Нила, Шепард је био присиљен да потражи форму која би задовољила садржај његових драма. Управо та потрага

је Шепарда довела до тога да се удаљи од експериментисања и приближила га конвенционалнијем начину писања.

Упркос чињеници да књижевност модернизма има намеру да постане интернационална по свом усмерењу и да у то име поседује мањак поштовања према регионалном, америчка драма 20. века обилује доказима који чак иду ка томе да оспоре овакво једно тврђење. Једноставна одушевљеност локалним сликама, егзотичним пејзажом, преферирање сопствене уместо неке далеке земље, занемаривање појма универзалног представљају упориште америчке драме чак и другој половини 20. века. Дrame Сема Шепарда су истанчани примери овакве једне категоризације.

Шепардов драмски опус варира између два главна географска региона у САД, наиме између Средњег запада, преплављеног потенцијалима за гротескним и апсурдним представама живота, и легендарног америчког запада са каубојима, дивљим коњима. У најбољу руку, они су анахроно описани, али увек тако да изгледа да константно теже ка свом поновном оживљавању у савременој слици Америке. „Ниједан други драмски писац“, каже Лесли Вејд, „није са толиком доследношћу користио личности, локалитете и слике америчког запада за тако свеобухватну и популарну илустрацију, попут Сема Шепарда.“ Средњи запад, али и оно што се зове америчким западом, посебно пустињска област Калифорније, Невада и Аризона пружају пејзаже који се ненаметљиво супротстављају индустријским центрима земље. Од његових надреалних фантазија попут *Mad Dog Blues* (1970), *Operation Sidewinter* (1971), преко серије породичних драма као што су: *Buried Child* (1978), *True West* (1978) и *The Curse of the Starving Class* (1980), до мистичне приче у драми *Fool for Love* (1983), па неке и од његових скорашњих драма као што је *The God of Hell* (2004), плодно су тле на којем ова два пејзажа подједнако доминирају.

У односу према нераскидивој вези Шепарда са одређеним географским пределима Сакван Беркович каже: „Америка као мит или једна идеја замењује свој сопствени идентитет географском реалношћу, било да је она замишљена као пустињски рај, чиста дивљина, или теократска башта раја“ . Док овакви пејзажи представљају извор инспирације они у исто време осликавају глобалне тенденције

као што су: рушење митског и креирање посебног места на коме се здружују идеолошко, индивидуално и географско. Култура, историја и мит постају поља на којима Шепард помоћу апстракција и митолошких спрега филтрира своју јединствену верзију америчких региона.

Идеологије које подупиру причу о америчком западу прилично су сложене и разноврсне. Мит о Дивљем западу заснива се на уверењу да је целокупна америчка нација у неком смислу јединствена, супериорна, као и то да је предодређена од стране Бога да изврши одређену мисију. Довођење Запада у везу са причама, мотивима и носталгичним сликама делимично је резултат историје која је испричана, историје која је забележена, историје која је измишљена. То су средства којима се мит служи на путу ка креирању националне свести у смислу клишеа и стереотипа, односно регионалне иконографије. Вајли Ли Амфлет објашњава наше бесомучне напоре да пролонгирамо једну овакву митологију делимично из друштвених разлога: „Како наше друштво вртоглавом брзином прераста у сложено технолошко друштво, а како самим тим постаје и безлично, ми једноставно чезнемо за једноставнијим, невинијим временима када се наш начин живота чинио мање оптерећеним свакодневним проблемима и сумњама са којим се данас често сусрећемо“.

Оно што публику привлачи код Шепардових ликова јесте одбацивање вредности карактеристичних за средњу класу у потрази за идентитетом, чак иако то повлачи са собом насиље и одбацивање других. Шепард је често био критикован због поклањања посебне пажње мушкој тачки гледишта, али се током каријере преобликовао, слабећи мачо ефекат код мушких ликова давањем права гласа женским ликовима. Шепард се неретко поиграва родним улогама, посебно имајући у виду импликације онога што је некада представљао „мачизам“ и утицаја којима је имао на међуљудске односе. Иако се чини да је женски идентитет инфериорнији у односу на мушки, улога жене је умногоме заснована на мушком вођству. Жена, као камен спотицања мушког идентитета, полако подиже свој идентитет на један сложенији ниво. Она избегава насиље, има свој посао, брани се од злостављања. Три дела која илуструју ову еволуцију у Шепардовом стваралаштву јесу *Fool for Love* (1983), *Paris, Texas* (1984), и *Simpatico* (1999).

Мушки идентитет код Шепарда и Рејба може се разложити на категорије које су под снажним утицајем мачизма. Критичарка Фелиција Лондре описује Шепардова дела као „несвесно развијање мушког идентитета“ које се може пронаћи у три различите фазе. Прва фаза односи се на „ране мушке фантазије“, које карактеришу Шепардове прве драме. Затим следи средња фаза, која обухвата драме написане у периоду између 1976. и 1980. године која осликава „свест младог мушкарца“, и коначно долазимо до драма из осамдесетих у којима буја зрели мачизам. Свака од фаза има за циљ успостављање равнотеже између мушких ликова и једног модернијег схватања појма мачизам пресвученог у рухо феминизма. Док се мушки идентитет може наћи у поменутим фазама, временски периоди су флексибилнији од оних које предлаже Лондреова. Мушке ликове бисмо према тој новој шеми могли да сврстамо у рани период који отелотворује Еди; затим, средњи период који оличава Тревис и позни који репрезентује Симс. Лондреова такође запоставља чињеницу да женски лик уопште постоји, макар и у споредној улози.

Критичари који су Шепардове драме попут *Fool for Love*, *Paris, Texas* и *Simpatico* упорно посматрали кроз призму поделе на женске и мушке ликове, занемаривали су текстуалне знакове који су жену истицали као лепши пол. Иако феминисти не оправдавају приказивање жене као жртве мушког насиља, Шепардове идеје о супериорности жене проткане су у текстове поменутих драма. Женски ликови су смернице којима се мушки ликови воде како би досегли сазревање свог идентитета. Они функционишу у савременом свету, нарочито у друштвеним и економским областима, у којима се мушкарци слабо сналазе. С друге стране, мушкарци су приказани као егоцентрична, насилна бића која нису у стању да креирају сопствене идентификационе ознаке. Без обзира на то што окосница Шепардових драма почива на развоју мушког идентитета, моћ женских ликова никако се не сме занемарити.

У раној фази Шепардове каријере, сваки текстуални знак сводио се на потрагу за идентитетом пресвученим у мачизам. Шепард наговештава да мушки ликови морају да се „суоче са својим коренима“, стављајући посебан акценат на насиље, на однос између оца и сина, као и на одбојност коју мушки ликови гаје

према женским. Проблем идентитета у Шепардовом свету своди се на то да се идентитет тражи и развија управо у свету из којег се ликове труде да побегну: „Мушкарац је мушкарац онда када је пуноправни власник свог сопственог идентитета, а ипак он је у могућности да формира свој идентитет само кроз међуљудске односе у свету из којег упорно покушава да побегне“. Мушкарци напуштају своје домове, своје породице, запостављају своју каријеру у потрази за идентитетом, али проблем је у томе што им је ипак неопходно да интерагују са осталим ликовима како би досегли зенит свог идентитета.

Однос између оца и сина посебно је важан за сазревање мушког идентитета. Мушки ликови морају да се докажу као такви. Као и многи пре њега, и Шепард истиже значај који конфликт између очева и синова има за креирање идентитета. Многе његове драме говоре о томе како син мора да свргне оца са власти на неки начин, или кроз очеву смрт и преузимање наследства (*Buried Child*), или кроз настављање традиције насилништва које се преноси из генерације у генерацију (*Fool for Love*), или пак кроз учвршћивање очинске фигуре (*Paris, Texas*). Ови циклични односи између очева и синова срж су потраге за идентитетом. Треба споменути да у овој потрази за идентитетом мушки ликови задржавају право слободне воље. Морају да поставе себи питање: да ли се према женама понашају лоше и насилно јер су се исто тако понашали и њихови преци?

Идеја да је свака особа конгломерат више елемената, која су у стању да се самостално артикулишу, може се сматрати главном смерницом у Шепардовим драмама; то је њихов *modus vivendi*. Док су многи аутори знатну пажњу поклањали миту као једном од најважнијих елемената у Шепардовом стваралаштву, за овог аутора мит је непосредно повезан са појомом подвојених личности.

Компаративна анализа драмског стваралаштва Сема Шепарда и Дејвида Рејба заправо представља културолошки профил Америке семадесетих и осамдесетих година двадесетог века у којима су и настале њихове драме. Кроз анализу драмског приказа потраге за идентитетом са становишта идеологије прерушене у савремене политичке, културолошке и социјалне аспекте, приказана је и сва сложеност овог утицаја. Анализа има два аспекта, социолошки и архетипски,

а оба су усмерена на посматрање последица које је на свест америчког друштва оставио рат у Вијетнаму као преломна тачка у формирању америчког идентитета.

Анализа формалног, идејног и тематског склопа драмског стваралаштва Шепарда и Рејба утврђује идеолошке повезаности међу теоретским претпоставкама на којима почива конструкција идентитета, што као крајњи исход има утврђивање идејних и идеолошких сродности Шепардових и Рејбових драма заснованих на константној потрази за идентитетом и критици доминантом идеологијом наметнутог конструкта идентитета.

Литература:

а) Примарна:

1. Shepard, Sam, *Angel City and Other Plays*, New York, Urizen Books, 1976
2. Shepard, Sam, *Buried Child*, *Dramatist Play Service INC.*, Revised Edition, New York, 1978
3. Shepard, Sam. *A Lie of the Mind. A Play in Three Acts*. Methuen, London, 1993.
4. Shepard, Sam. *The Unseen Hand, Plays: 1*. Methuen Drama, London, 1996.
5. Shepard, Sam. *True West, Plays: 2*. Introduction by Richard Gilman. Faber and Faber, London, Boston, 1997.
6. Shepard, Sam. *The Tooth of Crime, Plays: 2*. Introduction by Richard Gilman. Faber and Faber, London, Boston, 1997.
7. Shepard, Sam, *Buried Child and Seduced and Suicide in B-flat*. New York, Urizen Books, 1979
8. Shepard, Sam, *Five Plays by Sam Shepard*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1967
9. Shepard, Sam, *Fool for love and Other Plays*, The Dial Press, New York, 2006
10. Shepard, Sam, *Four Two-Act Plays*, New York, Urizen Books, 1974
11. Shepard, Sam, *La Turista*, New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968
12. Shepard, Sam, *The Unseen Hand and Other Plays*, New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1972
13. Shepard, Sam, *Sam Shepard: Seven Plays*, New York, Bantam Books, 1981
14. Shepard, Sam, *Hawk Moon*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1981
15. Shepard, Sam, *The God of Hell*, London, Methuen, 2005

16. Shepard, Sam, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer*, Grove Press, New York, 1974
17. Rabe, David, *Streamers and The Orphan: The Vietnam Plays*, Volume One, Grove Press, New York, 1993
18. Rabe, David, *The Basic Training of Pavlo Hummel and Sticks and Bones: The Vietnam Plays*, Volume One, Grove Press, New York, 1993
19. Rabe David, *Those the River Keeps and Hurlyburly: Two Plays by David Rabe*, Grove Press, New York, 1985
20. Rabe, David, *The Vietnam Plays: Streamers, The Orphan*, Grove Press, New York, 1993

б) Секундарна:

- Посебна:

1. Adler, Thomas, „Repetition and regression in Curse of the Starving Class and Buried Child“. The Cambridge Companion to Sam Shepard. Edited by Matthew Roudané, Georgia State University. Cambridge University Press, 2002.
2. Bigsby, C.W.E. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992
3. Bigsby, Christopher, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
4. Bonnie Marranca, “Preface”, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Ed. Bonnie Marranca, New York: Performing Arts Journal Publications, 1981
5. Bottoms, Stephen J., *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000
6. Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, Volume three*, Cambridge University Press, New York, 1985
7. Chubb, Kenneth, “Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys: Interview with Sam Shepard”, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca, New York, Performing Arts Journal Publications, 1981

8. Cohn, Ruby. *Sam Shepard: Today's Passionate Shepard and His Loves*. In: Bock, H. and Wertheim, A.: eds. *Essays on Contemporary American Drama*. Max Hueber Verlag, Munchen, 1981
9. Cohn, Ruby, *New American Dramatist: 1960-1980*, MacMillan, London, 1982
10. Falk, Florence, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1981
11. Gilman, Richard, "Introduction", *Seven Plays*, Toronto: Bantam, 1981
12. Hertzbach, Janet S., "The Plays of David Rabe: A World of Streamers", *Essays on Contemporary American Drama*, eds. Hedwig Bock and Albert Wertheim, U.S.A., Max Heuber Verlag, 1998
13. Kolin, Philip, *David Rabe: A Stage History*, New York, Garland, 1988
14. Marranca, Bonnie, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Ed. Bonnie Marranca, New York: Performing Arts Journal Publications, 1981
15. McDonough, Carla J., *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*, McFarland & Company, London, 1997
16. Mottram, Ron. *Inner Landscapes: The Theatre of Sam Shepard*. Columbia: U. of Missouri Press, 1984
17. Oumano, Ellen. *Sam Shepard: The life and Work of an American Dreamer*. A Virgin Book, London, 1987
28. Roudané, Matthew, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Edited by Matthew Roudané, Georgia State University, Cambridge University Press, 2002

6) Општа:

1. Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, Monthly, Review Press, 1971
2. Abercrombie, N., *Television and Society*, Cambridge, Polity Press, Allport, F. H., "Toward a Science of Public Opinion", *Public Opinion Quarterly*, 1996

3. Aronson, Arnold, „American Theatre in Context: 1945-Present“. *The Cambridge History of American Literature. Volume III: Post – World War II to the 1990s*. Edited by Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby. Cambridge University Press, 2000
4. Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Weidenfeld, 1958
6. Arto, Antonen, *Pozorište i njegov dvojniki*, Prometej, Novi Sad, 1992.
7. Auslander, Philip, 1999. *Liveness – Performance in a mediatized culture*, Routledge, New York, London
8. Bahtin, Mihail, *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980
9. Bart, Roland, *Mythologies*, New York, The Noonday Press, 1993
10. Basler, Roy, (ed), *Abraham Lincoln, His Speeches and Writings*, New York, Grosset&Dunlap, 1962
11. Bellah, Robert N., *Civil Religion in America*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983
13. Batler, Dzudit, *Nevolje s rodnom (Feminizam i subverzija identiteta)*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
14. Bell, Daniel, *The End of Ideology*, New York, Free Press, 1962
15. Bennett, T. W., C. Mercer & J. Woolacott (eds.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press, 1986
16. Blau, Herbert, *The Eye of the Prey: Subversions of the Postmodern*, Indiana University Press, 1987
17. Bock, Hedwig, Wertheim, Albert, *Essays on Contemporary American Drama*, Max Hueber Verlag, München, 1981
18. Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, prevela Frida Filipović, Svetovi, Novi Sad, 1991.
19. Bodrijar, Žan, *Drugo od istoga – Habilitacija*, Laris, Beograd, 1994.
20. Bodrijar, Žan, *Prozirnost zla*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
21. Borradori, Giovanna, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: The University of Chicago Press, 2003

22. Boudon, Raymond, *The Analysis of Ideology*, Polity Press, Cambridge, 1989
23. Bozovic, Miran, *An Utterly Dark Spot. Gaze and Body in Early Modern Philosophy*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000
24. Brecht, Bertold. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett: British Edition. London: Methuen, 1964
25. Bruk, Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995.
26. Ван Дијк, Теун А, *Идеологија, мултидисциплинаран приступ*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2006.
27. Вилсон, Едмонд, *Акселов Замак или о симболизму*, Превод и предговор: др Олга Хумо, Култура, Београд, 1964.
28. Вуксановић, Дивна, *Постмодерна и феномен синкретизације жанрова у југословенском позоришту до 1991*, Факултет драмских уметности, Београд, 1993
29. Chomsky, Noam, *Lectures on Government and Binding: The Pisa Lectures*, Holland: Foris Publications, Reprint, 7th Edition, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 1993
30. Чомски, Ноам, *Профит изнад људи – Неолиберализам и глобални поредак*, Светови, Београд, 1999
31. Crèvecoeur, Hector St. John, *Letters from An American Farmer and Sketches of Eighteenth-Century America*, New York: Penguin Books, 1986
32. Curran, J., *Journalism and the Public Sphere*, London: Routledge, 1991
33. Curran, J., *Mass Media and Society*, London: Arnold, 1991
34. Curran, J., *Mass Communication and Society*, London: Arnold, 1990
35. Daamasio, Antonio, *Osjećaj zbivanja: tijelo, emocije i postanak svijesti*, Algoritam, Zagreb, 2005.
36. Дијк, Теун Ван, *Идеологија, мултидисциплинаран приступ*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2005
37. Demastes, William D., *Beyond Naturalism: A New Realism in American Theatre*, Greenwood Press, New York, 1988

38. Dorrien, Gary, *Imperial Designs: Neoconservativism and the New Pax Americana*, Routledge, New York/London , 2004
39. Dunham, Barrows, *Man Against Myth*, Boston: Little, Brown, 1947
40. Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (University of Chicago Press, 1978)
41. Derrida, Jacques, *Monolingualism of the Other: or the Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press, 1996
42. Docherty, Thomas, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford: Clarendon Press, 1996
43. Dunham, Barrows, *Man Against Myth*, Boston: Little, Brown, 1947
44. Đerić, Gordana, *Pr(a)vo lice množine. Kolektivno samopoimanje i predstavljanje: mitovi, karakteri, mentalne mape i stereotipi*, Beograd: IFDT „Filip Višnjić“, 2005.
45. Ђорђевић, Тома, *Политичко јавно мњење*, Нови Сад: Радивој Ћирпанов, 1975
46. Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
47. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd. 3rd edition*. Methuen, 2001
48. Esslin, Martin, *An Anatomy of Drama*, New York: Hill and Wang, 1976
49. Fischer-Lichte, Erica, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, London/New York: Routledge, 2005
50. Foner, Eric, *Story of American Freedom*, New York, W. W. Norton, 1998
51. Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York, 1975
52. Frazer, James, *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*, 3rd ed., Macmillan, London, 1907
53. Фуко, Мишел, *Археологија знања*, прев. М. Козомара, Београд, Плато, 1998
59. Фуко, Мишел, *Историја сексуалности I*, прев. Ј. Стакић, Лозница, Карпос, 2006
60. Фуко, Мишел, *Поредак дискурса*, прев. Д. Аничкић, Лозница, Карпос, 2007

61. Gibbs, Raymond W., *Interpretations in the Experience of Meaning*, Cambridge University Press, New York, 1999
62. Geertz, Clifford, *Ideology as a cultural system*, u: D. Apter (ur.), Ideology and Discontent, Free Press, Glencoe
63. Gleason, Philip, *Journal of American History*, MacMillan, New York, 1930-1935
64. Geertz, Clifford, *Ideology as a cultural system*, u: D. Apter (ur.), Ideology and Discontent, Free Press, Glencoe
65. Gleason, Philip, *Journal of American History*, MacMillan, New York, 1930-1935
66. Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, edited by Quinton Hoare and Geoffrey Nowell-Smith, New York, International Publishers, 1971
68. Grossman, James, *The Frontier in American Culture*, Ed. James Grossman, Berkley, University of California Press, 1994
69. Жижек, Славой, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York, London, 1992
70. Хоркхајмер, Макс, *Традиционална и критичка теорија*, БИГЗ, Београд, 1976
71. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1989
72. Hughes, Catharine, *American Playwrights 1945-75*, London, Pitman Publishing, 1976
73. Innes, Christopher. *Avant Garde 1892/1992*. Routledge, London, 1993.
74. Ивош, Ерма, „Збогом неоконзервативизму?“, Политичка мисао (35), 2, 1998
75. Jameson, Fredric, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1974
80. Jameson, Fredric, *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden, Blackwell, 2000
81. Jeffords, Susan, Hard Bodies, *Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1994,

82. Jung, C.G. *Aspects of the Feminine*, Translated by R.F.C. Hull, Routledge & Kegan Paul, Ltd, London Melbourne Henley, 1982.
83. Келнер, Даглас, *Медијска култура*, Студије културе, идентитет и политика између модернизма и посмодернизма, Клио, 2004
84. Kimmel, Michael, *The History of Men: Essays in the History of American and British Masculinities*, New York, Sunnyside Press, 2005
85. Klapper, J., *The Effects of Mass Communication*, New York: Free Press, 1960
86. Klein, Maxine, *Time, Space and Designs for Actors*, Boston, Houghton, Mifflin Company, 1975
87. Klajn, Naomi, *Doktrina šoka – procvat kapitalizma katastrofe*, prevod Tanja Milosavljević, Samizdat B92, Beograd, 2009.
88. Конертон, Пол, *Како друштва памте*, Београд, Фабрика књига, 2002
89. Kreyche, Gerald F., *Visions of the American West*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1989
90. Кристоф, Ирвинг, *Неоконзервативизам – Аутобиографија једне идеје*, Алгоритам, Загреб, 2004
91. Lahr, John, *Astonish Me: Adventures in Contemporary Theatre*, New York, The Viking Press, 1973
92. Лакан, Жак, *XI семинар: четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледници, Напријед, Загреб, 1986.
93. Лакан, Жак, *Списи*, ур. Миодраг Павловић, Просвета, Београд, 1983
94. Лазаревић, Слободан, *Преиначење митског обрасца*, Центар за митолошке студије, Рача (крагујевачка), 2001
95. Landes, J. B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca: Cornell University Press, 1988
96. Lane, Robert, *Political ideology*, Free Press, Glencoe, 1962
97. Lerotić, Zvonko, Моћ, у: Prpić, Ivan / Puhovski, Žarko / Uzelac, Maja (ur.), *Leksikon Temeljnih pojmova politike*, Školska knjiga, Zagreb, 1990

98. Лиотар, Жан-Франсоа, *Раскол*, превела Светлана Стојановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци и Добра Вест, Нови Сад, 1991.
99. Lipset, Seymour, *Political Man*, Garden City, NY: Doubleday, 1960
100. Mannheim, Karl, *Conservative Thought*, изд. From Karl Mannheim, New York, Oxford University Press, 1971
101. Манхајм, Карл, *Идеологија и утопија*, 2. издање, Нолит, Београд, 1978
102. Marranca, Bonnie-Gautam Dasgupta (Vol. 1), *American Playwrights: A Critical Survey*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1981
103. McKenzie, John, *Perform or Else: from discipline to performance*, Routledge, London-New York, 2001
104. McGlynn, Fred, *Postmodernism – Philosophy and the Arts*, Routledge, New York, 1990
105. Mill, John Stuart, *The Subjugation of Women*, Cambridge, MA: MIT Press, 1972
106. Миочиновић, Мирјана, *Модерна теорија драме*, Нолит, Београд, 1981
107. Миочиновић, Мирјана, *Сурово позориште*, Просвета, Београд, 1976
108. Modern Theories of Drama. *A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Edited and annotated by George W. Brandt. Clarendon Press, Oxford, 1998.
109. Muravchik, Joshua, *The Imperative of American Leadership: A Challenge to Neo-Isolationism*, AEI Press, Washington, 1996
110. Nadel, Alan, *National Identities and Post-Americanist Narratives*, Ed. Donald E. Pease, Durham: Duke University Press, 1994
111. Насић, Радмила, *Драма у доба ироније: Пинтер и Олби између абсурда и постмодернизма*. Окотих, Подгорица, 1998.
112. Насић, Радмила, *У потрази за смислом – In quest of meaning*. Просвета, Београд, 2002.
113. Orwell, George, *A Collection of Essays*, Harcourt Brace, New York, 1953

114. O'Toole, John, *The Process of Drama*, Routledge, New York, London, 1992
115. Ó Tauthail, Gearóid, Dalby, Simon, Routledge, Paul, *The Geopolitics Reader*, Routledge, New York, 2006
116. Oxford English Dictionary, (Oxford: Clarendon Press, Reprinted 1961)
117. Паић, Жарко, *Политика идентитета (Култура као нова идеологија)*, Издања Антибарабрус, Загред, 2005.
118. Parenti, Michael, *Ethnic and Political Attitudes*, Arno, 1975
119. Parenti, Michael, *Democracy for the Few*, First Edition circa 1974, Eighth Edition 2007
120. Parenti, Michael, *Power and the Powerless*, St. Martin's Press, 1978
122. Parenti, Michael, *The Sword and the Dollar: Imperialism, Revolution and the Arms Race*, St. Martin's, 1989
123. Parenti, Michael, *Land of Idols: Political Mythology in America*, St. Martin's, 1993
124. Parenti, Michael, *God and His Demons*, Prometheus Books, 2010
125. Паић, Жарко, *Политика идентитета (Култура као нова идеологија)*, Издања Антибарбарус, Загреб, 2005
126. Parenti, Michael, *Ethnic and Political Attitudes*, Arno, 1975
127. Parenti, Michael, *Democracy for the Few*, First Edition circa 1974, Eighth Edition, 2007
128. Parenti, Michael, *Power and the Powerless*, St. Martin's Press, 1978
129. Parenti, Michael, *Land of Idols*, St. Martin's Press, New York, 1994
130. Parenti, Michael, *The Sword and the Dollar: Imperialism, Revolution and the Arms Race*, St. Martin's, 1989
131. Pasolli, Robert, *A Book on the Open Theatre*, New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1970
132. Петровић, Лена, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Филозофски факултет – Ниш, Просвета, Ниш, 2004.
133. Рикер, Пол, *Сопство као други*, превео Спасоје Ћузулан, Јасен, Службени лист, СЦГ, Београд, Никшић, 2004

134. Russell Douglas A., *Period Style for the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1980.
135. Saddik, Annette J., *Contemporary American Drama*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007
136. Sardar, Ziauddin, *Postmodernism and the Other: New Imperialism of Western Culture*, Pluto Press, London, 1977
138. Sardar, Ziauddin and Davies, Merryl Wyn, *American Dream – Global Nightmare*, Icon Books, London, 2004
139. Savran, David, *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998
140. Selenić, Slobodan, (ed), *Avangarda drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964
141. Sennet, R., *The Fall of Public Man*, London: Faber & Faber, 1986
142. Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985
143. Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, 2003
144. Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation: The myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Harper Collins, 1992
145. Smith, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, American Studies Group at the University of Virginia, 1995-96
146. Shewey, Don, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985
147. Sullivan, Richard A., *The Legacy: The Vietnam War in the American Imagination*, ed. D. Michael Shafer, Boston, Beacon Press, 1990
148. Sayre, Henry M., *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989
149. Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985
150. Schechner, Richard, *The End of Humanism; Writings on Performance*, PAJ Publications, 1985

151. Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, 2003
152. Schechner, Richard, *Ritual, Play and Performance*. New York: The Seabury Press, 1977
153. Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, New York: Hawthorn Books, 1973.
154. Selenić, Slobodan, (ed), *Avangarda drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964.
155. Селенић, Слободан, *Драмски правци XX века. Треће препажено и допуњено издање: Факултет драмских уметности*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2002.
156. Sennet, R., *The Fall of Public Man*, London: Faber & Faber, 1986
157. Слотердијк, Петер, *Критика циничног ума*, Глобус накладни завод, Загреб, 1992
158. Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation: The myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Harper Collins, 1992
159. Smith, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, American Studies Group at the University of Virginia 1995-96
160. Stanislavski, Constantin, *Building a Character*, Translated by Elizabeth Reynolds, Hapgood, New York: Theatre Arts Books, 1949
161. Stambolian, George, *American Dreams*, Ed. Bonnie Marranca, New York, Performing Arts Journal Publications, 1981
162. Sullivan, Richard A., *The Legacy: The Vietnam War in the American Imagination*, ed. D. Michael Shafer, Boston, Beacon Press, 1990
163. Тадић, Љ., *Оглед о јавности*, Никшић: Универзитетска ријеч, The Phantom Public Sphere, 1990
164. *The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature*, edited by Richard Ellmann, Northwestern University, and Charles Feidelson Jr., Yale University, New York, Oxford University Press, 1965
165. Tompkins, Jane, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, NY: Oxford University Press, 1992

166. Tuchman, G., *Making News: A Study in the Construction of Reality*, New York: Free Press, 1978
167. Turner, Victor, *Performance in Postmodern Culture*, M. Benamon and C. Caramell, izd. Madison, Wisconsin: Coda Press, 1977
168. Umphlett, Wiley Lee, *Mythmakers of the American Dream: The Nostalgic Image in Popular Culture*, New York: Cornwall, 1983
169. Van Zoonen, L., *Feminist Media Studies*, London: Sage, 1994
170. Fergusson, Frances. *The Idea of a Theater*, (Princeton University Press, 1949.)
171. Foner, Eric, *Story of American Freedom*, New York, W. W. Norton, 1998
172. Freedman, Michael, *Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach*, Oxford University Press, Oxford, 1964
173. Фуко, Мишел, *Археологија знања*, прев. М. Козомара, Београд, Плато, 1998
174. Фуко, Мишел, *Историја сексуалности I*, прев. Ј. Стакић, Лозница, Карпос, 2006
175. Фуко, Мишел, *Volja za znanjem: Istorija seksualnosti I*, preveo Jelena Stakić – Ajdačić, Karpos, Loznica, 2006
176. Frye, Northrop, *The Critical Path, An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1971
177. Hačion, Linda, *Poetika postmoderne: Istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996.
178. Hagen, Uta, *Respect for Acting*, New York, MacMillan Publishing Company, Inc., 1973
179. Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997.
180. Holland, Dorothy & Quinn, Naomi, *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
181. Херцфелд, Мајкл, *Културна интимност. Социјална поетика у националној држави*, Београд, Библиотека XX век, 2004

182. Crawford, Jerry L., *Acting in Person and in Style*, Dubuque, Iowa. Wm. C. Brown Company, 1983
183. Chomsky, Noam, *Lectures on Government and Binding: The Pisa Lectures*, Holland: Foris Publications, Reprint, 7th Edition, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 1993
184. Cohn, Ruby, *New American Dramatist: 1960-1980*, MacMillan, London, 1982
185. Ван Дијк, Теун, *Идеологија, мултидисциплинаран приступ*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2005
186. Џејмсон, Фредерик, *Политичко несвесно: приповедање као друштвено-симболички чин*, превео Душан Пухало, Рад, Београд, 1984.
187. Шуваковић, Мишко, *Постмодерна (73 појма)*, Народна књига, Београд, 1995
188. Weber, Max, *Protestant Ethic and Spirit of Capitalism*, New York, Scribner, 1958
189. Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, Penguin Books, England, 1968.
190. Weber, Max, *Protestant Ethic and Spirit of Capitalism*, New York, Scribner, 1958
191. Whitehead, Stephen M., *Men and Masculinities*, Cambridge, Blackwell, 2002
192. Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977
193. Weitz, Morris, *Philosophy Looks At the Arts; Contemporary Readings in Aesthetics*, Joseph Margolis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, 1987
194. Whitehead, Stephen M., *Men and Masculinities*, Cambridge, Blackwell, 2002
195. Zinn, Howard. *A People's History of America*. New York, New York, USA. HarperCollins Publishers, 1995

Новински чланци:

1. Abercrombie, N., *Television and Society*, Cambridge, Polity Press, Allport, F. H., "Toward a Science of Public Opinion", *Public Opinion Quarterly*, 1996, 1
2. Ang, I., "Culture and Communication: Towards an Ethno-graphic Critique of Media Consumption in the Transnational Media System", *European Journal of Communication*, 5 (2/3), 1990
3. Baym, Nina, "Melodramas of Beset Manhood", *American Quarterly* 33.2 (Summer 1981)
4. Бал, Мике, "The Rhetoric of Subjectivity", *Poetics Today* 5, бр. 2 (1984)
Bal, Mike, "The Rhetoric of Subjectivity", *Poetics Today* 5, бр. 2 (1984)
5. Brantley, Ben, "No-Good Dad Whose Tale is Told Repeatedly," *New York Times* 25. Nov. 2001: E1
6. Blumenthal, Eileen, "Chaikin and Shepard in Tongues", *The Village Voice*, November 26, 1979
7. Carla J. McDonough, "The Politics of Stage Space: Women and Male Identity in Sam Shepard's Family Plays", *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9.2 (1995 Spring)
8. Carol Rosen, "Emotional Territory: An Interview with Sam Shepard", *Village Voice* 36.1 (1993)
9. Carey, J. "The Origin of the Radical Discourse on Cultural Studies in the United States", *Journal of Communication*, 33 (3), *Communication as Culture*, London, Unwin Hyman, 1998
10. Chris Willman, "O, Brothers!" *Entertainment Weekly* 15 Dec. 2000
11. Coloiaco, James A., "The American Dream Unfulfilled", *Phylon*, Vol. XLV, No. 1, 1904
12. Ивош, Ерма, „Збогом конзервативизму“, у: Политичка мисао, (35), 2, 1998
13. Freedon, Michael, *Political Ideology at Century's End*, *Journal of Political Ideology*, (5), 1, 2000
14. Fukuyama, Francis, *Kraj povijesti*, *Politička misao*, (27), 2, 1990

15. Harbaš, Bernard, "Tijela zajednice", u: Filozofska istraživanja, god. 28, sv. 2
16. Kagan, Robert, The Benevolent Empire, Foreign Policy (111), 1998
17. Kalem, T. E., "Bad Blood", Time, 1978
18. Kaufmann, Stanley, "Arts and Lives", New Republic, 1973
19. Fraser, N., "Rethinking the Public Sphere", Social Text, 25/26, 1990
20. Oliver, Edith, "Fractured Tooth", New Yorker, 1973
21. Murdock, P., "Theories of Communication and Theories of Society", Communication Research, 5 (3), 1978
22. Nochimson, Martha P., "Review: Mulholland Drive", Film Quarterly 56. 1 (2000)
23. Peters, J. D., "Distrust of Representation: Habermas on the Public Sphere", Media, Culture, Society, 15 (4), 1993
24. Rosen, Carol, "Emotional Territory: An Interview with Sam Shepard", Village Voice 36.1 (1993)
25. Washington Post, editorial, February 17, 1983
26. Willman, Chris, "O, Brothers!" Entertainment Weekly 15 Dec. 2000

Извори са интернета:

http://www.filozofijainfo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=296:diskurs&catid=46:primenjena&Itemid=50

http://www.filozofijainfo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=296:diskurs&catid=46:primenjena&Itemid=50

<http://www.eoneill.com/library/review/20/20j.htm>

<http://www.tkh-generator.net/openedsources/aldo-milohnic-teorije-savremenog-teatra-i-performansa>

<http://www.tkh-generator.net/openedsources/aldo-milohnic-teorije-savremenog-teatra-i-performansa>

<http://www.pescanik.net/content/view/3574/1101>

<http://www.pescanik.net/content/view/3574/1101>

<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena3407/2.htm>

<http://www.pescanik.net/content/view/3574/1101>

<http://www.zarez.hr/174/zariste1.htm>

<http://tamarabiopolitika.wordpress.com/tag/ideologija>

<http://www.zarez.hr/174/zariste1.htm>

<http://xroads.virginia.edu/~ma95/blackbrn/psmith.html>

http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIX_3/07/download_ser_lat

<http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/4194/1/Formation%20of%20Personal%20Identity.pdf>

www.hciti.hr/files/kazaliste39_40.pdf

www.fpn.bg.ac.rs/.../p.../nm_uup_psihoanaliticka_teorija_frojda.ppt

<http://www.eoneill.com/library/review/20/20j.htm>

<http://www.tkh-generator.net/openedsources/aldo-milohnic-teorije-savremenog-teatra-i-performansa>

<http://www.pescanik.net/content/view/3574/1101>

http://www.filozofijainfo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=296:diskurs&catid=46:primenjena&Itemid=50

<http://www.tkh-generator.net/openedsources/aldo-milohnic-teorije-savremenog-teatra-i-performansa>

<http://www.zarez.hr/174/zariste1.htm>

<http://tamarabiopolitika.wordpress.com/tag/ideologija>

Биографија аутора:

Љубица Васић рођена је 1983. године у Крагујевцу, где је завршила основну школу и гимназију општег смера. Дипломирала је у октобру 2006. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу на Катедри за Енглески језик и књижевност. 2015. године завршила је мастер студије на Факултету политичких наука у Београду, модул Европске интеграције. Од 2008. до 2012. године била је запослена у Народној скупштини као саветник за европске интеграције. У току 2012. године била је Народни посланик, када је такође била и специјални саветник министра спољних послова. У току 2013. године била је помоћник министра спољних послова за Европску унију, а од 2014. године је специјални саветник министра спољних послова. Њене уже области интересовања обухватају модерну америчку књижевност. Објавила је више радова уско повезаних са овом облашћу и више пута учествовала на међународним научним конференцијама.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Љубица Васић

Број уписа 13110Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом
„Идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета у делима Сема
Шепарда и Дејвида Рејба“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да сурезултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

у Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Љубица Васић _____

Број уписа 13110Д _____

Студијски програм Докторске академске студије _____

Наслов рада „Идеолошки дискурс као елемент конструкције
идентитета у делима Сема Шепарда и Дејвида Рејба“ _____

Ментор _____ проф. др Зоран Пауновић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

у Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета у делима Сема Шепарда и Дејвида Рејба“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – делити под истим условима

Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

у Београду, _____

1. Ауторство – Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у своме делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.