



Библиотека  
*Црвена линија*

Колекција  
*Теорија, књижевности, култура*

Уредник  
*Проф. др Драган Бошковић*

Рецензенти

*Проф. др Зоран Пауновић*  
*Проф. др Сабахудин Хаџиалић*  
*Проф. др Томислав Павловић*

Љубица Васић

**АМЕРИЧКО ПОЛИТИЧКО  
ПОЗОРИШТЕ**

Крагујевац, 2020.



## Идентитет у постмодерном свету

У књизи *Америчко политичко позориште* истражује се превасходно критички дискурс који је пратио рат у Вијетнаму озбиљно проучаван од стране водећих америчких мислилаца на пољу друштвених наука. Ова књига ослања се на анализе најзначајнијег историчара, аналитичара и критичара савремене америчке драме, Кристофера Бигзбија, у циљу смештања поетика Сема Шепарда и Дејвида 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-их и 70-их година прошлога века америчко позориште било обавијено плаштом политике.

Истражујући драмска дела двојице америчких драмских писаца Сема Шепарда и Дејвида Рејба, у књизи се указује на то да важан сегмент сложености драма из овог периода лежи у особеној снази когнитивне, емотивне и наративне компоненте драмског језика, који истовремено снажно утиче и на емоције и на мишљење, односно ставове оних који читају драме. Имајући у виду све ово, али и чињеницу 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, чинила се врло актуелном.

Кроз анализу драмског стваралаштва Америке тога доба, у књизи *Америчко полиитичко позориште* указује се на хипотезу да је Холивуд успоставио релативно стандардан образац за некритичку филмску индоктринацију спољнополитичких поступака. Карактерише га 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 шемама међуљудских односа, на пример односа доминантног – потчињеног. Кроз изучавање драмског стваралаштва у годинама након рата у Вијетнаму, често се постављало питање да ли је приказани политичко-идеолошки аспект Холивуда његова мање важна особеност или је можда политика у тој мери прожела продукцију највеће светске филмске индустрије, да се она не може тумачити и објашњавати ако се у виду нема и један шири идеолошко-политички контекст.

Настојећи да одговори на то питање, редови књиге воде се концептом који указује на то да да би остварила доминацију у друштву, једна идеологија мора имати одзива у оним групама које имају моћ да та уверења преточе 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 било 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. Упркос томе што неки критичари оспоравају Шепардово место у плејади постмодерних драмских писаца, а иначе ти исти критичари доводе у питање драму као постмодерни жанр уопште, већина Шепардових драма својим

тоном показују постмодернистичке карактеристике, као што је признавање поп културе и комбиновање различитих врста жанрова.

Борба, како Шепардових, тако и Рејбових ликова, са појмом идентитета у свету данашњице чини саставни део већине савремених представа и као таква представља *лајтмотив* изучавања стваралаштва америчких савремених драмских писаца али и књижевника уопште. У овој књизи се трага за доказом да Шепардови ликови испољавају карактеристике фрагментарног идентитета онако како их интерпретирају постмодерне књижевне теорије. У контексту постмодерног читања, идентитет карактерише одсуство кохезије унутрашњег бића, узроковане претежно спољашњим силама које утичу на конструисање идентитета драмских ликова. Овакав критички приступ посебно је неопходан за Шепардове драме попут *Angel City*, *Suicide in B-Flat* и *Melodrama Play*. Међутим, поменуте драме врло ретко су предмет књижевних анализа. Разни критичари су приступали изучавању феномена идентитета у односу према личном и колективном идентитету, где рецимо Теун ван Дијк у својој књизи *Идеологија, мултидисциплинарни присцјуи* сматра да се колективни идентитет односи на свеукупно знање, идеологију и ставове, те да се идентитет „представља као скуп вредности које обликују одређену представу о свету у којем се човек позиционира”.<sup>1</sup> Оно што је Сему Шепарду и Дејвиду Рејбу заједничко јесте став о драми као постмодерном конструкту који истражује границе између играња улоге и аутентичности, представе и бивствовања. Ова двојица аутора, која су добила признање 70-их и 80-их година прошлог века, били су међу првима који су настојали да истраже поменуте границе

1 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 68.

кроз испитивање елемената америчког идентитета. С тим у вези, могло би да се каже да је идеолошки дискурс званичне Америке који је пратио рат у Вијетнаму био маскиран у пропагандно рухо „патриотизма”, а темељио се на традицији владајуће америчке идеологије о изабраној нацији која је „издвојена” да своје вредности преноси целом свету (*Manifest Destiny*). Заправо, заступао је интересе великих корпорација.<sup>2</sup>

Интерпретирање драма помаже у разјашњавању појма фрагментарности ликова уз помоћ савремених студија психологије, која даје јасне смернице за изналажење одговора на питања која се тичу унутрашњих сукоба појединца, а што постмодерна књижевна критика може и субверзивно да дочара. Тако је Жан Бодријар говорио да „данас апстракција није више апстракција дупликата, огледала или концепта. Симулација није више представа неке теорије, неког референцијалног бића, неке супстанце. Она је производња [...] нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног [...] Остаци стварног, а не дупликата, још постоје ту и тамо у пустињама које не припадају царству, него су наша пустиња, *Пустиња самој стварној*”<sup>3</sup>. Иако су Шепардови ликови измишљени, стручна литература може да помогне у потрази за одговором на питање да ли се унутрашња борба протагониста може тумачити као психолошка појава.

Ослањајући се на анализу представљену у монографији *Амерички њосџвијетнамски мушки иџенџиџети*, може да се каже следеће: „како би се што дубље продрло у слојеве промена које је сама идеологија узроковала у америчкој историји након рата у Вијетнаму, неопходно

2 Љубица Васић, *Амерички њосџвијетнамски иџенџиџети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 8

3 Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, превод са француског Фрида Филиповић, Нови Сад: Светови, 1991, 5.



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."<sup>4</sup> Поставља се питање шта је довело до тога да образлагање доминантне идеологије има више одјека баш у ово време.

Ако се позовемо 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.<sup>5</sup> Управо такав слој, током великог дела америчке историје, а представљен појмом средње класе, 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."<sup>6</sup>

Пре него што се окренемо компаративној, и суштинској анализи драма, можемо да приметимо тек у наговештајима да у драми *True West* Сем Шепард разрађује своју омиљену тему о индивидуализму и самоизолацији које су одраз модерне свакодневнице и својеврсног начина прилагођавања на њу. Условни или условљени

4 Karl Mannheim, *Conservative Thought*, у: Kurt H. Wolff, изд. From Karl Mannheim, New York, OxfordUniversity Press, 1971, 77.

5 Howard Zinn, *A People's History of America*. New York, New York, USA. HarperCollins Publishers, 1995, 456.

6 Љубица Васић, *Амерички њостивјејнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат-граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 10–11.

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. С тим у вези, „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 преваходно 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 чињеницу да је глобализација омогућила снажну доминацију масовних медија који су постали важан фактор у односима глобалних снага, анализа филма, са посебним нагласком на његову идеолошку инструментализацију, чини се врло актуелном.”<sup>7</sup> Када се ради упоредна анализа драмског стваралаштва Сема Шепарда и Дејвида Рејба може да се примети да обојица „конституишу алтернативне приступе горућим проблемима савременог света и Америке, које су у оквирима својих специфичних дискурса анализирали научници из

7 Zinn, Howard, “The Impossible Victory Vietnam” in *People’s History of the United States of America*, Harperperrenial, Modern Classics, New York, 1995, у:Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 25.

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.”<sup>8</sup> Дobar 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 чинили су институционални тријумвират за преношење ових вредности с генерације на генерацију. Све ове институције имале су свој део одговорности за усађивање неопходних врлина код деце. Кроз анализу драма може да се види да су се интегритет породице и ауторитет родитеља сматрали готово светињом.

Већина истраживања идеологије укореењена је у друштвеним наукама и велику пажњу поклањају идеологијама у односу на класу, доминантне групе, друштвене покрете, моћ, политичку економију, и на културу. У књизи *Америчко политичко позориште* пажња је посвећена и спознајној димензији теорије, док ће се задржати критички став на основу којег идеологија може бити смештена у уму, али да то не значи да је мање друштвена.

<sup>8</sup> Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 7.

Истраживања идеологије у књизи *Америчко холивудско позориште* указивала су често на нејасност самог појма идеологије, као и на теоријску пометњу које идеолошке анализе изазивају. Као један 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. 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”. 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 на то да је једини ентузијастични учесник у процесу стандардне војне обуке врло брзо се трансформише у убилачку машину.

Док је америчко позориште истраживало границе између аутентичности у понашању и играња улога у односу на идентитет и његове елементе који су преовладавали 70-их и 80-их 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. У анализи драма запажа се да је рат у Вијетнаму догађај који је највише подложен ревизији на пољу политике и медија, али позориште указује на још једну кључну форму његове ревизионистичке митологије. С обзиром на то да је сложеност америчког идентитета постајала све више очигледна током 80-их и 90-их 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, па су с тим у вези расветљавали

језик, етничку припадност и друштвене класе унапред условљене патријархатом.

У истраживању драмског стваралаштва Шепарда и Рејба пажња се поклања 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. Анализа се води тенденциозним концептом да је појединац онакав каквим се представља у јавности. Управо када је реч о драми *The Basic Training of Pavlo Hummel*, паралела може да се подвуче и са драмом Артура Милера *Смрћ ирловца*, с тим што је Рејб у својим радовима показивао приврженост 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. Утицај Харолда Пинтера осећа се у Рејбовом приказивању насиља које је 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 спашава 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 елиминисан.

Сједињене Америчке Државе су, хронолошки кроз историју посматрано, светски лидер у развијању конзервативне идеологије. Дакле, та идеологија се заснива 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 друга геополитичка позоришта, а ради успостављања идеолошког идентитета. Уз обазриву претпоставку да је то зато што су писали у време у којем су традиционални концепти о, на пример, маскулинитету стално предмет расправа, чини се да је маскулинитет постао проблематичнији у делима савремених аутора попут Сема Шепарда и Дејвида Рејба. Њихов рад је, што се види у анализама у овој књизи, пружио 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 четвртој 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 контексту, најзначајнија драмска дела са „вијетнамском темом” била су *Streamers*, *The Basic Training of Pavlo Hummel*, *Sticks and Bones*, *The Orphans*, и породична трилогија Сема Шепарда као рефлексивна мачизма и рата у Вијетнаму, коју чине драме: *The Curse of the Starving Class*, *Buried Child*, *True West*.

## Идеологија и књижевни дискурс

Према речима тадашњих критичара, током рата у Заливу 1991. године, Шепард је приказао једну оштру антиратну драму која кроз осећање носталгије враћа публику у 60. године прошлога века. Међутим, у њој није *a priori* било речи о томе. У анализи драмског стваралаштва и Шепарда и Рејба може да се примети да је у тој антиратној драми, попут његових ранијих драма, било речи о Америци којој је недостајала унутрашња кохезија. Наслов ове драме, *States of Shock*, може се применити на сваку следећу драму која осликава насиље и декаденцију појма љубави који су захватили Америку тога доба. Према истраживањима Кристофера Бигзбија, Шепард је био први драмски писац који је своје драме конструисао помоћу материјала из популарне уметности. Критичари су у више наврата Сема Шепарда доводили у везу са Дејвидом Рејбом. И Рејбови драмски ликови настањују оштећени свет. Пажљивом упоредном анализом, примећује се да се и његови ликови држе једни других са истом дозом очајања, повређујући једни друге успут. Оба аутора су посматрачи потпуног колапса форме и лепоте. 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 око себе.

У драмама о Вијетнаму написаним 70-их и 80-их година 20. века акције америчких војника у Вијетнаму истражују се заједно са илузијом о аутентичном идентитету који је постојао пре ратних искустава. Овде се настоји да се осветле скривене нити које у овим драмама мит и реалност повезују до нивоа непрепознатљивости, јер управо због своје мистичности и нису најпоузданија места за тражење истине. Историја се представља као мит, као нарација која није адекватна за процес рекреирања искустава. Једини потенцијални приступ стварности има заправо тело. Блиски контакт са смрћу, крвљу, откинутим деловима тела, постаје искуство кроз које се формирају нови идентитети ветерана рата у Вијетнаму. Истражујући контекст драмског стваралаштва Америке тога доба, кроз дела ових америчких драмских писаца, у анализу се уводи и концепт насиља које су преживели амерички војници. Насиље постаје примарни извор идентитета и знања у драмама о Вијетнаму у њиховом покушају да опишу необјашњиво.

Током америчке 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 настале у постмодерном контексту карактеристичном по опадању историčnosti. Фредерик Џејмсон примећује да се опадање историčnosti у овом тренутку дешава убрзаним ритмом који повлачи за собом субјекат „који није у могућности да на адекватан начин прикаже тренутно искуство”<sup>9</sup>,

9 Fredric Jameson, “The Antinomies of Postmodernity”, *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden, Blackwell, 2000, у: Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 7.



те на тај начин остаје ограничено на област унапред детерминисан превагом „симулакрума [...] онога што би Сартр назвао дерационализацијом свакодневнице.“<sup>10</sup> 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 себе видели као глумце који играју своје улоге, одвојени од урођених система вредности и морала, била је 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. У анализи драма се прати, између осталог, и Бодријарово тумачење стварности кроз игру симулакрума, те се рат у Вијетнаму посматра и кроз свој један сасвим други вид, па отуда се сматра да „иза оружаног насиља, убиственог антагонизма противника – као да се ради о животу или смрти, и одиграва се као такав, иза тог симулакрума борбе на смрт и светског беспштедног залагања, два противника су, у основи, солидарна против нечег другог, неименованог, никад изреченог, али чији је објективни резултат рата, уз једнако саучесништво оба противника, тотална ликвидација: племенске, задружне структуре, сви симболични облици размене језика, организације, то је оно што треба укинути, циљ рата је уништење тога, уништење након којег ће моћи да се заведе друштвеност, свеједно које припадности, комунистичке или капиталистичке“.<sup>11</sup> Они који заступају ратне вредности, иронично, могу да се уздају у

10 Ибид, 7.

11 Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови, 1991, 40.

констатацију да рат „није мање грозан зато што је само симулакрум, у њему се још и те како физички трпи, а мртви и бивши борци у њему вреде у великој мери као и други...Оно што више не постоји, то је супротност противника, то је стварност антагонизма, то је идеолошка озбиљност рата”<sup>12</sup>.

Пажња је усредсређена на Шепардову перцепцију америчког идентитета са аспекта критике идеолошког дискурса, идентификујући елементе националног карактера. С тим у вези, настоји се да се опише ескапистички импулс који преовладава његовим драмама, кроз истраживање шаблона којима се и његове и Рејбове драме воде. Ту се види промена фокуса са порицања на конфронтацију, у тренутку када се ликови хватају у коштац са спознавањем индивидуалног и националног наслеђа, па су 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 ускраћен национални мит и на чије ницу да америчка нација мора изнова да открије срж мита који ће самим тим изнова створити колективни амерички идентитет.

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 мишљења о идентитету током и непосредно након рата у Вијетнаму. Анализом ликова запажа се да је за вијетнамског ветерана Дејвида Рејба писање било начин да унутрашњи немир преточи у мисли. Други аутори који су писали о Вијетнаму такође су покушавали да својим делима објасне необјашњиво. С тим у вези, Шепардове драме илуструју не само супротстављену већ и вечиту потрагу за америчким идентитетом. Његове драме такође

12 Ибид, 41.

откривају све потешкоће те потраге. Да би повратили осећај за идентитет, Американци морају да одбаце своју фиктивну илузију о националном идентитету суочавајући се са истином о америчком идентитету.

Анализом формалног, идејног и тематског склопа драмског стваралаштва Шепарда и Рејба утврђује се идеолошка повезаност између теоретских претпоставки 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 облика идентитета. 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”.<sup>13</sup> Ова двојност налази се у центру Шепардове и Рејбове потраге за стабилним идентитетом у касном двадесетом веку.”<sup>14</sup>

Анализа има за циљ да истражи критички дискурс који је пратио рат у Вијетнаму, а који су озбиљно проучавали водећи амерички мислиоци из поља друштвених наука. Књига 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

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

14 Љубица Васић, *Амерички њосџијејнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 8

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-их и 70-их година прошлога века америчко позориште било политички обојено.

Истражујући драмска дела двојице америчких драмских писаца Сема Шепарда и Дејвида Рејба, истиче се да важан сегмент сложености драма из овог периода лежи у особеној снази когнитивне, емотивне и наративне компоненте драмског језика, који истовремено снажно утиче и на емоције и на мишљење, односно ставове оних који читају драме.

## Мушки идентитет у руху идеологије профита и ескапизма

Кроз анализу драмског стваралаштва Америке тога доба, намера је да се покаже да је Холивуд успоставио релативно стандардан образац за некритичку филмску индоктринацију спољнополитичких поступака. У том настојању једна од идеја водиља представља заправо концепт који указује на то да како би остварила доминацију у друштву, једна идеологија мора имати одзива у оним групама које имају моћ да та уверења преточе у политичке ставове. У овој књизи многе хипотезе ослањају се на хипотезе из монографије *Амерички њосџвијејнамски мушки идентитет*, које указују на то да су током историје реакције на рат биле дуго интерпретиране као нека врста објашњења потребе за „самодефинисањем и самопласирањем... У том смислу значајно је напоменути да су њихове драме 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 субјект „који није у могућности да на адекватан начин прикаже тренутно искуство.”<sup>15</sup>

---

15 Љубица Васић, *Амерички њосџвијејнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018,

У драми *True West* Сем Шепард разрађује своју омиљену тему о индивидуализму и самоизолацији које су одраз модерне свакодневнице и начина прилагођавања на њу. 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. Породица, јавне школе и црква су представљале институције које су имале свој део одговорности за усађивање неопходних врлина код деце<sup>16</sup>. Дошло се до премишљања да су се интегритет породице и ауторитет родитеља сматрали готово светињом, да поновимо ову констатацију као важан чинилац.

Већина истраживања идеологије укореења је у друштвеним наукама и велику пажњу поклањају идеологијама у односу на класу, доминантне групе, друштвене покрете, моћ, политичку економију, и на културу. У анализи пажња се посвећује и когнитивној димензији теорије, док ће се задржати критички став на основу којег идеологија може бити смештена у уму, али да то не значи да је мање друштвена. Овде се истраживањем идеологије често указује на нејасност самог појма идеологије, као и на теоријску пометњу које идеолошке анализе изазивају. Као један 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.

---

Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 9

16 Ибид, 14

Док је америчко позориште истраживало границе између аутентичности у понашању и играња улога у односу на идентитет и његове елементе који су преовладавали 70-их и 80-их 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. Запажено је да је рат у Вијетнаму догађај који је највише подложен ревизији на пољу политике и медија, али позориште указује на још једну кључну форму његове ревизионистичке митологије. С обзиром на то да је сложеност америчког идентитета постајала све више очигледна током 80-их и 90-их 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, па су с тим у вези расветљавали језик, етничку припадност и друштвене класе унапред условљене патријархатом.

Сједињене Америчке Државе су светски лидер у развијању конзервативне идеологије. Дакле, та идеологија се заснива 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 друга геополитичка позоришта, а ради успостављања идеолошког идентитета. Уз обазриву претпоставку да је то зато што су писали у периоду у којем су традиционални концепти о, на пример, маскулинитету стално предмет расправа, чини се да је маскулинитет постао проблематичнији у делима савремених аутора попут Сема Шепарда и Дејвида Рејба. Њихов рад је у мојим анализама пружио приказ начина на који је маскулинитет сачињен и на који је проблематизован у америчком друштву.

Према истраживањима Кристофера Бигзбија, Шепард је био први драмски писац који је своје драме конструисао помоћу материјала из популарне уметности. То је један од разлога зашто су критичари Сема Шепарда доводили у везу са Дејвидом Рејбом. Оба аутора посматрачи су потпуног колапса форме и лепоте. Створили су драме у којима главни јунаци настањују свет извучен из митског контекста.

Настоји се да се осветле скривене нити које у овим драмама мит и реалност повезују до нивоа непрепознатљивости, јер управо због своје мистичности и нису најпоузданија места за тражење истине. Историја се представља као мит, као нарација која није адекватна за процес рекреирања искустава. Тако када се говори о појму 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 редуccionистички и дехуманизијући, 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 притиском. Истински идентитет проистиче из способности људских бића да се одупру таквим притисцима и да им супротставе слободне поступке које сами замисле.”<sup>17</sup> Истражујући контекст драмског стваралаштва Америке тога доба увиђа се да насиље које су преживели амерички војници постаје примарни извор идентитета и знања у драмама о Вијетнаму у њиховом

17 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 83.



покушају да опишу необјашњиво. 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. Међутим, овде се може приметити да појам колективног идентитета заправо јесте „идеолошки конструкт и основа национализма. Према 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 преовлађују 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.“<sup>18</sup> 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.

Пажња је усредсређена на Шепардову перцепцију америчког идентитета са аспекта критике идеолошког дискурса, идентификујући елементе националног карактера. С тим у вези, настоји се да се опише ескапистички импулс који преовладава његовим драмама, истражујући шаблоне којима се и његове и Рејбове

18 Ибид, 83–84.

драме воде. У контексту конструисања идентитета и маскулинитета у драмама писаним након рата у Вијетнаму можемо да се надовежемо на милитаризам као идеологију која је конструисана „ради стварања непријатеља и наметања таквих представа о „другима“. 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 успевају да убеду људе да је рат неизбежан акт одбране.”<sup>19</sup> Пажња се преноси на појам Америке, као земље којој је ускраћен национални мит и на чињеницу да америчка нација мора изнова да открије срж мита који ће самим тим изнова створити колективни амерички идентитет.

Историјски посматрано, неолиберализам представља, „нарочито након рата у Вијетнаму 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 увек биле усмерене на државу. Судаће 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.”<sup>20</sup>

19 Ибид, 88.

20 Ибид, 90.

## Породична трилогија Сема Шепарда као рефлексивна 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.<sup>21</sup>

---

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

Друга група драма односи се на начине на које 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-Flat*, *Angel City*, *True West*, осликавају ликове који варирају од Франца Кафке преко Џ. Д. Селинцера до Вудија Алена, ликове који јавно изражавају своје најдубље емоције али зато скривају свој приватан живот.<sup>22</sup> Шепард је у овој теми пронашао дубоку метафору за живот у савременом добу, брилијантно истражујући парадоксалну људску потребу како за индивидуалношћу, тако и за припадношћу. 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 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.

Као што је већ било речи, трећа група драма подразумева две велике „породичне драме”: *The Curse of the Starving Class* и *Buried Child* (и до извесне мере *True*

22 Christopher Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 8–13.

*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.<sup>23</sup>

Наслеђе је важан концепт уз помоћ којег могу да се сагледају ликови, посебно у драмама Сема Шепарда. Појам и 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 порамма 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.”<sup>24</sup> И баш када се публика ушушка у спознају сопствених конвенција, потковди трансформишу очекивано значење и премештају публику у позоришни свет у коме владају правила која

23 Ибид, 8–13.

24 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда”, у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

сам аутор прописује. Овде се можемо подсетити на то да „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.”<sup>25</sup> Шепард верује да је мит бесмртан, да представља древну формулу којом се исписује одређено знање, а да се потенцијално „лудило”, или ментални хаос који настаје као последица његове трансформације, и не наслеђује.

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 у ствари ослобађајућ.<sup>26</sup> Шепардове драме показују да оно што је истинито на културолошком нивоу такође је истинито и на

25 Љубица Васић, *Амерички постмодернистички и гендеријски*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 9.

26 C. W. E. Bigsby, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, у: Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

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 смењују 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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 (према тумачењу Карла Јунга) и отац или краљ као отелотворење земље (како то описују Џеси Вестон и Т. С. Елиот).<sup>29</sup> Ипак, док пише, Шепард је свестан да су ови митови временом постали део једног великог клишеа, па лудило не доживљава као привилегију већ као тренутно стање ума.

27 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985, у: Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано гејше* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

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

29 James Frazer, *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*, 3rd ed., Macmillan, London, 1907, у: Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано гејше* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

Осликани митски шаблон америчке породице у овој драми приказан је „као сложена интертекстуална, бихевиорална и психолошка културна парадигма. 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.“<sup>30</sup> Зато је у драми присутан јак утицај детерминистичке ауре. Уколико се узме у обзир маскулинитет као такав, може да се каже да „концепт рода постаје видљив и релевантан за мушкарце. Он чини мушкарце свеснијим о роду. Тиме, род постаје нешто што се рефлектује на живот мушкарца (али и на живот жена)... Ефекат демаскулинизације моћи може бити изведен једино ако је нагрижена традиционална мушка улога: значење улоге мушкарца у породици или другим друштвеним заједницама.“<sup>31</sup>

Драма *Buried Child* 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 трагедије која је задесила њену породицу, већ због нечег далеко мрачнијег. Када се након шест година одсуства њихов унук Винс врати кући, он са собом доводи своју девојку Шели,

30 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда“ у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

31 Љубица Васић, *Амерички њостивјејнамски игенџишеш*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 91.



једног аутсајдера са тачке гледишта ове породице. Шели 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.”<sup>32</sup> Трећи син Ансел, кошаркашка звезда, на кога је Хејли била посебно поносна и који је од све деце највише обећавао, умро је под непознатим околностима у хотелској соби, а не као ратни херој како би се иначе очекивало.<sup>33</sup> Доц 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, Доц 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 Доц удавио дете и сахранио његове остатке иза куће у кукурузном пољу. У драми постоји јасна аналогија:

32 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

33 Исто, 174.

„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, и у овој драми 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.”<sup>34</sup>

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 Доц умире, из чега проистиче да ни земља ни породица нису обновљени. Шепард је увео парадигму 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

34 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

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.<sup>35</sup> 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* својом мистичношћу позива се 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 спасено, 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.<sup>36</sup> Са психоаналитичке тачке гледишта, парадигма је центар структуре људског друштва,

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

36 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано геће* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

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.

Заправо, четири миметичка обрасца илуструју Шепардов процес транскодификовања, низања слојева, адаптирања и рушења шаблона, а то су: први 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.<sup>37</sup> 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. Моменат у којем долази до метаморфозе митског шаблона неизрецив је и непознат, па ту неизрецивост и непознаницу Шепард види као повод за упуштање у потрагу за аспектима који поседују оно што је „лудо” и необјашњиво, говорећи туђим гласовима.

Шепард нас читаоце „спречава у настојању да створимо визију о темпоралном идентитету драме, не дозволивши нам да проникнемо у заплет и појединачне слике

37 Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, у: Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано гејше* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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

Требало би размотрити сам наслов драме. На нивоу заплета, „покопано дете је очигледно одавно мртво ново-рођенче. На тематском нивоу, међутим, Винс је такође

38 Ибид, 177.

39 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

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 реструктурирање реакције публике. То реструктурирање, 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 исти су 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.”<sup>40</sup>

Процес тумачења 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 сложеношћу друштвеног и родног идентитета полако клизе ка „проклетству” посве унутрашњег, импловивног и коначно крвавог

40 Љубица Васић, „Мит и лудило у драми *Покојано дете* Сема Шепарда” у: часопис *Наслеђе* (Књижевност и лудило), приредили: Владимир Перић и Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 63–70.

задовољства.<sup>41</sup> 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 Шепардовога 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 израња 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 уопште.<sup>42</sup>

Овде се може реплицирати на клишеирану слику мита и позвати се на интертекстуалност која, према

41 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985, у: Љубица Васић, „Идеологија и мит у драми Сема Шепарда *Проклејство изгладнеле класе*”, *Научна и духовна ушемељеност друштвених реформи, Границе естетској и идеолошкој у књижевности и језику* (главни уредник Младенко Саџак), Бања Лука: Филозофски факултет: Филолошки факултет, 2011. (Бања Лука: Арт Принт), стр. 111–117.

42 Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, у: Љубица Васић, „Идеологија и мит у драми Сема Шепарда *Проклејство изгладнеле класе*”, *Научна и духовна ушемељеност друштвених реформи, Границе естетској и идеолошкој у књижевности и језику* (главни уредник Младенко Саџак), Бања Лука: Филозофски факултет: Филолошки факултет, 2011, Бања Лука: Арт Принт, стр. 111–117.

речима Слободана Лазаревића, „није никаква привилегија књижевности XX века.”<sup>43</sup> 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.”<sup>44</sup> 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 у ствари 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

43 Слободан Лазаревић, *Преиначење митског обрасца*, Центар за митолошке студије, Рача (Крагујевачка), 2001, 93.

44 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, у: Љубица Васић, „Идеологија и мит у драми Сема Шепарда *Проклетство изгладнеле класе*”, *Научна и духовна ушмељеност друштвених реформи, Границе естетској и идеолошкој у књижевности и језику*; (главни уредник Младенко Сацак), Бања Лука: Филозофски факултет: Филолошки факултет, 2011, Бања Лука: Арт Принт, 111–117.



емотивно обојени кодови односе на комплексност личности. Драма *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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.

Значење „проклетства”, од веома јасно описане „изгладнелости до потиснуте глади, требало би посматрати као реализовану просторну метонимију, као

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

46 Stephen J. Bottoms, “Nightmares of the Nation” у: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 175, у: Љубица Васић, „Идеологија и мит у драми Сема Шепарда *Проклетство изгладнеле класе*”, *Научна и духовна ушемељеност друштвених реформи, Границе естетској и идеолошкој у књижевности и језику* (главни уредник Младенко Саџак), Бања Лука: Филозофски факултет: Филолошки факултет, 2011, Бања Лука: Арт Принт, 111–117.

покретну димензију у којој се остварује процес карактеризације ликова. Процес промене у самој структури личности у семиотици простора јавља се као посредник у нарацији, али и у сценском извођењу.<sup>47</sup> 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.

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.<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> Свако појединачно кодирање „оповргава очекивање конвенционално усвојеног рода,

47 Ибид, 111–117.

48 Ибид, 111–117.

49 Ибид, 111–117.

50 Ибид, 111–117.

старосне доби или друштвене класе. Оваквим начином проницања у саму срж генерацијског јаза и родних разлика постиже се извитоперивањем 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.<sup>51</sup>

Опозиција мушко/женско јасно је изражена у Веслијевом лику. Конфигурација његове личности креће се од слике стереотипне, пасивне „феминизираности” 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 донедавно 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. Вестон нова исконска агресивност и сексуалне фантазије транспоноване су кроз начин на који се он опходи према свом животу.<sup>52</sup> Његова необузdana склоност ка алкохолу, његова исхитреност, као и ауторитативност, доживљавају дубоку трансформацију у моменту када он на себе преузме улогу брижног оца, вољеног супруга.

51 Ибид, 111–117.

52 *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, New York, 2002, у: Љубица Васић, „Идеологија и мит у драми Сема Шепарда *Проклећство излагане класе*”, *Научна и духовна ушмељеност друштвених реформи, Границе естетској и идеолошкој у књижевности и језику* (главни уредник Младенко Сацак), Бања Лука: Филозофски факултет: Филолошки факултет, 2011, Бања Лука: Арт Принт, 111–117.

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) помињу се у дијалогу. 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.”<sup>53</sup> Јагње је симболичан фокус просторне и иконичке 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 доношења жртве.

У драмском процесу јагње конотира насилност и жртвовање. Крајњи исход проклетства симболизује саму суштину једног бића. На крају трећег чина функција

53 Ибид, 111–117.

јагњета варира и доживљава врхунац у једној сасвим новој верзији коју мајка и син доводе у везу са причом које се отац присећа. Наместо 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 повратка. 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.”<sup>54</sup> Зато се и ослања на своју сопствену перспективу како би у светлу још једне у низу својих породичних драма оправдао друштвено-политичку парадигму а 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

54 Љубица Васић, „Идеологија и мит у драми Сема Шепарда *Проклетство излаганеле класе*”, *Научна и духовна ушемељеност друштвених реформи, Границе естетској и идеолошкој у књижевности и језику* (главни уредник Младенко Саџак), Бања Лука: Филозофски факултет: Филолошки факултет, 2011, Бања Лука: Арт Принт, 111–117.

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 самоизолацији, које су одраз модерне свакодневице. 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.<sup>55</sup>

Сем Шепард је у те сврхе развио три сценска шаблона који имплицитно указују на усвајање, процењивање<sup>56</sup> и напуштање. Стога, осећајући потребу за истраживањем, човек (који може бити писац, глумац или пак сам лик)

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

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

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, фокусира се на неколико чинилаца поменуте потраге. Међу њима најважнији су: пејзаж, појам аутентичности насупрот 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 иконицима 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.”<sup>57</sup> Другим речима, његов идеални контекст односи се на истраживање нашег односа према другима.

57 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 израњају 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 надамсве 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.<sup>58</sup> 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

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



ослањају на привидно задовољавајуће ефекте дуплика-та 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 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.<sup>59</sup>

Радња је смештена неких 60-ак 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, истовремено је и реално место које обележава његово одрастање, али 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

59 Ибид, 200–201.

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 данашњицом.<sup>60</sup>

---

60 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1997, 136–137.

## Смештање постмодернизма (и концепт конструисања идентитета у Шепардовим драмама)

Пре него што анализа зарони у приказ Шепардовог постмодерног фрагментованог идентитета, осврнућемо се на неке основне карактеристике постмодернизма са којима се слаже већина теоретичара, и сходно томе сместити Шепардово дело у контексту постмодернизма.

Стога, Брен Никол дефинише термин постмодернизам као клизав и неодређен, а његов књижевни опус као превише разнолик у стилу да би се сматрала целовитим жанром. Упркос својој разноврсности, Хофман наводи карактеристике које се сматрају типично постмодерним, а међу њима пулсира „све је могуће”<sup>61</sup> приступ, плурализам или мноштво, и дисконтинуитет. Ове карактеристике се често поклапају са постмодерном књижевношћу, а неке од ових особина препознају се и у Шепардовом раду. Еволуцијом улоге „идеологије у конструкцији идентитетског обрасца већим делом оставља појединца заробљеног у наслеђеним бинарним опозицијама, хијерархијским

---

61 Gerhard Hoffmann. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Rodopi, 2005, 36.

значањима 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.”<sup>62</sup>

Било је оних критичара који су били уверени да су, иако су најважније постмодерне карактеристике биле проглашене за фикцију, неке теорије Линде Хачн, која се сматра једним од најважнијих теоретичара постмодерне фикције, подједнако погодне за драму *Проклећи митски уметник*.<sup>63</sup> Међу кључним карактеристикама које се често јављају у постмодерној књижевности су употреба пародије, мешавине жанрова и супротности између онога што се сматра „високом” културом и онога што се сматра „ниском” културом. Уз малу дигресију ваља подсетити да „посматрано кроз призму Алтисерове 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 рedefинишу 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.”<sup>64</sup> Постмодерна

62 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски мушки идентитети*, Црвена линија, ФИЛУМ, Крагујевац, 2019, 69–70.

63 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. “Doomed Mythic Artist: Sam Shepard’s Angel City.” *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 2, no. 1, 2013, 134.

64 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018,

књижевност је такође типична и по својој фрагментарности и нарушавању континуитета,<sup>65</sup> а ове одлике се донекле огледају и у постмодернистичком позоришту који се издваја „фрагментираним наративом, деконструисаним ликовима, признавањем популарне масовне културе и самосвешћу о извођењу представе”<sup>66</sup>. За анализу постмодерног драмског стваралаштва, 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 и прихватају.”<sup>67</sup> Приповедање у фрагментима, које руши једноличност заплета, појављује се у Шепардовој драми *Suicide in B-flat*, јер је временски оквир заплета изазован за смештање у времену и простору у односу на процес конструисања идентитета ликова. Д’Луго упоређује фрагментоване наративе са драмским дискурсом који је саставни део процеса интерпретације промене, помало

---

Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 53.

- 65 Mehrabi, Bahar, “Postmodernism and Language у: Sam Shepard’s *True West and Tooth of Crime*.” *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, vol. 1, no. 4, 2012, 132.
- 66 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. “Doomed Mythic Artist: Sam Shepard’s Angel City.” *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 2, no. 1, 2013, 173.
- 67 Љубица Васић, *Амерички вијетнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 52.

подсећајући на тему драме *Suicide in B-flat* о метаморфози идентитета у складу са изазовима савременог доба.

Неки критичари и теоретичари тврде да се Шепардова позиција као чисто постмодерног драмског писца може доводити у питање смештањем његовог стваралаштва у оквире савремене драмске критике као жанра који је подложен утицају идеологија савременог друштва. Узима се у обзир политичко несвесно у књижевном тексту обојице аутора као и њихова подсвест о ниҳилизму као изражавању *оној* савременог у тексту. Самим тим, процес конструисања ликова код Шепарда и Рејба може се безмало ослонити на књижевне теорије које своје упориште проналазе у Бодријаровом преиспитивању ниҳилизма када он каже да ниҳилизам има данас обележје прозирности, да је он на неки начин радикалнији, „круцијалнији него у својим ранијим и историјским облицима, јер је та прозирност, та колебљивост потпуно својствена систему, и свакој теорији која још претендује да га анализира. Кад је бог умро, постојао је још Ниче да то каже – велики ниҳилиста пред вечним и лешом вечног. Међутим, пред симулираном прозирношћу свих ствари, пред симулакрумом материјалистичког или идеалистичког достигнућа света у надстварности (бог није мртав, он је постао надстваран), нема више теоријског и критичког бога који би препознао своје вернике”<sup>68</sup>. Ликови двојице америчких аутора су у сталној потрази за својим идентитетом и суштинским смислом постојања. Појам идеологије „ограђујући се од плејаде његових 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

68 Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, превод с француског Фрида Филиповић, Нови Сад: Светови, 1991, 155.

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”.<sup>69</sup>

Насупрот овој теорији, има критичара који указују на то да Шепардова дела јасно указују на неке од главних постмодернистичких карактеристика које се највише огледају у његовој сценској композицији. Може се рећи да бројне Шепардове драме јасно показују карактеристике типичне за постмодернизам које неизбежно сврставају Шепарда у постмодерне писце. Битно је истаћи да његов рад по својој форми одговара постмодерним особинама, јер Шепард „комбинује” жанрове у својим драмама. На пример, то ради у драми *Angel City*, која је мешавина пародије и симулације апокалиптичне стварности карактеристичне за лосанђелески жанр *ноар*, изнијансиран акцијама самураја Далеког истока.

Уопштено гледано, Шепард је преокупиран скупом тема које се заједнички реализују у многим његовим драмама. Једну од тема свакако треба истицати као водиљу у његовом стваралаштву а она се односи на кризу идентитета у савременом добу. Мехраби тврди да је „у постмодерном традиционалном начину размишљања, осећање за идентитет код човека заправо једна мешавина састављена од сила из околне културе”<sup>70</sup>. Критичари посматрају постмодерни идентитет као вештачки конструисану фрагментовану појаву. У складу с тим, Шепардови ликови представљају постмодерне мушкарце

69 Теун А. Ван Дијк, *Идеолоџија, мултидисциплинаран њрисиџи*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2006, у: Љубица Васић, *Амерички њосџивијетнамски иџентиџиџи*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, кулџура*, 56.

70 Bahar Mehrabi, et al. „Postmodernism and Language in Sam Shepard’s *True West* and *Tooth of Crime*.” *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, vol. 1, no. 4, 2012, 132.

чија унутрашња бића, као и њихова тела, онако како то Џудит Батлер описује у својим теоријама, обликује њихова околина. То оставља ликове у стању збуњености и, последично, они се осећају отуђеним од стране сопственог себе, зато што је њихов идентитет пре условљен спољним фактором, него што је продукт њиховог унутрашњег убеђења и самосталне борбе са сопством. Важност тела у конструисању „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 на то 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.”<sup>71</sup> Речник модерне књижевне и културне критике Универзитета Колумбија објашњава појам отуђености као изолованост од друштва, и чак од самог себе, и посматра га као питање углавном типично за постиндустријска западна друштва.

Мехраби тврди да постмодерни човек поседује подељено биће за које је карактеристично тражење сопственог порекла, али је такође то биће условљено историјом. Однос ликова према прошлости представља такође важну тему у многим Шепардовим драмама, те треба истаћи да ликови или покушавају да реконструишу

71 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 55–56.



свој идентитет у садашњости, док успостављају отклон према прошлости, или покушавају да поврате своје очигледно неуспешне идентитетске/идеолошке реконструкције. Према Долежелу, у постмодернизму прошлост се подвргава преради, реинтерпретацији и реструктурирању<sup>72</sup>, слично Шепардовом третману митова из прошлости који су подвргнути процесу деконструкције и последичне реконструкције, где је најочигледнији случај од изабраних представа онај Најлсов у драми *Suicide in B-Flat*. Међутим, она није једина драма у којој Шепард преиспитује ваљаност и сâмо постојање прошлих митова, попут оних о каубојима, америчком западу и уметницима.

Узевши у обзир целокупно драмско стваралаштво Сема Шепарда, важно је дефинисати одређене изразе у његовом дискурсу. Ту такође треба истаћи важност анализирања карактеристика фрагментарног идентитета у његовим драмама јер и сам Шепард, на самом почетку драме *Angel City*, упућује глумце да прикажу ликове као преломљену целину, чији комади и делови лика лете са централне теме, с тим што он суптилно наглашава важност представљања ликова као фрагментованих, дељених.

Фрагментованост идентитета подвргнута је многим психолошким и психоаналитичким истраживањима и термин као такав могао би се сматрати прилично поједностављеном верзијом конструкције идентитета, која се углавном налази у књижевној или било којој другој неклиничкој анализи, и служи као улога метафоре унутрашњих сукоба ликова. Речник модерне књижевне и културне критике Универзитета Колумбија у Њујорку дефинише фрагментарност као концепт који је најчешће повезан са постмодерним и постиндустријалним светом и који стоји насупрот појма тоталитарности. Луц и Рос фрагментацију виде као подељено биће којем недостаје

72 Doležel, Lubomír. *Possible Worlds of Fiction and History: the Postmodern Stage*. Johns Hopkins University Press, 2010, 4.

интеграција и тврде да су „рани теоретичари, као што је Вилијам Џејмс, сматрали да биће није уједињена структура, већ да има много различитих компоненти које варирају у зависности од друштвених улога у којима почивају” и да је биће којем недостаје интеграција много склоније развоју могућих психичких проблема. Сам термин *биће* може да поседује широку лепезу значења јер се управо израз подвојено биће у више наврата замењује изразом „диференцијација само-концепта”<sup>73</sup>. Овде може да се уведе ДеРосеово тумачење Шепардових фрагментованих ликова, јер он наглашава да „не постоји централно ја, да нема језгра, већ само фрагментовани колаж бића”<sup>74</sup>. Стога се у овој тези употреба фрагментарности односи на одсуство јединства самога себе јер је идентитет ликова састављен од више целина без чврстог центра а који је неопходан да те делове обједини у једну целину. У Шепардовим драмама, фрагментарност ликова је уско повезана са „кидањем” или цепањем личности, јер његови драмски ликови посматрају своје сопство понаособ.

Америчко удружење психијатара описује цепање или кидане личности као „феномен који означава немогућност усклађивања алтернативних или супротстављених опажања или осећања у себи или другима, што је карактеристично за гранични поремећај личности. Као резултат тога, пацијенти са граничним поремећајем личности имају тенденцију да људе или ситуације виде као „црне или беле”, „све или ништа”, „добро или лоше”<sup>75</sup>. Како овде

73 Lutz, Catherine, and Ross, Scott R., “Elaboration versus Fragmentation: Distinguishing between Self-Complexity and Self-Concept Differentiation.” *Journal of Social and Clinical Psychology*, vol. 22, no. 5, 2003, 538–550.

74 DeRose, David J. “Sam Shepard as Musical Experimenter.” *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Edited by Matthew Roudané. Cambridge University Press, 2002. 239.

75 American Psychiatric Association. *Practice Guideline for the Treatment of Patient with Borderline Personality Disorder*. American Psychiatric Association, 2001. *Psychiatry Online*,

предмет није проучавање феномена цепања личности са стручног становишта психијатара, већ употреба термина у књижевном контексту, прикладније је употребити поједностављени и релативно општи поглед Марка Веста на цепање сопства, који се „дешава када појединац почне да разматра различите аспекте своје личности као засебне целине, а не као особине једне уједињене целине”<sup>76</sup>. За потребе оваквог објашњења, Вестова дефиниција ће се користити за даље разумевање феномена кидања, односно цепања личности, које има кључну улогу у Шепардовим представама, наиме у драмама *Suicide in B-Flat* и *Angel City*, јер ликови не успевају да схвате свој идентитет као једну целину већ демонстрирају карактеристике особа са биполарним поремећајем. И сам Бодријар сматра да „психологија и медицина застају пред истином једне сада већ неутврдиве болести.” Јер ако се било који симптом може „произвести”, онда се свака болест може сматрати „изводљивом” и симулираном, а медицина *ћуби свој сми-сао*, јер она може да лечи само „праве” болести, односно њене објективне узроке”.<sup>77</sup> Тако када описујемо вијетнамске драме Шепарда и Рејба, у потрази за идентитетом може се поставити бодријаровско питање: „шта може да учини војска са симулантима?”<sup>78</sup> Јер како Бодријар даље каже: „традиционално војска их открива и кажњава, по једном јасном принципу проналажења [...] Чак и војна психологија узмиче пред картезијанским јасноћама и оклева да чини разлику између 'правог' и 'лажног', између 'произведеног' и аутентичног симптома.”<sup>79</sup>

---

17psychiatryonline.org/pb/assets/raw/sitewide/practice\_guidelines/guidelines/bpd.pdf

76 Ибид, 19.

77 Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови, 1991, 8.

78 Ибид, 8.

79 Ибид, 8.

Пошто се у анализи драма изнова појављују појмови „идентитет” и „биће”, од кључне је важности да се утврди њихово тачно значење, јер постоји много могућих тумачења, у зависности од употребе у различитим областима проучавања, као што су психологија, социјална психологија или психијатрија. Једно питко и разумљиво објашњење нуди чешки психолог Мари Вагнерова. Према Вагнеровој, нечији идентитет и очување његовог континуитета у времену зависи од нечије свести о себи. Дакле, идентитет се схвата као свесност и перцепција сопства, њихових разлика и оригиналности и опште идеје о томе ко је заправо неко.<sup>80</sup> Међутим, без обзира на сва поменута објашњења идентитета и сопства, ови термини се готово дијаметрално различито сагледавају са аспеката књижевне критике јер не постоји њихова јединствена дефиниција што значи да и сама немогућност дефинисања ових појмова представља одлику постмодерне која се огледа у плурализму.

У драми *True West* 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 другоме, свој однос према свету. У Шепардовој каријери, како то каже критичар Ричард Гилман,<sup>81</sup> осећа се страх од превеликог удаљавања, од превеликог улагања у глуму, и ова амбиваленција управо је оно што провејава у његовим драмама. Посматрано 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

80 Vágnerová, Marie. *Základy psychologie*. Karolinum, 2010, 252.

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

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.”<sup>82</sup> Применивши Алтисерово мишљење о границама идентитета, може се рећи да нам посредовање омогућава да успоставимо однос између формалне анализе уметничког дела, у овом случају драме, и њене друштвене подлоге.<sup>83</sup> 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 Шепард успоставља готово опсесивним интензитетом доминира драмама из најкаснијег периода. У овој драми, питање идентитета посматра се кроз један приземнији, емоционалнији универзум дисфункционалне породице. Фрагментовање једне савремене породице функционише на неколико различитих нивоа, с обзиром на то 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. У одређеном тренутку у осмој сцени тројица мушкараца породице чини се да деле исти животни шаблон, иако

82 Фредерик Џејмсон, *Политичко несвесно: Пријоведане као друштвено-симболички чин*, РАД, Београд, 1984, 21.

83 Ибид, 25.

је тешко у то поверовати у случају Остина, који каже да смо сви ми само копије једни других. Отац, као пионир породице 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.<sup>84</sup> 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 доминира 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, променљивог 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.<sup>85</sup> То је оно чега се Остин несвесно гнуша.

У овој драми, важну улогу у покушају обликовања идентитета има бављење специфичним животним

84 Ибид, 132.

85 [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIX\\_3/07/download\\_ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIX_3/07/download_ser_lat)

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 промењивог и динамичног у својој основи, он се може мењати с променама извазваним међусобним интеракцијама и кроз изложеност новим културним срединама.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup> Притом, 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

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

87 [www.hciti.hr/files/kazaliste39\\_40.pdf](http://www.hciti.hr/files/kazaliste39_40.pdf)

се истом Фројд бавио, идентитет има своје упориште у неиспуњеним жељама, у ономе што можемо, а не унемо бити или добити.<sup>88</sup> Кроз Лијево и Остиново трагање за сопственим идентитетом и проницањем у односе који су заступљени у њиховој породици, сама жеља да се прихвати свакодневица као таква постаје у ствари динамика њиховог бића, као појединачних субјеката.

Могло би да се каже да Шепард у својим драмама приказује образац по којем се конструишу његови митски хероји али и антихероји поп културе, а које су на позорници и на филму оживели продуценти, глумци и глумице, композитори. Потрагом за идентитетом у савременом добу баве се и Шепардове драме *Melodrama Play*, *Angel City* и *Suicide in B-Flat*. Протагонисти у овим драмама поседују сличне карактеристике, али и нагон за сличним унутрашњим борбама, јер сви они се боре са захтевима које им намеће шоу-бизнис индустрија. Притисак на машту уметника у овим драмама неретко врши њихово окружење тражећи од њих да деконструишу свој идентитет у складу са потребама самог шоу-бизниса, или према жељама публике која одређује ниво популарности њих као уметника. У овим драмама чини се да је камен темељац идентитета поп култура, док су уметници заробљени негде између потраге за славом и оданошћу традиционалним друштвеним вредностима, било да су то Ребит, Најлс или Дјук. Прошлост такође игра важну улогу у развијању и фрагментовању идентитета ликова јер они покушавају да избегну скученост коју она са собом носи или, парадоксално, беже у њену сигурност.

Према истраживањима Шахбази, постмодерно позориште је типично по фрагментованом наративу, деконструисаним ликовима и признавањем популарне и масовне културе.<sup>89</sup> Ове карактеристике појављују

88 [www.fpn.bg.ac.rs/.../p.../nm\\_uup\\_psihoanaliticka\\_teorija\\_frojda.ppt](http://www.fpn.bg.ac.rs/.../p.../nm_uup_psihoanaliticka_teorija_frojda.ppt)

89 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. "Postmodern Historiography in Suicide in B-Flat: Sam Shepard's Myth of the



се поготово у Шепардовом драмском стваралаштву и међусобно су повезане, као што, на пример, идеолошки дискурс одражава начин конструкције идеолошког идентитета ликова. Кључни разлог због којег се њихови идентитети деле највероватније може да се пронађе у самој масовној култури која све време утиче на конструкцију идентитета његових ликова.



## Постмодерно у драмском дискурсу

Одувек је било тешко дефинисати или заобићи појаву која се назива постмодернизмом.<sup>90</sup> Ова потешкоћа може се илустровати позивањем на недавну расправу о томе може ли се филозофија Вајтхеда описати као постмодерна или не. Неки аутори као што је Грифин с једне стране његову филозофију сматрају „верзијом постмодерне филозофије”, док с друге стране изгледа да је она претеча постмодернизма 1960-их и касније, с обзиром на чињеницу да његова филозофија садржи елементе каснијег постмодернизма задржавајући неке од „јасних напредака повезаних са модерношћу”<sup>91</sup>. Најсигурнији начин да се приступи Вајтхедовој филозофији, сматра он, јесте посматрање као врсте рода „постмодернизма”, јер се бави неким проблемима које ствара „изразито модерна филозофија” и помаже да се реше неки онтолошки и космолошки проблеми повезани са постмодернизмом.<sup>92</sup> Микеј се слаже са овим гледиштем тврдећи

---

90 Wang, Z 2013. *The Postmodern Dimension of Whitehead's Philosophy and Its Relevance*. The Institute for Postmodern Development of China, 1.

91 Griffin, D R 2007. *Whitehead's radically different postmodern philosophy*. An argument for its contemporary relevance. New York: State University of New York Press, 8.

92 Ибид, 9.

да Вајтхед „реконструише многе основне претпоставке модерног мишљења наглашавајући истакнутост прекомерног постојања, промене у постојаности и међусобне повезаности над појединим супстанцама.” Књижевни критичар Вајтхед је био склон да се оријентише на процес и релативност, на различитост и отвореност према другима, да супстанце (супстанције и једноставне локације) претвори у догађаје који стоје у односу један према другом, да се помера од једноставних структура до сложених форми дискурса, уместо да његову филозофију третира као „фиксну и јединствену истину”<sup>93</sup>. Вајтхед је имао намеру да радикално ревидира модерну онтологију; он је инсистирао на томе да нам је потребна визија природе у којој су сви делови еколошко-космолошког система смислени, у којима искуство све прожима.<sup>94</sup> Могло би се рећи да су и деконструктивизам и Вајтхедов конструктивистички постмодернизам реаговали против онтолошких и космолошких недостатака модернизма.

Горњи кратки излет у расправу о томе да ли филозофију Вајтхеда треба посматрати као постмодерну или не, и у ком би се смислу могла тумачити као постмодерна, илуструје потешкоће око приказа постмодернизма. Ипак, може се претпоставити да постмодернизам као *Zeitgeits* или широки приступ животу наглашава постојање различитих светоназора и концепата стварности, а не једног „исправног” или „истинитог”. Док је модернизам истицао поверење у емпиријску научну методу и неповерење у идеологије и верска веровања који се не могу тестирати научним методама, постмодернизам наглашава да је одређена стварност друштвена конструкција од

93 Wang, Z 2013. *The Postmodern Dimension of Whitehead's Philosophy and Its Relevance*. The Institute for Postmodern Development of China, 1–4.

94 De Quincey, C 2010. Chapter 7: Whitehead's postmodern cosmology. *Radical Nature: The Soul of Matter*. Vermont: Park Street Press, 49.

стране појединаца, одређене групе, заједнице или класе особа (Блејк, Смајерс, Смит, и Стендиш 1998; Кол, Хил, и Риковски 1997). Као својеврстан правац у филозофији књижевности, постмодернизам сматра да су особине повезане са модернизмом двадесетог века, попут Лиотаровог веровања у могућност управљања друштвеним променама према скуповима рационално развијених и договорених принципа, сада у повлачењу услед пораста индивидуализма, плурализма и еклектицизма. За разлику од модернизма, постмодернизам полази од претпоставке да су велике утопије немогуће или неизводљиве. Постмодернизам се може описати као разнолики културни положај са главним карактеристикама картезијанске (или наводно картезијанске), тј. рационалистичке, модерничке мисли. Стога се могу претпоставити ставови који, на пример, истичу социјални приоритет према појединцу, одбацују универзалне тенденције филозофије, који иронично посматрају знање и који успостављају ирационалну равноправност у односу на рационалност у нашим поступцима одлучивања, и сви они спадају под такозвани постмодерни кишобран.<sup>95</sup> Дакле, постмодернизам такорећи прихвата да је стварност, укључујући модерно знање, фрагментована и да је лични идентитет нестабилна категорија коју преносе разни културни фактори. Она фаворизује критику модерних погледа на свет, скептична је према напретку човечанства и анализира или деконструише веровања, указујући на контрадикторне друштвене ставове. Радикални облици постмодернизма попут разиграног постмодернизма чак заговарају ирелевантно, разиграно третирање сопственог идентитета и мање или више безусловно либерално друштво (Латхер 2006). Постмодернизам можда није толико позорница након модернизма, колико може да буде више савремени

95 Jansen, JD 2004. *An introduction to Education Theory*. In I Eloff & L Ebersöhn (eds), *Keys to educational psychology* (First ed, pp 376–386). Cape Town: UCT Press

импулс за деконструкцију тоталистичких система знања, значења или веровања („велики наративи” у терминологији француског филозофа Лиотара). Примери тога обично укључују многе главне организоване религије у свету, као и велике политичке теорије попут капитализма или комунизма, национализма или хуманистичких теорија идентитета. Постмодерни услов за Лиотара је живот без таквих система или митова; за Дериду је реч о прослави доласка отвореног будућег друштва<sup>96</sup>. Често се тврди да се вакуум вредности отворио за људе и групе као резултат постмодерног „Цајтгајста”<sup>97</sup>. Вакуум вредност је наводно створен због нестанка или дискредитације консензуса о системима вредности који гарантује велика нарација модернизма. Постмодерни „Цајтгајст” карактеришу људи који нису само склони конструисању и прихватању властитих, индивидуалних система вредности, већ и да живе у складу с таквим системима<sup>98</sup>. За оне који потичу из модернистичке позадине, тј. оне у којој одређени грандиозни наративи или системи могу одредити и предиспонирати мисаоне обрасце људи и група, осећа се као да се све срушило у хаос. У тешким случајевима, као што је случај са разиграним постмодернизмом, тврди се да живимо у времену у којем „све иде”, тј. у времену апсолутног релативизма, где ништа није сигурно и где је све у непрекидном стању флукса – укључујући вредности које појединачни људи као и групе људи могу пригрлити<sup>99</sup>.

96 De Cock, C, & Böhm, S 2007. Liberalist Fantasies: Žižek and the impossibility of the open society. *Organization*, 14(6), 5.

97 Kourie, C 2006. The “turn” to spirituality. *Acta Theologica Supplementum*, 8.

98 Koelble, T A & Li Puma, E 2011. Traditional leaders and the culture of governance in South Africa. *Governance*, 24(1), 2.

99 Lather, P 2006. Postmodernism, post-structuralism and post(critical) ethnography: Of ruins, aporias and angels. In P. Atkinson, A Coffey, S Delamont, J Lofland & L Lofland (eds.), *Handbook of Ethnography* (477-492). London, Singapore: Sage Publications

Ово стање је код многих људи инспирисало осећај живљења у вакууму вредности.

У складу с горе наведеним аргументом, постмодернизам, чак ни у својој пост-, анти- или не-утемељитељској мантри, никада није успео да избегне потребу за прибегавањем одређеним вредностима које играју улогу у позадини нечијег размишљања, мислиоци попут Вилбера<sup>100</sup> почели су тврдити да је дошло време за постфундаменталистичку оријентацију на свет и вредности. Вилберов главни аргумент против постмодерне оријентације је да релативизује све тврдње осим властитих (тј. да не постоје фиксне и коначне истине или тврдње). Занемарује потребу да људи повремено износе тврдње које би могле бити универзално истините или валидне<sup>101</sup>, али такође фалсификоване. Културолошки филозоф Фредерик Тарнер, следећи Канта, који је тражио глобалне принципе<sup>102</sup>, изнео је идеју о чвршћем темељу вредности у тренутним постмодерним условима. Уклонио је појам радикалног центра вредности. Ту је идеју видео као реакцију на релативизам постмодерниста, као и на крути морализам модернизма (фундаментализам)<sup>103</sup>. Предложио је да људи различитих вредносних оријентација теже скупу вредности које би људи различитих погледа на свет и моралне оријентације потенцијално могли да деле или се придржавају (Тарнер 1990: 745; Тален и Елис 2002: 36). Тарнерова теза је, према нашем мишљењу, представљала први корак у правцу *постфундационализма* вредности. Главна разлика између онога што је Тарнер

100 Wilber, K 2000. *Sex, Ecology, Spirituality. The spirit of evolution.* (2nd ed. Revised. ed.). Boston & London: Shambalala, ix-x, 37.

101 Ибид, 36.

102 Nussbaum, MC 2011. *Creating capabilities.* Cambridge (Mass.): Belknap Press, 117.

103 Turner, F 1990a. The universal solvent: Meditations on the marriage of world cultures. *Performing Arts Journal*, 12 (3), 97.

предложио и пост-постфундационалистичке оријентације која се овде шири је та што је Тарнеров поглед био напор у стварању или откривању радикалног центра вредности који могу потенцијално делити људи различитих вредносних оријентација, док *иоси-иосиушемељишељски* приступ омогућава свакој особи или групи људи да развију за себе сет вредности који делује у позадини њиховог размишљања, и који због тога неће свим људима бити прихватљиви. На овај начин, сваки јаз у вредности који би постмодернизам могао да остави у вези, на пример, црквеног живота и образовања може се намерно попунити вредностима или скупом вредности појединца или групе. Другим речима, *иосиушемељишељство* представља квалификован повратак чвршћем филозофском или животном утемељењу црквеног живота и образовања. Иако не представља повратак појму утемељитељског (модернистичког) темеља за црквени живот и образовање, он омогућава црквеним вођама и просветним радницима да прилазе свом раду на позадини неких чврстих филозофских и/или животних принципа, убеђења и претпоставке – које су, може се тврдити, увек играле одређене улоге у позадини њиховог размишљања. Постмодернистички приступ није ирационалан у смислу да је рационално недоследан или нелогичан. Шулц<sup>104</sup> тачно тврди да људско биће поседује рационалну способност која му омогућава да даје изјаве које се сматрају универзално валидним.

Колико је познато, појава постмодернизма или *иосиушемељења* није оставила никакав вакуум вредности у нашим личним и заједничким животима. Све могуће разлике у вредностима које би могле настати као резултат фрагментације и пропадања наратива великог обима попуњавају се одмах малим личним наративима

104 Schults, Fl 1999. The veritable ideal of systematicity: a post-foundationalist construal of the task of Christian Theology. Paper presented to the Systematic Theology Group of the AAR. Boston, MA, 2.



појединаца који сматрају да су довољно зрели да развију своје сопствене системе вредности и живети од них. Све могуће разлике у вредности које би се могле отворити такође су ефективно попуњене друштвеним уговорима међу групама појединаца. Прави изазов је, прво, испунити широко прихваћене вредности садржане у таквим друштвеним уговорима садржајима из наших појединачних животних карата, и друго, применити наш новостечени увид у постмодернизам и постутемељеност, функционисање наших религијских институција – наших цркава – и наше напоре у вођењу младих кроз постмодерни социокултурни лавиринт у којем тренутно живимо.

Драма Сема Шепарда у два чина *Angel City* сматра се надреалистичком представом која је подељена у више ситуација које резултирају коначном „катастрофом”. Радња драме *Angel City* почиње доласком Ребита Брауна, од кога се очекује да створи никада до тада виђен, чудновати „филм катастрофе” и, како Ланкс каже, да створи лик који ће „превазићи саму идеју 'лика' онаквог каквог га данас познајемо”<sup>105</sup>. У ширем смислу, драма *Angel City* би се могла описати као апокалиптична пародија на савремени Холивуд, која неприметно разоткрива продуcente гладне моћи и утицај који филмска индустрија има на људе, било да су то уметници или сама јавност, односно публика. Овде треба застати и направити мању дигресију позивајући се на Бодријара и његово тумачење надстварног и имагинарног, где у свом тумачењу он каже да оно што је „у Дизниленду имагинарно није ни истинито ни лажно, то је нека машина разуверавања подешена да у супротном пољу регенерише фикцију стварног. Отуда слабост тог имагинарног, његова инфантилна дегенерисаност [...] Као и електричне атомске централе, као филмски студији, у томе граду који је сам

105 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984. 67.

још само један огроман сценарио и непрекидан *travelling* потребна је и стара врста имагинарног као неки симпатични нервни систем, саздан од знакова детињства и вештачких фантазама”<sup>106</sup>.

Шепард наглашава важност разумевања ликова као преломљене целине пре него као целовитих ликова. Штавише, глумци би требало да потпуно напусте сваки логички смисао док портретишу ликове. Цела драма *Angel City* бави се „стварањем ликова”, међутим, главни јунаци „нису у стању да испуне овај задатак јер су и сами фрагментисани комади једног целовитог лика”.<sup>107</sup> Шепард успоставља парадоксалну паралелу између њиховог нашироко фрагментованог идентитета и покушаја ликова да створе „смислен” лик за филм. Очигледно је да јунаци у драми *Angel City* нису способни да ураде тако нешто, јер би то значило да морају пре свега да се фокусирају на склапање делова властитог расцепканог идентитета. Фрагментованост ликова се појављује у различитим сценама, повезујући се са надреалистичким карактеристикама драме. Ликови својим поступцима подсећају читаоца на модификовану конструкцију, остављајући простор за темељну анализу идентитета.

Када се има у виду утицај холивудских слика на имиџ ликова у драмама, може се рећи да сваки лик из драме *Angel City* отеловљује више личности у смислу да се карактери ликова драстично мењају током представе, упркос томе што су исти ликови остали до краја. Госпођица Скунс, секретарица, трансформише свој идентитет укупно пет пута током ове драме у два чина и ту се види заправо да постоји одређена веза између свих њених „личности”, а највећим делом препознаје се веза са *ipragom*

106 Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови, 1991, 17.

107 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. “Postmodern Historiography in *Suicide in B-Flat*: Sam Shepard’s Myth of the Artist.” *Studies in Literature and Language*, vol. 2, no. 2, 2011, 134.

*анђела*. Њен првобитни положај је позиција секретарице у филмском студију која жели бољу позицију у сјајној филмској индустрији. Док помаже Ребиту и Тимпани да створе чудесан филм, госпођица Скунс доживљава одређену трансформацију у којој њена унутрашња свест излази на површину. Током потраге за славом, њена личност постаје раздвојена јер она отеловљује разне одвојене личности док их сматра засебним целинама, изгуби свако то своје биће у очима Холивуда. Алан, у свом теоријском разматрању постмодерног бића сугерише да се у постмодерној ери категорија сопства/бића брише јер су људи преплављени сликама које нам се сервирају путем медија. Могло би се приметити да је хипнотички транс у којем госпођица Скунс излаже свој монолог о унутрашњим немирима заправо пример њене борбе за свој сопствени идентитет јер је она већ била изгубљена у имицу о Холивуду. Штавише, госпођица Скунс постаје хипнотисана оног тренутка када погледа у правоугаоник који представља сребрни екран и њена субјективност постаје подређена холивудским митовима. Она је свесна да то није њена права личност, али истовремено не зна ко је она у ствари. Једино што је у стању да осећа јесте мржња према свом обичном животу и потреба да свој идентитет поистовети са идентитетом неке од холивудских звезда. Слично као и Ребит, госпођица Скунс губи себе у жељи да буде део корумпиране индустрије. Многи критичари и теоретичари преиспитују оно што је реално и питају се да ли оно заправо има своје упориште у књижевном тексту. Тако професор Драган Бошковић у свом делу *Нулли сиџијен реализма* каже да „ако референт нема *истину* уписану у себе, да бисмо га уопште обележили логосом, неопходно га је увек изнова обележавати, поетички заокруживати, дакле, тумачити га, а тако и производити, али увек

са свешћу да је долазак до стварног удаљавање од њега онолико колико је језик удаљавање од света”.<sup>108</sup>

Госпођица Скунс потпуно идентификује са ревидираном сликом звезде. Она губи „себе и укључује се у слику коју приказује велики екран”<sup>109</sup>. Међутим, госпођица Скунс се ускоро буди из трансa, само да би је хипнотисали још једном и отелотворили као пророчицу, која сажима историју Лос Анђелеса и његов све већи нагон за новцем и моћи. Напоследку, госпођица Скунс се појављује као калуђерица на почетку другог чина, и иако је мудрија од већине, она риба и чисти под, готово попут женског слуге. Идентитет калуђерице највероватније симболизује противљење филмској индустрији. Коначно, на крају драме госпођица Скунс као део публике, заједно са Ланксом, гледа филм са Вилером и Ребитом као глумцима на великом сребрном платну. Овде би могао да се заговара став да је подвојеност идентитета госпођице Скунс проузрокована утицајем околне средине, тачније холивудске филмске индустрије, јер док покушава да успе као глумица, тоне у ту неодољиву/примамљиву слику Холивуда, која је, у ствари, ништа друго него машина за зарађивање новца, која профитира од људи обманутих лажним идентитетом. Утицај Холивуда и његове моћи видљив је и у Ребитовој личности.

Ребит, главни лик драме *Angel City*, отеловљује сукоб старих и нових вредности.<sup>110</sup> С једне стране, Ребит се плаши летења авионом и верује у шаманску магију, јасно одајући утисак некога ко преферира стара времена у односу на савремено доба. С друге стране, он је очаран

108 Драган Бошкович, *Нулли сцееен реализма*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац (Београд: Донат граф), 2018, 136.

109 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. “Doomed Mythic Artist: Sam Shepard’s *Angel City*.” *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 2, no. 1, 2013.

110 Tucker, Martin. *Sam Shepard*. The Continuum Publishing Company, 1992, 101.

снагом коју моћна филмска индустрија нуди и лако постаје корумпиран, коначно замењујући Вилера. Ребит се пита како би могао да остане имун на такву машину и признаје да је халапљив на моћ, али да то мора да прикрије<sup>111</sup>. „Ребит који би требало да буде спаситељ и сам је опчињен моћима Холивуда и тако губи осећај за своју мисију”,<sup>112</sup> те се Ребит сматра фрагментованим драмским ликом, јер се његова личност дели на два противуречна идентитета, од којих је један усамљени каубој традиционалних вредности, а други „љигава зелена звер” у коју се он на крају претвара. Такер каже да су Холивуд и продуценти који раде за ову очаравајућу индустрију „највећа претња америчком друштву јер су се изродили унутар људског духа”.<sup>113</sup> На крају, Ребит не може да одоли искушењима Холивуда те замењује Вилера, продуцента који трага за „филмом катастрофе”, како би поправио своје нарушено здравствено стање, проузрокован корупцијом и глађу за моћи. И коначно, Ребит се претвара „ни у шта друго него у илузију о себи пројектовану на велики екран”<sup>114</sup>, све док заједно са још једном корумпираном душом, Вилером, не постане саставни део филма приказан у биоскопу. Дакле, 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 кроз идеолошку призму, „у оквиру америчке сексуалне политике, мушкарци могу да задрже највише положаје моћи и прстижа, и могу да постану пре режисери својих сопствених драма него њихови протагонисти... Уопштено говорећи,

111 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984, 69.

112 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. “Doomed Mythic Artist: Sam Shepard’s Angel City.” *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 2, no. 1, 2013.

113 Tucker, Martin. *Sam Shepard*. The Continuum Publishing Company, 1992, 102.

114 Ибид, 102.

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 науштрб 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”.<sup>115</sup>

Да бисмо додатно илустровали тренутак манифестације утицаја културног окружења на фрагментарност идентитета једног драмског лика, требало би даље да се усредсредимо на утицај који моћни Холивуд има на нечији идентитет. Овај пут све то радићемо фокусирајући се на општу јавност. Осим ликова који покушавају да оснаже повезаност са филмском индустријом док потискују своје друго ја, постоји много случајева у којима Шепард истиче утицај филмова на друштво и како људи губе идентитет због имица у медијима. Поред тога, Тимпани, са својим идентитетом који је већ промењен у онај који има гледалац филма, отеловљује Ребитове речи у тренутку када се у драми обраћа дечјим гласом. Ово само појашњава колико снажан утицај филмови могу да имају на идентитет обичног потрошача, јер Тимпани добровољно занемарује стварност свакодневног живота губећи се у лепоти нереалних слика којима филмови опремају наш ум. Постмодерни идентитет се често конструише у складу са сликама из масовних медија. Шездесете и седамдесете године прошлога века утицале су на развој свести о конструкцији како индивидуалног, тако и колективног идентитета. Под таквим притиском

115 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 96-97

се налазе и Шепардови и Рејбови ликови. Сваки на свој начин осликавају стварну слику времена у коме живе, борећи да се да задрже то *стварно* у себи.

Да ли су масовни медији начин интерпретације ликова на сцени? Да ли је сцена стварност или је пак обрнуто? Још увек је прилично упитно да ли филмове треба сматрати једним делом масовних медија или не. Неки критичари су против ове идеје јер се сматра да играни филм оставља уметнички утисак на гледаоце. Док је, напротив, главна сврха масовних медија да информише публику о стварности. Међутим, у корист ове тврдње, најприкладнија је идеја Меквејла о томе да су филмови „прави масовни медиј у смислу да је филм прилично брзо стигао до веома великог дела становништва, чак и у руралним срединама”.<sup>116</sup> Дакле, није нетачно применити идеју да постмодерно „биће није више уједињена целина модерног доба, већ конструисана, фрагментована појава која је у основи под доминацијом слика масовних медија”.<sup>117</sup> Другим речима, госпођица Скунс и Тимпани, обоје у трансформисаном стању, очарани су имицом холивудске глазури и оним што представља, и њихов идентитет је под његовом доминацијом. Поред тога, оба лика представљају ширу јавност која је подједнако фасцинирана измишљеном сликом стварности коју филмови пружају својим гледаоцима.

У драми *Angel City* идентитет ликова повезан је са филмском индустријом до тачке када ликове попут госпођице Скунс, Тимпанија или Вилера не занима више ништа друго. Према Такеру, живот госпођице Скунс је до те мере удубљен у филмове, да она филмове воли више од било којег предмета или живе особе, јер филмови су

116 McQuail, Denis. *McQuail's Mass Communication Theory*. SAGE Publications, 2011, 32.

117 Mehrabi, Bahar, et al. "Postmodernism and Language in Sam Shepard's *True West* and *Tooth of Crime*." *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, vol. 1, no. 4, 2012, 134.

за њу једина права стварност.<sup>118</sup> Равнодушност ликова, заједно са недостатком сопствене унутрашње дубине, симболично је за савремену постмодерну културу за коју је типична површинска оријентација и то што нема дубину.<sup>119</sup> У свим одабраним представама, тема равнодушности се враћа у различитим облицима, било да је то незаинтересованост за стварни свет у драми *Angel City*, непоштовање људског живота у драми *Suicide in B-Flat* или безначајна вредност идентитета у *Melodrama Play*. Мушки ликови на сцени различито отеловљују своје маскулинитете као своје праве идентитете, условно речено. А маскулинитети се испољавају тако да сваки на свој начин дочарава овај комплексан феномен. Тако кроз ове три поменуте драме може се видети да мушки идентитет односно да „мушкост одређују слике, вредности, интереси, активности које су важне за успешно постигнуће мушке зрелости у америчкој култури”.<sup>120</sup> Да додатно илуструје ову поенту, Тимпани, у свом трансформисаном идентитету, представљајући општу публику, узвикује да га није брига ни за шта друго, осим за филмове, што подсећа на плиткост савременог потрошачког друштва. У својој изнова измењеној личности, овог пута отелотвореној у лику кувара, и наизглед изгубљеном у сопственом свету, Тимпанијев говор наводно наглашава какву снагу има потрошачко друштво на нечији идентитет. Он приказује како људи постају несвесни стварности док се поистовећују са нестварно савршеним сликама из филмова. Будући да стварност не мора нужно да буде пријатно место, људи се и усмеравају на ту несвесност,

118 Tucker, Martin. *Sam Shepard*. The Continuum Publishing Company, 1992, 103.

119 Hoffmann, Gerhard. *From modernism to postmodernism: concepts and strategies of postmodern American fiction*. Rodopi, 2005. 43.

120 Љубица Васић, *Амерички постмодернистички идентитети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 91.



јер не желе да осете притисак савременог друштва, или Тимпанијевим речима речено, не желе да се баве таквим стварима као што су посао, брак или откуп хипотеке и тако постају равнодушни према својим проблемима.

Прилично је занимљиво приметити да је студио у којем ликови раде заклоњен од остатка града, од смога, али снага околине, спољашњег света, или да будемо прецизнији, снага Лос Анђелеса пробија се кроз зидове и ликови, један по један, подлежу његовој моћи, што има за последицу фрагментованост њихових идентитета. Иако Ланкс изјављује да у њиховом студију нема смога, очигледно је да главни протагонисти на крају постају жртва смога и смог је тај који почиње њих да контролише. Слично томе, Тимпани се осећа добро заштићеним јер их ништа не може дотаћи док су у студију,<sup>121</sup> али ипак већина ликова се предаје некаквом трансу који је највероватније изазван свеprisутном моћи Холивуда. У ствари, госпођицу Скунс хипнотише правоугаоник који једним делом представља магични, сребрни екран, а другим делом симболише прозор у спољашњи свет. Дакле, шоу-бизнис индустрија не утиче само на идентитете својих потрошача, већ и на њихове ствараоце. Та обузимајућа индустрија утиче тако што разбија и фрагментује њихов идентитет нудећи примамљиву, иако нереалну слику сјајног живота.

Ово делимице говори о утицају спољног фактора на конструкцију идентитета. Међутим, Холивуд и његова моћ нису једини пример у драми *Angel City* о томе како околина утиче на нечији идентитет. Када Ребит и остатак групе зароне у стварање филма, Ребит, како би се идентификовао са процесом стварања филма, приписује одређене директорске карактеристике Тимпанију, који одмах постаје особа која Ребит и жели да он буде. Дакле,

121 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984, 65–73.

субверзивно деловање писца у овом случају постаје покретачка снага идентитета ликова.

Према постмодернистичким теоријама, биће је друштвено конструисано док теоретичари тврде да је „друштвени конструкционизам идеја да се оно што знамо ствара кроз односе и интеракције међу људима”.<sup>122</sup> За постмодерно биће се сматра да се „не проналази у самом себи, већ у другом” и да је изграђено „увек у односу и између њих”. Такво стање је описано термином „флуидног бића” који указује на „способност померања и промене облика и под најмањим притиском”<sup>123</sup>. У случају Тимпанија, његов идентитет је створен у складу са Ребитовим захтевима и очекивањима и стога иду у прилог тврдњи да су идентитети бар делимично створени у односу на своје окружење. Културни идентитет и његов домет нису повезани само са моћним индустријама попут Холивуда, већ се заснивају и на међуљудским односима, обликовању и преобликовању нечијег идентитета у оно што очекују други.

Штавише, слично као и Тимпани, Вилер такође постаје жртва Ребитове пројекције сопственог идентитета. Вилер је на крају другог чина деградиран од стране трансформисаног Ребита, и то на ниво једног обичног неискусног аматера у провинцијској опреми, другим речима, у исту особу каква је и сам Ребит био пре него што је над њим превагу узео холивудски утицај. Вилер се оштро супротставља идеји таквог описа јер је добро упознат са Ребитовом изненадном трансформацијом личности. Међутим, његов идентитет је доведен у питање Ребитовим описом, и Вилер бива преплављен анксиозношћу која се јавља као нуспојава потраге за

122 Abaza, Wasseem, and Fry, Ronald. *The Social Construction of Internal and External Identities of International Institutions*. Case Western Reserve University, 2010, 7.

123 Ravichandran, T. *Fluidity of Identity in John Barth and Thomas Pynchon*. Pondicherry University, 1997, 2–8.

идентитетом. Другим речима, иако Вилер не жели да призна да је, макар и делимично, изгубио моћ над студијом, постаје прилично лако узнемирен због своје властите трансформације идентитета и могуће замене идентитета са Ребитовим старим идентитетом, јер Ребит приписује све своје пређашње карактеристике Вилеру. Ово је још један пример утицаја који окружење има на појединце и њихову перцепцију сопственог идентитета, јер почињу да попримају карактеристике које им са стране приписују спољашњи фактори. Узевши све у обзир, Шепардова драма *Angel City* је, у својој основи, драма која осликава свест/подсвест о Холивуду, о незазитној похлепи за новцем, моћи или славом. Ова непрекидна глад за моћи трансформише људе до тачке у којој не могу да препознају сами себе.

Напор Тимпанија да измисли нови музички образац резултира фрагментацијом његовог идентитета јер његова креативна личност излази на површину због посебних спољашњих околности. У ствари, Тимпани, баш као и Ребит, представља лик чија је личност растрзана између моралних принципа и „принципа” корупције. Циљ Тимпанија је да ствара музику ради уметности, а не ради моћи, новца или популарности. Тимпани признаје да обожава филмове и поносан је што је део индустрије, прилично је задовољан својим тренутним положајем и не жели да оде<sup>124</sup>. У неким случајевима његово биће је повремено преплављено искушењем, иако се обично враћа разуму. Тимпани одлучује да напусти улогу деморализованог редитеља, напуштајући директорску столицу својевољно, само да би поново наставио да „лупа у бубањ”. Овај потез се можда односи на Тимпанијево одбијање да има активну улогу унутар корумпиране индустрије, јер он радије пристаје на положај експлоатисаног уметника. Као што закључује Такер, Тимпани је

124 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984, 76.

„заробљена душа, коју је неко ангажовао да уради посао, душа која не може да се врати на место своје невиности, душа која се одупире корупцији, и не може да јој се преда”<sup>125</sup>. Могло би да се каже да сукоб између Тимпанијевих принципа и индустријске деморализације води ка подели његовог идентитета јер он повремено потпуно заборавља и губи везу са својим истинским бићем због утицаја индустрије и на тај начин Тимпани постаје особа заглављена између ове две верзије свог бића. Случај Тимпанија који се заглавио у својој креацији подсећа на лик из Шепардове раније драме *Melodrama Play*, Дјука Дургенса, који је, слично као и Тимпани, заробљен између две представе личности –једне о слави и популарности, и друге о сопственом истинском бићу.

Шоу-бизнис, као тема која се стално понавља, исцрпљује машту својих уметника док их третира као лако заменљиве предмете за прављење новца. Изгледа да је ова тема оно што очигледно повезује и што је заједничко већини Шепардових драма које се баве уметницима и њиховом снагом имагинације. У драмама *Angel City* и *Melodrama Play* шоу-бизнис представљају менаџери и продуценти чији је унутрашњи покретач воља за моћ, и који се не брину ни о чему другом осим о томе како да зараде огромну суму новца. У драми *Angel City* Вилерову личност не само да глуми глумац на позорници већ га и визуелно подржава његова појава као „витког зеленог гмизавца” са озбиљним кожним проблемима, који његов идентитет поистовећује са нечим одвратним и указује на језиву корупцију читаве индустрије.

Шепардова драма *Angel City* разоткрива холивудску корумпирану страну, указујући на чињеницу да ништа није нужно онако како изгледа, са стране посматрано. Током потраге за славом, људи у филмској индустрији на крају постају растрзани између својих усађених

125 Ибид, 103.

моралних начела и деморалишуће корупције. Као што драма *Angel City* суптилно наговештава у својој постапокалиптичној *noir* верзији Лос Анђелеса, сви унутар холивудских студија или изван њих на крају постају жртва свеприсутне „прљавштине” моћне индустрије и њених очаравајућих слика.

У драми *Suicide in B-Flat* два детектива, Пабло и Луис, покушавају да разоткрију мистериозно самоубиство или могуће убиство цез композитора по имену Најлс. Док се детективи ментално и физички боре да реконструишу догађај, на сцени се појављују двојица Најлсових колега музичара, Петроне и Лорин, обојица уверени да је Најлс још увек жив. У једном тренутку, чини се да се време и простор сукобљавају у овој драми. Најлс и његова сапутница Полет стављају по страни све Најлсове идентитете, јер се уметник осећа као да су га они преузели и да више нема места за њега самог. Током уништавања ових идентитета, оба детектива се током радње необјашњиво повређују уместо Најлса. На крају, Најлс улази у стан и суочава се са детективима који му стављају лисице и заједно са Најлсом одлазе ван позорнице. Драма *Suicide in B-Flat* последње је Шепардово дело у којем покушава да пронађе свој властити идентитет као драмски писац. Како је Шепард желео да импресионира ширу публику, одлучио је да напусти свој помало апсурдистички приступ и усредреди се на породичне теме, наглашавајући борбу за чисти амерички идентитет у својим драмама. На крају, Шепард, баш као и Најлс, деконструише и реконструише сопствени идентитет уметника и тиме постаје један од највећих драмских уметника бродвејске Оф-Оф сцене, у савременој америчкој историји.

Најлс, главни протагониста Шепардове драме *Suicide in B-Flat*, представља уметника, познатог и славног цез пијанисте, који је гранични шизофреник јер покушава да уништи мноштво бића које је успео да

створи да не би био усамљен.<sup>126</sup> Међутим, преплављен овим идентитетима, Најлс се осећа као да не може да измисли ништа ново јер још увек понавља „њих” и „губи” се у њима. Читаво ово искушење резултира губитком креативности. Најлс осећа да је због губитка маште изгубио свој идентитет. Покушао је да изврши самоубиство како би реконструисао своју машту која би била у складу са његовим новим идентитетом. Сам Шепард нашао се у стваралачкој кризи јер је велики број његових дела наишао на оштру критику већине критичара. Шепард у овој драми покушава да прикаже лика који треба да крене на нови уметнички пут, баш као и сам аутор, и тако ствара лик Најлса који покушава да остави свој стари живот иза себе тако што ће „убити” своје прошло ја. Такер објашњава да је „оно што Најлс мора да учини, напослетку, јесте да 'убије' терет своје утихнуле маште како би преузео нову имагинативну силу”<sup>127</sup>. Критичар Том Валео упоређује Најлсово уклањање митских слика са пишчевим осећајем сопства, а њихово уништавање представља напад на самог себе. Сходно томе, заплет се врти око злочина који изгледа и као убиство и као самоубиство. Другим речима, друштво је својим стандардима метафорично убило уметника у њему, али истовремено, уметник вољно „убија” свој стари уметнички идентитет тако да његова уметност поново постаје привлачна маси, тачније критичарима. Паралела са Шепардом је очигледна јер се драма *Suicide in B-Flat* сматра последњом експерименталном драмом. Шепард је своје будуће радове усмерио према породичним темама.

Као што је већ речено, постмодерни идентитет, према теоретичарима, настаје под различитим спољашњим утицајима, попут друштвених односа или животне средине, који су на неки начин уско повезани са идентитетом. Оба ова фактора непрекидно подлежу

126 Ибид, 216.

127 Ибид, 111.

променљивом времену и због тога Најлс мора да реконструише своју стваралачку личност тако да она одговара новом појму уметности. Пре него што се анализира утицај променљивог времена на Најлсов уметнички идентитет, неопходно је испитати лице леша које се распало пре истека времена драме. „Распаднуто” лице не само да чини мртво тело непрепознатљивим већ изазива и осећај намерне анонимности. Постоји веза између безличности и идентитета, јер лице се сматра нечим личним, што значи да је то нешто што је искључиво „наше”. С обзиром на то да леш заиста припада Најлсу, приказ „распаднутог” лица сигурно подразумева могући губитак идентитета или намеравану деконструкцију идентитета. Могло би се рећи да је Најлсово уништавање лица еквивалентно потреби за анонимношћу. Ипак, како радња драме даље одмиче, постаје очигледно да је „брисање” лица вероватније повезано са Најлсовом деконструкцијом идентитета и покушајем да један идентитет остави иза себе и започне изнова. Ванг деконструкцију доживљава као дезинтеграцију оригиналног идентитета који је замењен новоизграђеним идентитетом. Поред тога, „продукт реконструкције је спољашњи израз унутрашњег бића”<sup>128</sup>. Најлса би требало схватити и као фрагментован лик, јер његово биће састоји се од мноштва слојева без чврстог средишта, и као резултат тога Најлс настоји да се отараси што је више идентитета могуће, не само једног. Најлсов лик је подељен на више личности и он очигледно осећа недостатак свог оригиналног јединственог идентитета док га ови измишљени идентитети троше. Многе компоненте његовог идентитета, међутим, чине његов карактер јединственим те као резултат тога он почиње да сумња у

128 Wang, Z 2013. *The Postmodern Dimension of Whitehead's Philosophy and Its Relevance*. The Institute for Postmodern Development of China, 183–185.

своју намеру да елиминише ове идентитете јер није сигуран шта ће да ради без њих<sup>129</sup>.

Постмодерни човек „стално суочава са променљивим окружењем и убрзаним ритмом живота. Заробљен у том свету, човек више не може да достигне ту уједињеност идентитета, већ бивствује фрагментовано”<sup>130</sup>. Очигледно је да се Најлс може разумети као представник постмодерног човека са фрагментованим идентитетом, јер је свој уметнички стил морао да усклади са све променљивијим музичким укусом публике. Шепард у многим својим драмама спомиње снагу промене стваралачког доба за уметнике јер су уметници обично под притиском те снаге и морају да буду довољно флексибилни да иду укорак са околином. Због тога Најлсу недостаје јединствен идентитет и због тога се бори са својим новим идентитетима. Без обзира на то, ови нови идентитети су постали нераздвојни део његовог сопственог идентитета, јер Најлс осећа као да је кожа сачињена од некаквог измишљеног „материјала”, и то његова сопствена кожа<sup>131</sup>. Постмодерни идентитет се не може схватити као обједињена целина. Најлсово вишеслојно биће које се састоји од низа засебних идентитета резултат је промена у којима живи и производ је утицаја захтева које је култура имала на њега. Пошто се Најлс осећа преплављеним свим овим својим измишљеним „сопствима”, он одлучује да деконструише своје биће тако што ће се отарасити свих идентитета да би могао поново да реконструише свој идентитет.

У стварању својих драма Шепард прибегава рушењу митова и тиме утиче на стварање идентитета својих ликова. У случају Најлса, уметника затеченог у збрци сопственог бивствовања, Шепард демистификује мит

129 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984, 216.

130 Ибид, 134.

131 Ибид, 215.



о „уметнику” као ствараоцу и ремистификује га као збуњену фигуру у потрази за истинским идентитетом<sup>132</sup>. Ако се узме у обзир улога митова у Шепардовим драмама, може се приметити да поистовећивање са митом о уметнику или митом о каубоју, игра важну улогу у Најлсовој сопственој перцепцији идентитета, јер је међу многим слојевима идентитета лика главног јунака, у ствари идентитет каубоја. Према Гасемију и Фаласирију, у америчком савременом друштву мит о каубоју је пропао<sup>133</sup>, што је, заправо, повезано са Најлсовим сопственим неуспехом, јер је Полет уверен да мит о каубоју унутар њега није ништа друго него терет „уграђен великим делом од стране прљавих одрпанаца из Нове Енглеске” и једино што чини јесте да траћи Најлсово време<sup>134</sup>. Овај слој идентитета чини се бескорисним у савременом свету и Најлс га мора „убити” како би се ослободио старих вредности које више не одговарају тренутном окружењу. Најлс се идентификовао са својим вишеструким идентитетима до тачке у којој осећа да је њихова кожа заправо његова кожа, али сада се све распада и Најлс се осећа изгубљено. Најлс се боји да ће изгубити важан део свог идентитета када уништи тако значајан митски део своје личности, јер подсвесно зна да би то могло да доведе до одређене празнине. Шепард сматра да је сврха мита везана за то да будемо у стању да се вратимо кроз време и следимо своје емоционално *ја*. Мит је послужио као прича у којој су се људи могли временом повезати са прошлосту. С тим у вези, може се споменути и један од најважнијих аспеката рада критичара Вајтхеда у његовом приступу концепту појма маскулинитета и концепта онтологије маскулинитета. Ослањајући се на

132 Ибид, 169.

133 Ghasemi, Parvin, and Falasiri, Razieh. “Postmodern Sense of Doom in the Hyperreal World of Sam Shepard’s States of Shock and Kicking a Dead Horse”. *SOCRATES*, vol. 3, no. 4, 2016, 18.

134 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984, 217.

постструктуралистичко правило да ниједно људско биће не може да егзистира изван граница дискурса, Вајтхедов „појам маскулинитета” контекстуализује мушкарца у оквиру различитих родних, културолошких сазнања и истина које обликују животе *мушких*.<sup>135</sup>

Дакле, Најлсово уништавање митова из прошлости доводи до његове збуњености у садашњем времену и на крају ће довести до његовог отуђења у будућности. Даље, Пабло се противи идеји напуштања, или радије одбацивања тих старих вредности, трговања њима, да би се заузврат добило нешто ново, додуше нижих вредности. Међутим, тако функционише савремено друштво. С обзиром на то да је Шепард намерно идентификовао Најлса са митом о каубојима, митом који је, за разлику од мита о поп звездама, ослабио у постмодерној ери, могла би да постоји веза између Најлсове конфузије око идентитета што на крају резултира његовим губитком самог себе и притиском да прекомпонује своју музику, као што је примећено да „без музика, иако потиче из поп културе, није била нашироко цењена и музичари су веровали да њихова музика није разумљива публици”<sup>136</sup>. Међутим, Шепардови хероји или антихероји обично представљају постмодерни стандард уметника који више припадају масовној поп култури. Најлс мора да трансформише своју уметност како би она више личила на уметност поп културе тако да може да допре до маса. Кроз тај процес класике је претворио у „смеће”, јер је поп култура обично популарна међу масама, и сматра се

135 Stephen M. Whitehead, *Men and Masculinities*, Cambridge, Blackwell, 2002, у: Љубица Васић, *Амерички њосџивијетнамски игенџиџеџи*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 69.

136 Shahbazi, Shima, and Pirnajmuddin, Hossein. “Postmodern Historiography in Suicide in B-Flat: Sam Shepard’s Myth of the Artist.” *Studies in Literature and Language*, vol. 2, no. 2, 2011, 176.

мање софистицираном у поређењу са „узвишеном” културом, што резултира његовом репутацијом „простака”.

Очигледно је да су напуштање прошлости и трансформација старих вредности снажно повезани са Најлсовом одлуком да уништи стари мит и измисли нови. Међутим, Најлс више није у стању да препозна самог себе<sup>137</sup>, што нас враћа на почетак драме и идеју о безличном, непрепознатљивом лешу уметника који је Најлс постао. Петроне само подржава ту идеју јер каже да је могао да види у Најлсовим очима неку врсту мртвила личности која подсећа на неког ко је мртав изнутра или ко је једноставно одустао<sup>138</sup>. Подела личности се појављује у драми у више наврата, и то не само у Најлсовом случају под притиском околине на конструкцију идентитета. Током драме, два детектива постају жртве одређених околности и њихове личности се чине раздвојеним док делују иза границе свог уобичајеног понашања.

Најлс није једини лик из драме *Suicide in B-Flat* који је непрепознатљив за самог себе, иако су случајеви шизофрених поступака других ликова само тренутни. Један од детектива који покушава да реши случај је изложен различитим проблемима са својим идентитетом. Луис, на почетку драме, изгледа мање заинтересован за уметничково самоубиство, али управо је он тај који сугерише да је Најлсова смрт можда била инсценирана јер је Најлсов циљ био да их све превари како би тихо нестао. Као што Такер тврди, лик Луиса дели нека своја искуства и особине личности са Шепардовим оцем који је, баш као и Луис, морао да се школује у вечерњој школи јер је студије оставио по страни, како би учествовао у Другом светском рату<sup>139</sup>. Рецимо, критичар Савран „сматра да су

137 Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. Bantam Books, 1984, 226.

138 Ибид, 224.

139 Tucker, Martin. *Sam Shepard*. The Continuum Publishing Company, 1992, у: Љубица Васић, *Амерички поствијешнамски иденџиџеи*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички

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-их 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<sup>140</sup>.

Луисов лик се повремено граничи са менталном нестабилношћу, што је највероватније узроковано необичним ситуацијама које се дешавају у стану. Луисов идентитет могао би да се сматра фрагментованим, јер он толико често осећа да неко други преузима контролу над његовим идентитетом. Стога, Луисов идентитет се фрагментује јер он мора да усклади свој ум са новим временима, иако се сматра човеком традиције. Притисак околине је довољно јак да обликује његов идентитет и натера га да сумња у своје „ја”. Као што је већ напоменуто, постоје одређени случајеви у којима се Луис понаша као да је поседнут, пружајући још један пример контрадикторног притиска околине и идентитета. Луис покушава да се одупре пориву да се убије и он се бори да надјача овај део свог ума који покушава „да га

---

факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 92.

140 David Savran, *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998, 10.

убије”. Слично као Најлс, Луис представља лик који је под притиском околине да изврши самоубиство. Иако је овај пут разлог самоубиства, или боље речено кривац за „убиство”, окружење које представљају стан и његови станари, постоји упечатљива сличност са Најлсовим разлогом за самоубиством а то је друштво и притисци друштва на уметнике. У одређеном смислу, читаоци или гледаоци би ову ситуацију требало да схвате као реплику или реконструкцију маште онога што се заиста догодило Најлсу. Реконструкција мита овде има значајну улогу.

Примећује се да окружење остаје релативно равнодушно према Луисовим покушајима самоубиства. Понекад, постмодернистичко сопство карактерише недостатак емоционалне дубине због одређених спољашњих фактора, попут конзумеризма или утицаја медијских слика на гледаочев ум. Према критичару Алану, „постмодернистичко биће је фрагментовано и вођено неком врстом емоционалне равнодушности или недостатка дубине”<sup>141</sup>. Ова емоционална равнодушност, или монотонија, преовлађујућа је карактеристика у многим Шепардовим драмама. Током Луисове борбе са самим собом, Пабло, Петроне и Лорин, иако стоје тик поред Луиса, не брину о Луисовом покушају самоубиства. Постоји очигледан недостатак емпатије за „другим”, што би могло бити повезано са једном од препознатљивих одлика постмодернизма. У савременом друштву, „осим проблема *театријализације јавног живота*, требало би проблематизовати и театријализацију приватног живота, односно *театријализацију свакодневнег 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

141 Allan, Kenneth. “The Postmodern Self: A Theoretical Consideration.” *Quarterly Journal of Ideology*, vol. 20, no. 1&2, 1997, 3–24.

друштвом. Са друге стране, оно што медијско савремено, и такође масовно друштво нуди, нови су начини комуникације и нови механизми откривања приватног простора, па представљање не подразумева постојање јавности у класичном, модернистичком смислу.”<sup>142</sup>

Сасвим је очигледно да је за идентитет ликова типична равнодушност према проблемима других људи јер су усмерени искључиво на саме себе. Дакле, постмодернизам је дефинисан као супротстављање јединству и целини, и уткан је у текст да подржава идеју мноштва индивидуалности. Дobar број критичара сматра да постмодернизам карактерише број појединаца који постоје сами за себе, покушавајући да се не придруже само једној групи, као што је то било типично за модернизам. Како сваки појединац следи своје интересе, они се на крају отуђују од своје околине. Као резултат тога, идентитет постмодерних мушкараца постаје плитак и лишен емпатије.

Главни протагониста у Шепардовој драми *Melodrama Play* је позната рок звезда, Дјук Дургенс, тачније слика Дјука Дургенса, дугокосог музичара који носи тамне наочаре и кожну јакну на такав начин као да је то његова друга кожа. Главна прича драме врти се око лика Дјука Дургенса, рок звезде која је славу стекла једном једином песмом коју је икада направио. Дјуков менаџер Флојд притиска рок звезду да направи нове песме које би имале за циљ да постану хит број један на музичким топ листама и које би зарадиле пуно новца. Међутим, Дјук је склонији писању љубавних песама, пре него рокенрол хитова. Његова неспособност да направи још један хит „који разваљује” највероватније је укореењена у њему од када је украо своју једину популарну песму од свог

142 Љубица Васић, *Амерички постмодернистички идентитети*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевност, култура*, 65.

брата Дрејка и њиховог заједничког пријатеља Циска. Како истина излази на видело, Дјук више није важан за менаџера и велики терет стварања нове песме прелази на његовог брата Дрејка. Флојд позива некога ко би пазио на групу и тако се уводи лик Питера. Док Питер ударцима баца у несвест све који покушају да побегну, сви остају затворени у студију и не могу из њега да оду. Драма се завршава тако што већина ликова на крају напушта место без потешкоћа, осим Дрејка којег ће ускоро да повреди Питер. Покрет којим Питер напада Дрејка никако да се заврши, јер се драма завршава баш у том тренутку, и крај остаје отворен за више могућих интерпретација.

Идентитет у овој драми може да се сматра флуидним, јер делује прилично нестабилно и обликују га спољашње силе, и то углавном Дјуков менаџер који покушава да задовољи публику. Такође, током драме дешавају се многе замене идентитета. На пример, Дрејк и Циско који замењују своја имена док се представљају Флојду. Поред тога, идентитет оригиналног аутора песме је неважан све док је неко, било ко, изводи као Дјук Дургенс пред публиком. Очигледно је да су у драми *Melodrama Play* име и изглед главни носиоци нечијег идентитета, барем што се тиче индустрије шоу-бизниса. У тренутку када Дјук одлучи да свој идентитет рок звезде остави иза себе и врати се својим коренима, врсти музике са којом се поистовећује, менаџер одузима Дјуку његово име и даје га некоме ко ће уместо њега да наступа. Менаџеров једини циљ је да зарађује новац и једино што му је потребно је личност рок звезде која наступа под именом Дјук Дургенс.

Идентитет се у одређеним Шепардовим драмама тестира и вољом за моћи, те с тим у вези мушкарци имају маневарски простор да задрже положаје моћи, и могу да постану режисери својих сопствених животних „драма”. Међутим, оваква констелација снага мушкарцима даје контролу само уколико поштују неписана друштвена правила и норме.

У одређеном смислу главна порука драме *Melodrama Play* је да свако може да постане било ко, а исходи су двојаки. Првенствено, у доба постмодерне, која нуди бескрајне могућности, није изазов персонификовати одређене особине и „савијати” нечији идентитет према ономе што окружење од особе жели. Идентитет је флуидан и нестабилан, и свако ко жели може да измисли и отелотвори ново „ја”, али само до тачке у којој нови идентитет није у супротности са тим „ја”. Друго, Шепард се бави проблемом „замене” уметника. Да би остварили свој циљ достизања славе, уметници су спремни да трансформишу сопствени идентитет и прилагоде га захтевима менаџера који јурцају за новцем. Сходно томе, њихови идентитети постају фрагментовани и у случају да престану да стварају нове уметничке форме као резултат унутрашњег конфликта, они се прилично лако замењују.

У једној сцени у просторији се налазе црно-беле фотографије Боба Дилана и Роберта Гулета, познатих, иако контрастних америчких икона, али на фотографијама нема очију. Што се тиче симболике слепила, постоји много могућих објашњења. Скот Соул проналази везу између одсуства очију код Дилана и Гулета и Дјукове неспособности да створи нову музику. Он каже да „Дјук не само што није сигуран кога би требало да опонаша, већ је, чини се, ухваћен у замку површности самих икона”<sup>143</sup>. Мартин Такер напомиње да је „симболика очигледна у томе што Дјук не може да види кроз њих, јер уколико су његови идоли слепи и он је слеп. Стога мора да досегне до свог унутрашњег бића, мора сам да постане то што јесте”<sup>144</sup>. Могло би да се каже да је недостатак очију повезан са недостатком стабилног

143 Saul, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Harvard University Press, 2009, 220.

144 Tucker, Martin. *Sam Shepard*. The Continuum Publishing Company, 1992, 58.



идентитета, јер слепило, у смислу физичког недостатка очију, чини људе делимично (не)препознатљивим за њихово окружење, и у томе се проналази одређени ниво анонимности. Штавише, очи се генерално доживљавају као „прозор у душу”, те недостатак тако важног дела лица резултира дефинисањем особе само преко спољашњег изгледа, а не кроз „истинит израз лица”. Шепардов приказ лика без очију симболизује губитак идентитета јер постаје очигледно да се Дјуков идентитет не поклапа са оним идентитетом рокенрол звезде на који га приморавају, те је он на тај начин уметнички заглављен и ментално се губи у свом животу. Дјук, већ дуже време, није у стању да види јасан правац којим се креће његова каријера баш као што човек без очију, са којим се Питер сусрео, није могао прецизно да одреди у ком правцу се налази његов дом. Дјук се осећа заглављено између Дилана и Гулета и жели да трансформише своју рокенрол личност у романтичног певача, јер његова жеља је да пева не тако популарне љубавне песме. Такер закључује да се „Дјук, у суштини, налази на раскршћу новог света у којем слава и боемштина чекају да му пожелe добродошлицу, али не може да се ослободи свог пређашњег осећаја одговорности”<sup>145</sup>. То доводи до Дјукове кризе идентитета дефинисане као „недостатак јасног идентитета” и до његове крајње одлуке да напусти идентитет популарне рок звезде и уместо тога постане оно чему је његов идентитет склонији. Човек без очију је изгубио пут према свом дому а жели да се врати тамо одакле је дошао. Дјук, носећи наочаре, збуњен је којим смером би требало да се креће његова каријера. Дјукова жеља је да се врати својим коренима, на место којем припада и у време када његов идентитет није био подељен на два дела. На крају, Шепард повезује оба лика са Аризонаом, а Дјуков следећи рок концерт требало би да се одржи у Фениксу, у Аризони. Дакле, Дјуково

145 Ибид, 59.

слепило симболизовано ношењем тамних наочара, и његово дивљење иконама без очију, повезано је са његовом конфузијом у вези са сопственим идентитетом, јер он губи себе негде на том путу ка слави и није у стању да одлучи који је прави правац којим његова каријера треба да се креће. Непознати човек без очију могао би да буде метафорично отелотворење Дјукове унутрашње борбе.

Заправо се и овде, као на многим другим местима у Шепардовом стваралаштву осећа фрагментарност идентитета коју узрокују спољашње силе. Узимајући у обзир тему идентитета створеног „под присилом”, битно је да се спомене једна од сличности између драме *Melodrama Play* и драме *Suicide in B-Flat*. Иако Најлс, главни протагониста у драми *Suicide in B-Flat*, каже Полети „не можете једноставно измислити некога и натерати га да се појави”<sup>146</sup>, осврћући се на његове различите идентитете, који му закупају ум до тачке када се његова личност цепа, Дјук доказује да је, у ствари, могуће измислити идентитет и начинити га да поприми карактеристике стварне личности. Иако су животне ситуације у супротности са многим идентитетима који живе унутар Најлса, у поређењу са многим ликовима који су усвојили идентитет рок звезде Дјука Дургенса, концепт проналаска идентитета је у основи исти, што даје као резултат фрагментарност идентитета ликова.

Култура без дубине и уметничке личности без дубине уско су повезани јер култура персонификована гладним менаџерима покушава да понуди својим потрошачима оно за чим жуде а уметници су више него вољни да производе све што ће да испуни њихову жељу за славом и новцем. Идентитет уметника постаје сукобљен са сопством уметника и у својој сржи је фрагментован, баш као и у Дјуковом случају. Пропадање оригиналности у постмодерној ери очигледно је узроковано и постојањем безбројних дела што све више и више отежава људима да

146 Ибид, 222.

створе нешто ново или нешто за шта се никад раније није чуло, слично главној дилеми у драми *Angel City*. Ипак, у драми *Melodrama Play* постоји проблем оригиналности представљен потпуно истим приказима групе музичара, који се лако замењују једни са другима све док се њихови наступи продају. Ово сугерише да је најважнија особина ових уметника једино њихов изглед пре него уметничко изражавање и њихова унутрашња убеђења.

Критичар Мартин Такер објашњава да се у драми *Melodrama Play* идентитет „може претпоставити без веће дубине или тестирања веродостојности” и подржава образложење да ова врста идентитета, мање или више, почива на некој етикети „пре него на нематеријалној супстанци духовних влакана”<sup>147</sup>. Оригинални Дјук Дургенс, уметник растрзан између измишљеног и свог оригиналног идентитета, дистанцира се од празне слике познате рок звезде онога тренутка када промени свој спољашњи изглед и помири се са својим унутрашњим бићем. Другим речима, идентитет Дјука Дургенса могао би да се сматра измишљеним. Овај измишљени лик Дјука Дургенса, рок звезде, у ствари је само празна шкољка створена у пословне сврхе којој недостаје сопствена унутрашња кохезија. Овде је сувишно рећи да у Дјуковом случају трансформација у складу са оним што се сматра популарним није успела, а деконструкција идентитета има супротан ефекат, јер Дјук очајнички покушава да се врати својим коренима.

Људска коса постала је предмет многих психолошких или социолошких студија јер се одсецање косе сматра симболичним гестом путем којег људи често демонстрирају промене у свом животу. Критичарка Елизабет Хиршман у својој студији о коси и сопству истиче да је „млади потрошач користио промену фризура како би најавио промену у себи, односно да ново ја захтева

147 Tucker, Martin. *Sam Shepard*. The Continuum Publishing Company, 1992, 61.

и нови 'изглед'"<sup>148</sup>. Баш као што Хиршман расправља, тако је и за Дјуков нови идентитет потребна и његова нова појава. У ствари, постоји симболично значење у томе што Дјук одсеца своју косу. Драстична промена фризура, која се најчешће представља одсецањем других праменова косе, обично се схвата као ослобађање или подвлачење линије након неког старог начина живота са намером да се крене у нови живот. Могло би се дискутовати да је и сама радња повезана са Дјуковим прекидањем веза са његовим идентитетом рок звезде.

Иако су ове драме одабране произвољно, како би се ефикасније испитао фрагментовани идентитет ликова, све три драме неспорно деле сличне функције. Изузев главне улоге уметника у свим одабраним представама, главна сличност је културолошки притисак на уметничку машту протагониста, која је уско повезана са фрагментацијом њихових идентитета. Књижевност која се бави друштвеним конструкционизмом потврдила је да окружење и међуљудски односи имају огроман утицај на конструисање идентитета. Ово је приказано у Шепардовим драмама *Suicide in B-Flat* и *Melodrama Play*, јер су главни протагонисти обе представе, Најлс и Дјук, своју уметност ускладили са захтевима и очекивањима поп културе, а не са својом унутрашњом маштом. Таква одлука неминовно је довела до подељености идентитета ликова, које може да се посматра као раздељено сопство којем недостаје његова унутрашња кохезија, јер ниједан од двојице протагониста није био у стању да се носи са измишљеним идентитетима.

У драми *Angel City* главни разлог фрагментованости идентитета ликова је холивудска филмска индустрија. Жудња ликова за влашћу и њихова жеља да постану део индустрије резултује напуштањем старих вредности, што

148 Hirschman, Elizabeth C., "Hair As An Attribute, Hair As Symbol, Hair As Self". *Gender and Consumer Behavior*, vol. 6, 2002, 356, [www.acrwebsite.org/volumes/15735/gender/v06/GCB-06](http://www.acrwebsite.org/volumes/15735/gender/v06/GCB-06)

се највише огледа у Ребитовом губитку самога себе, и начину на који је постајао растрзан између својих принципа и корупције у друштву. Долази се до закључка да се ликови који отеловљују творце филмске индустрије, а повремено и њене потрошаче, налазе под контролом индустрије јер су се протагонисти у потпуности идентификовали са нереалним, али врло атрактивним сликама Холивуда. У драми *Angel City* фрагментовани идентитет се директно испољава кроз ликове наглим променама у њиховим личностима, превасходно изазваним под притиском захтевних продуцената у индустрији. Компаративном анализом драма двојице америчких драмских писаца долази се до открића да је фрагментованост идентитета неких ликова ескалирала и довела до „цепанџа” личности, коју Америчка асоцијација психијатара описује као немогућност да се интегришу алтернативне или супротстављене перцепције унутар нечијег ја.

Праћењем закључака различитих књижевних теорија, може да се примети да фрагментација идентитета потиче од притисака на уметнике који су изложени захтевима шоу-бизнис индустрије или културе коју представља широка јавност чије одобравање јесте пресудно. Сама фрагментарност је често приказана као отелотворење различитих личности у ликовима, представљајући њихове различите идентитете.



## Рејбове вијетнамске драме

Дејвид Рејб, магистар драмске уметности, 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 плодносан 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.<sup>149</sup> То је један од главних разлога зашто је рат у Вијетнаму његов највећи предмет интересовања. Ипак, јасно је да Рејб није заокупљен писањем искључиво антиратних драма. Његова главна намера као драмског писца јесте да драматизује узнемирујућа искуства која су чинила важан део америчке сцене 60-их и 70-их 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.

---

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

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.<sup>150</sup> 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 Дубукуе, 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 имало дубок утицај на његов живот и писање. Године 1971. 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.<sup>151</sup>

Као драмски писац, Рејб је изградио репутацију са својом вијетнамском трилогијом: *The Basic Training of Pavlo Hummel* (1971), *Sticks and Bones* (1971) и *Streamers*

150 David Rabe, *The Vietnam Plays: Streamers, The Orphan, Volume Two*, Grove Press, New York, 1993, 183–189.

151 Ибид, 254.



(1976).<sup>152</sup> Главни јунак драме *The Basic Training of Pavlo Hummel* је тинејџер, отуђен од своје породице, који друштво и смисао живота тражи 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 свеprisутност 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 своје старом занимању.<sup>153</sup>

---

152 Ибид, 256.

153 Ибид, 257.

Разочарање 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 никаква 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 своје пристojном и одговорном маниру који се манифестују кроз њихов константни физички рад и приврженост спорту.

Ипак, њихови напори да одрже макар привид нормалне свакодневице не урађа плодом. Њихов наводни мир најпре нарушавају двојица патетичних наредника који су искусили рат па су се повукли у иреални свет пијанства и дечјих игара. Затим на сцену ступа Карлајл, опаки црнац, који, не подносећи 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).<sup>154</sup>

У драми *The Basic Training of Pavlo Hummel* „сан” који ишчезава односи се на некада давно примамљиву слику америчког војника. Павловим напорима да постане ратни херој, симбол „физичке издржљивости” и „сексуалне енергије”,<sup>155</sup> противстављена је мрзовољност његових сабораца који се штавише плаше да учествују у борби. Изгледа да је „рат заправо симбол кукавичлука и очаја”,<sup>156</sup> што уједно представља и подједнако непријатну и узнемирујућу слику и Американаца и Вијетконговаца. 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.<sup>157</sup>

*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

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

155 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.

156 Ибид, 194.

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

једног младића и његовом кратком боравку у 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.<sup>158</sup>

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 који 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,

158 Ибид, 253.

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.<sup>159</sup> 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 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.”<sup>160</sup> И заиста, у извесном смислу, чак је примамљиво рећи да је сам Вијетнам скоро па небитан. Посматрана ван контекста 70-их 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

159 Ибид, 253.

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

целовитости, неки осећај за смисао који сеже изван граница самозадовољства.<sup>161</sup>

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 на то 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 примарним 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 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 диктира. Претпостављам да ни Дејвид Мемет не би био неприступачнији у свом погледу на друштвени развој од мене.”<sup>162</sup> 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 Вијетконговаца извршиле

161 Ибид, 183.

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

напад на амбасаду у Сајгону. Годину дана након тога поручник Кали и његове трупе нарушили су идеолошку реторику рата кољући мушкарце, жене и децу у Маи Лаиу, мада је Рејб касније инсистирао да драма дотакне и та збивања.<sup>163</sup> 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 посласана 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 на 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 жеља да у потпуности потисну његово постојање доводи до логичног завршетка тиме што га сви заједно охрабрују да изврши самоубиство.

<sup>163</sup> Ибид, 262.

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. 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.<sup>164</sup> 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.

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”.<sup>165</sup> 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 разочарања усвајањем улоге чланова једне спокојне америчке породице из средње класе „који су се помирили

164 Ибид, 267.

165 С. W. Е. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Volume 3, Beyond Broadway*, London, Cambridge University Press, 1985, 326.



са испразним задовољством у којем виде своју срећу”.<sup>166</sup> 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 његова искуства у Вијетнаму зато што „њихови сопствени митови не могу да апсорбују такве промене”.<sup>167</sup> 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 импликација које условљава његово ратно искуство заправо превазилази сам Вијетнам, те Вијетнам постаје тек пример једног општег стања које влада у Америци”.<sup>168</sup> Уместо да покушају да схвате осећања која

166 Ибид, 326.

167 Ибид, 326.

168 Ибид, 326.

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”.<sup>169</sup>

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 право насиље у Вијетнаму”.<sup>170</sup>

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”.<sup>171</sup>

169 Ибид, 326.

170 Ибид, 326.

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

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 налазе главни протагонисти чија су имена индикативно позајмљена из једне од најпопуларнијих телевизијских серија под називом *The Adventures of Ozzie and Harriet*.<sup>172</sup> 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 интересантан 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”.<sup>173</sup> У томе заправо и лежи проблем, с обзиром на то 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

172 Ибид, 96.

173 Ибид, 103.

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 настањују 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”.<sup>174</sup>

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 рedefинисани породични оквир јесте питање (не)адекватног прихватања трауматичног искуства. Коментаришући своје сопствено искуство након

---

174 Fredric Jameson, “The Antinomies of Postmodernity”. *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden: Blackwell, 2000, 266.

повратка из Вијетнама, Рејб примећује да су „људи били пре свега заинтересовани само за расправу о рату, а не за сам рат или било какав доказ да се исти десио”.<sup>175</sup> 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”,<sup>176</sup> „Они једу месо од кучића”,<sup>177</sup> и „Знаш и сам шта Библија каже за те људе”.<sup>178</sup> 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 стабилизује ново стање 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

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

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

177 Ибид, 117.

178 Ибид, 117.

успостављање субјективности.<sup>179</sup> 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.”<sup>180</sup> 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 редуktivне форме резоновања настале као последица културе и идеологије.”<sup>181</sup> 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 сваком Дејвидовом напору 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 своје сопствене

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

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

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

личности, и за притворност.<sup>182</sup> Рејб указује на то да се према Дејвидовој визији гаји непријатељско 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...”<sup>183</sup> 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”.<sup>184</sup>

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”<sup>185</sup> и Херијетине речи „Више те не препознајем”,<sup>186</sup> Рик додаје: „Мрзимо те”<sup>187</sup>. Рик оптужује Дејвида да је кренуо сасвим погрешним путем. То је

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

183 Ибид, 159.

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

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

186 Ибид, 165.

187 Ибид, 171.

једна негативна конотација коју Томас Доерти приписује свим постмодерним ликовима: „Рик је отелотворење неслагања између лика који глуми и лика који себе посматра док глуми [...] то је темпорална дистанца између лика и његовог тока свести”<sup>188</sup>. 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.

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”.<sup>189</sup> Рејб драматизује један потпуно трагичан случај „колонијације”, 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”<sup>190</sup>. Ипак, упркос овој свеприсутности телевизије, она не утиче на ток приказивања догађаја на сцени. Утишан скоро до краја драме, телевизор је на сцени присутан само као реквизит којим се попуњава јаз између Озија и Херијет.

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

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

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



У драми *Sticks and Bones* Рејб на различите начине показује да Дејвид поставља сувишна питања. Непријатељски однос чланова његове породице подлеже „хомогеној хегемонији“<sup>191</sup>. 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“.<sup>192</sup> У овој драми аутор барата шкакљивим темама вишеслојног и крајње збуњујућег искуства које се не може подвести ни под који тип „традиционалне наративне парадигме“<sup>193</sup>, те су америчку нацију први пут довели у директан и веома болан сукоб са њеним сопственим 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“.<sup>194</sup>

191 Ибид, 33.

192 Ибид, 233.

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

194 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.

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.<sup>195</sup> 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. Постаје предмет свакаког сексуалног

195 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.

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 Buried 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.<sup>196</sup> 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

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

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 квазиархетипске фигуре, припадају двома фундаменталним категоријама: дакле, реч је о насиљу над вијетнамским цивилним становништвом од стране америчке војске, и – посебно у америчким драмама – 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 друштвену опресију и америчку идеологију, и спремне да извршавају наређења својих претпостављених. Ови млади војници нису кроз непућени, нити потпуно 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 одговорност.

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, притом, увек задржавајући дозу мистериозности око себе. Ипак, вијетнамска проститутка приказана је као „друго” само у драмама написаним од стране мушкараца.

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 доводи до комерцијалног неуспеха, али је зато добијао одличне критике за појединачне драме. Међутим, већина критичара хвали 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 америчких вредности.<sup>197</sup>

---

197 Ибид, 252.

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

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 постапокалиптичну 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 што 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, убијеног у моменту Стабсовог рањавања, мада се чинило да су Стабс и син у то време били 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 на 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 позивају 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 *Angel City* 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.<sup>198</sup> То су звуци и слике из којих Шепард црпе 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 механизам који латентно прераста из мелодраме у нешто далеко искреније.”<sup>199</sup> 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.

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

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

Позоришне претпоставке о кредибилитету позоришних реквизита намерно су представљене као заваравajuће, а затим поново уполсене као функционални елеменат 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 силу-ету 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 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 свесном и несвесном искуству, али и у искуству публике. Тако се 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”.<sup>200</sup> 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 америчком идеалу.

Обојица драмских писаца су посматрачи потпуног анулирања *лейої*. Обојица су свесни моћи коју љубав поседује. Створили су драме у којима главни јунаци настањују свет извучен из митског контекста. 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 андрогиног 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 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.<sup>201</sup>

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 код 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,

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

201 C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama 1945–1990*, Cambridge University Press, 193.

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”).<sup>202</sup> 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 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 гротескног у драми јесте „огроман колач

---

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

у облику америчке заставе”<sup>203</sup>. 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 једна потпуно нова политичка мета: „Означили смо неке области за које сматрамо да имају велики потенцијал”<sup>204</sup>. 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 приказаним 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

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

204 Ибид, 11.

које је инхерентно за амерички идентитет. Он америчку експанзију преко запада директно повезује са демонстрацијом силе и крвопролићем. Међутим, 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 опасан од секире којом су раскрчене многе шуме, а опет је у истом рангу са Библијом или школском књигом”.<sup>205</sup> 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.<sup>206</sup> 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...<sup>207</sup> 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

205 James Grossman, "Introduction", *The Frontier in American Culture*, Ed. James Grossman, Berkley, University of California Press, 1994, 1–5.

206 Ибид, 188.

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

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.”<sup>208</sup>

„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 ивици егзистенције. Они се сваки пут изнова сусрећу са пустињом која ће их својом снагом извући из узнемирујућег 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.”<sup>209</sup> 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

208 Ибид, 58.

209 Ибид, 60.

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 стварнија од стварног света.<sup>210</sup> Бет и Џејк су 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 možдано 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.

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



Питање које Џејкова мајка поставља: „Постоји ли један једини разлог на овом свету због којег мушкарац треба да остави жену?”<sup>211</sup> 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.

---

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



## Историја, идеологија и идентитет

У драмама о Вијетнаму мит и реалност стапају се до нивоа непрепознатљивости, па зато и нису најпозданија места за тражење истине. Историја се представља као мит, као нарација која није адекватна за процес рекреирања искустава. И језик се показује као производан елемент, у немогућности да се ухвати у коштац са збиљом. 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 уду”, 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.<sup>212</sup> 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.

---

212 Elaine Scarry, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, OxfordUniversity Press, New York, 1985.

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”.<sup>213</sup> 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.<sup>214</sup> Ово се пре свега односило на рат у Вијетнаму, где је служба трајала 365 дана. Након 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.<sup>215</sup>

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. Истраживање порекла Шепардовога 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 sazревање: „Шепардове прве драме биле су изведене у Њујорку крајем 1964. године, и није случајно да се 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

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

214 Ибид, 191.

215 Ибид, 192.

о трансформацијама, и да је једна од главних истраживачких тема везана за психологију глумца и везу између глумца и формалног текста.”<sup>216</sup> Елементи трансформације важни су за постизање ефекта подвајања личности у самом извођењу њихових дела. Осећај да се ствари разбијају на делове, да се дезинтегришу и тиме доводе до фрагментације уобичајен је мотив у Шепардовим делима: „Већина Шепардових дела подсећа на фрагменте, делови различите величине који потичу од истог материјала.”<sup>217</sup>

Разбијање атома на делове доводи до ланчане реакције и експлозије. У драмама Сема Шепарда експлозија се обично дешава на крају драме, остављајући 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, поготово 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 драми *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

216 Gilman, “Introduction to Seven Plays”, 14.

217 Исто, 15–16.

јунак израња из сцене остављајући иза себе само своју силуету оцртану на зиду, на тај начин апсорбујући мит уместо да га у потпуности одбаци.<sup>218</sup> 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 црпе и из музике, сликарства, скулптура.

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.<sup>219</sup> 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

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

219 Ибид, 230.

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.”<sup>220</sup>

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 диспарат између мита и стварности. Заправо, овде се ради о духовној регенерацији младића и његове земље, а као 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 црпе своју енергију из научнофантастичних, 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

220 Ибид, 231.

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 пишчевој намери да их супротстави једне другима у свету фикције.<sup>221</sup>

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 публике. Управо је подсвест публике место на коме се сједињују слике ватре која уништава све пред собом. Како је сам Шепард рекао: „Када говоримо

221 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1997, 102–106.



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 тражим."<sup>222</sup>

Шепардове ране драме мало тога заједничког имају са линеарном нарацијом. Личности нису кохерентне са искуством заједнице којој припадају, а језик нема за задатак да открије истине или да дефинише односе. Шепард је дошао у Њујорк у коме се хепенинг, односно формално стуктурирани 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 предмет 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."<sup>223</sup> 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

222 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.

223 Ибид, 208.

филмова. Дискретно а опет агресивно, Шепард продира у савремени мит, сједињујуће друштвене слике којима недостаје срж. 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.”<sup>224</sup> 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 рокенрола. 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 Шепардовога 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

<sup>224</sup> Ellen Oumano, *Sam Shepard: The Life and Work of an American Dreamer*, St. Martin's Press, New York, 1986, 38.

у покушају да остане међу најбољима. Примамљиво је читати истовремено *Tooth of Crime* и *Geography of a Horse Dreamer*. У првој Хоса узнемирују кладоници, агенти<sup>225</sup>, док у другој протагониста, који има дара да му се у сну прикажу победници коњичких трка, приморан је да хиперактивно сања предстојеће победнике за оне који од тих снова профитирају. Лик Хоса може се посматрати као опис Шепардовога ранијег приступа драмском стваралаштву, као трачак рационализације за човека чија је будућност у том тренутку била неизвесна.<sup>226</sup>

У самом процесу интерпретације, али и креирања позоришних ликова кроз осликавање свакодневице онако како је постмодерна види могло би да се каже да „сваки литерарни дискурс у својој форми обликује жељу, жељу за приповедањем, жељу литературе за собом, жељу приповедања за причом. Жеља успоставља, рекао би Фуко, поредак дискурса, и тако нас чини делом дискурзивних пракси. Она само процесуира свет у игру знакова, поетика, облика представљања. Јер свет у којем обитавамо, то реално, та стварност, друштвено су, културолошки и идеолошки условљени, што чини хетерогено концептуани простор стратификације друштвеног поља, јер од економске до друштвене и од индивидуалне до политичке логике, појединац је само уплетен у бесредишну мрежу жеља... а та бесредишност, као противречност поетике и значења, знака и означеног, има своје разрешење, рекао би Џејмсон, у литератури... Дискурс, дакле, реконструише знакове и поетике, да би установио и одложио смисао.”<sup>227</sup> И писац и лик у делу настоје да попуне празнину...

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

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

227 Драган Бошковић, *Нулиши стилистички реализма*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац (Београд: Донат-граф), 2018, 108.

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 изложио у 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.<sup>228</sup> 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.<sup>229</sup>

Драме Сема Шепарда приказују свет у коме се личности боре са свим парадоксима живота у Америци. С обзиром на то 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

228 C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama 1945-1990*, Cambridge University Press, 1992, 70.

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

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 његове драме воде. Ту се види промена фокуса са ескапизма на конфронтацију, у тренутку када му се ликови хватају у коштац са 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)<sup>230</sup> 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

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

да је драма *Eyes for Consuela* била заправо репродукција драме *La Turista*.<sup>231</sup>

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 једностраног 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 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 недостижан. Овај парадокс америчког идентитета, увијеног у

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

идеолошку матрицу америчког друштва, али и савременог друштва уопште, побуђује ескапистички дух у сваком од ликова, импулс који обојица аутора везује преасходно за амерички идентитет.

Истраживање опуса ове двојице америчких аутора открива дистинктивну промену у опхођењу према поманутом импулсу.<sup>232</sup> 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 Рејbove 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-их 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.<sup>233</sup>

Како ескапистички импулс никада не јењава, многи од Шепардових пост-*Buried Child* ликова су већ „побегли”, и већ преживљавају последице свога труда, па тако почињу да схватају да индивидуа мора да се ухвати у коштац са националном историјом како би проника у срж сопствене личности. Проблем је у томе што

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

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

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.<sup>234</sup> 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

234 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 на то да се обојица аутора примарно концентришу на мушке ликове, у монографији ће се истраживати њихова парадоксална употреба мушких ликова у драмама, како би и представили али и критиковали свест читаве нације.



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 Пустиньска олуја служе да илуструју комплетну слику о америчком идентитету, стављајући акценат на насиље које прожима карактер целокупне нације.<sup>235</sup>

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 то чини драма *States of Shock*. Један од критичара изјавио је да је ова драма „бестидна бесмислица” и да је са њом Шепард напокон дошао до свог циља пресвученог у „потпуно стање неразумљивости”.<sup>236</sup> 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 разлога, тешко је јасно дефинисати оквир Шепардовога стваралаштва. Ричард Гилман је један од многих критичара који је говорио о проблематичној природи Шепардовога 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.<sup>237</sup> Према Ботомсовом

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

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

237 Richard Gilman, “Introduction”, *Seven Plays*, Toronto: Bantam, 1981, 17.

схватању Гилманових тврдњи, анализирање Шепардовога 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.<sup>238</sup>

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)<sup>239</sup> 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 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.”<sup>240</sup> Овакав став има покриће јер доста материјала које Шепард користи у својим драмама чини се дубоко укоревеним у његовом личном искуству. Стога, постаје тешко одвојити човека од његовог стваралаштва, па идентификовање везе између Шепардовога живота и његових драма заправо је плодноносан подухват.

Најдоминантнија 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

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

239 Ибид, 125–131.

240 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.

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 америчко друштво.<sup>241</sup> У једној од значајнијих Шепардових првих биографија, критичарка Елен Умано, наводи да „Шепард персонификује културолошку двосмисленост америчког друштва”<sup>242</sup>, са посебним акцентом на тензију и контрадикторности 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 националну свест на тако застрашујућ и интензиван начин”.<sup>243</sup>

Нешто скорија критика (из 90-их 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 идентитета.<sup>244</sup> Критичарка Лора Грем идентификује тензију

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

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

243 Bonnie Marranca, "Preface", *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Ed. Bonnie Marranca, New York: Performing Arts Journal Publications, 1981, 1–2.

244 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

између индивидуалног и социјалног који преовлађује 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 модерничког и постмодерничког става према природи идеологије и личног идентитета, према потрази за кохерентношћу и значењем у познијој капиталистичкој култури и према самом стваралачком процесу”.<sup>245</sup>

Док се мишљења критичара по питању тензије коју Шепард проналази у америчком идентитету<sup>246</sup> 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”.<sup>247</sup> 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”<sup>248</sup>, а Лесли Вејд сматра да се Шепардове драме могу посматрати као артефакти

---

установио централни проблем који ствара конфликт између личног и националног идентитета обавијене у свеприсутни идеолошки омотач.

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

246 Грејемова сматра да подвојеност постоји у самој природи Шепардовога 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.

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

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

који документују савремену америчку историју, и који имају комуникацију са америчким искуством које лежи дубоко у културолошком памћењу целокупне нације.<sup>249</sup>

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 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.<sup>250</sup> 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.”<sup>251</sup> Препознајући 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 скорој будућности. Ту је реч о немогућности поновног успостављања равнотеже.

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

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

251 Ибид, 11.



## Напоследку...

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 идентитету, и како се његова реакција на сам 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 инхерентном 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 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 редуktivну 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”<sup>252</sup>. Даље, потрагом за културолошком суштином идентификује се „нека врста нереалистичне нарације, нешто попут романсе, приче која може да досегне до суштинског, идеализованог америчког лика”.<sup>253</sup> 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.<sup>254</sup> Стога, многи Шепардови ликови теже да досегну до исте оне илузорне слике о

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

253 Ибид, 1151.

254 Весли, на пример, верује да земља може да му гарантује приступ већој заједници америчких фармера, што показује у сцени



„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.”<sup>255</sup> Овај „есенцијални квалитет Америке”, као што то истиче Бајмова, „одувек је био познат по својој обмањивој природи”.<sup>256</sup> 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”<sup>257</sup>. У драми *Simpatico* Сесилија објашњава Картеру да је „Американка за њу досадна до

---

када предлаже свом оцу да се прикључе Авокадо Асоцијацији Калифорније.

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

256 Ибид, 1152.

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

бола”.<sup>258</sup> 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.<sup>259</sup> 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 лика који је посве недоступан својим грађанима. У интервјуу из 2000. године, он износи оштар увид у разлике које примећује између америчког идентитета у културолошкој нарацији 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

258 Sam Shepard, *Simpatico*, NY: *Vintage Books*, 1995, 38

259 Carol Rosen, “Emotional Territory: An Interview with Sam Shepard”, *Village Voice* 36.1 (1993), 5.

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.”<sup>260</sup>

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.<sup>261</sup> 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 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.

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

261 Ибид, 70.

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”.<sup>262</sup> 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-их и 80-их 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 нарацију неадекватно средство за рекреирање ратних искустава. И језик је исувише произвољан да би уопште могао да проникне у суштину реалности. Сусрет са смрћу, лешевима, откинутим и разнесеним деловима тела, временом су постали искуства кроз која се формирају нови 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. Па чак ни привидно обична телесна искуства, као што су расне или родне

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

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. С обзиром на став да „ескапистички импулс никада не јењава, многи поствијетнамски ликови су већ „побегли“, и већ преживљавају последице свога труда, 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”.<sup>263</sup>

Шепардов став одговара дубоко укорененој „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

263 Љубица Васић, *Амерички поствијетнамски идентитет*, Крагујевац: ФИЛУМ (Филолошко-уметнички факултет), 2018, Београд: Донат граф, Библиотека Црвена линија. Колекција *Теорија, књижевности, култура*, 112-113.

и да успоставе национални идентитет који би грађани Америке усвојили као своје сопствене идеале.<sup>264</sup>

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 човек – homo Americanus<sup>265</sup>”, утолико је више изазивала конфликтне ситуације: уздицање 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.<sup>266</sup>

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 искуство разнолике нације људи чије се приче неретко маргинализују или игноришу као амерички. Џејн Томпкинс, у својој студији о вестерн

---

264 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.

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

266 Ибид, 5.

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”<sup>267</sup>; 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”<sup>268</sup>, 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”<sup>269</sup>. У свом утицајном раду *Девичанска земља: амерички зајад 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 Џексона, 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.<sup>270</sup>

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,

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

268 Chris Willman, “O, Brothers!” *Entertainment Weekly* 15 Dec. 2000. p. 69.

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

270 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 користан је посредник преко којег се могу испитати заједничка културолошка драмска искуства која успут откривају контрадикторности између глуме и егзистенције. Ове контрадикторности су највише биле очигледне у Сједињеним Америчким Државама током 70-их и 80-их 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, још једног морално сложеног националног феномена у којем је тело извор искуства, знања и идентитета, током 80-их година.

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 обзиром на плејаду различитих мишљења, није згорег често подсећати критичаре да Шепард умногоме дели место у позоришном свету са Јуцином О’Нилом, и да је и О’Нил често био 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 у 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 Sidewinder* (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 преобликовало, 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 мачизма пресвученог у рухо феминизма. Док се мушки идентитет може наћи у поменутиим 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 ликови 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 истиче 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, који 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 појмом подвојених личности.

Компаративна анализа драмског стваралаштва Сема Шепарда и Дејвида Рејба заправо представља културолошки профил Америке седамдесетих 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. Дакле, анализа њихових дела има два аспекта, и то 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, као и посматрање последица утицаја друштвене средине и конзумерског друштва, уопште узев. Интерпретација целокупног драмског стваралаштва Шепарда и Рејба потврђује постојање тананих али нераскидивих идеолошких нити између хипотеза на којима се заснива конструкција/реконструкција идентитета, како индивидуалног, тако и колективног, што као крајњи исход има утврђивање идеолошких сличности њихових драма заснованих на константној потрази за идентитетом и критици идентитета заодеведеног плаштом доминантне идеологије.





## Белешка о ауторки

Љубица Васић рођена је 30. децембра 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2006. године. Мастер студије политикологије завршила је на Факултету политичких наука у Београду 2015. године и стекла звање мастер политиколог за међународне послове. Докторирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2016. године.

Од 2009. до 2012. године била је запослена као саветник за стручне послове из области међународне сарадње у Народној скупштини Републике Србије. У току 2012. године била је народни посланик и шеф Сталне делегације Републике Србије у Савету Европе у Стразбуру, када је била и члан скупштинског Одбора за спољне послове и Одбора за европске интеграције. Исте године је обављала и дужност специјалног саветника министра спољних послова Републике Србије за Европу и Америку. Године 2013. била је именована за помоћника министра спољних послова за Европску унију, а од 2014. године поново је обављала дужност специјалног саветника министра спољних послова Републике Србије.

Академску каријеру започела је 2017. године као доцент за научну област Филолошке науке. Поседује и звање доцента за Политичке науке, са фокусом на Економску дипломатију, Компаративне политичке системе и Геополитику. Тренутно је запослена на Филолошком

факултету Универзитета у Београду. Њене уже области интересовања обухватају модерну америчку идеологију, књижевност и историју, као и савремену дипломатију и међународне односе на билатералном и мултилатералном нивоу, с обзиром на радно искуство које поседује на том пољу.

Године 2018. објавила је монографију *Амерички иосијвијетнамски мушки идентитети* (Филум, Крагујевац), а током своје академске каријере објавила је већи број научних радова и више пута учествовала на међународним научним конференцијама, о чему сведоче радови које је објавила. Као истраживач и предавач, чест је гост међународно признатих институција, као и многих универзитета широм света.

Љубица Васић живи и ради у Београду.

## Садржај

Идентитет у постмодерном свету _____	5
Идеологија и књижевни дискурс _____	15
Мушки идентитет у руху идеологије профита и ескапизма _____	21
Породична трилогија Сема Шепарда као рефлексција мачизма, културе насиља и рата у Вијетнаму _____	27
Смештање постодернизма (и концепт конструисања идентитета у Шепардовим драмама) _____	51
Постмодерно у драмском дискурсу _____	67
Рејбове вијетнамске драме _____	103
Шепардове антиратне драме: States of Shock, The God of Hell, Lie of the Mind _____	127
Историја, идеологија и идентитет _____	139
Напоследку... _____	159
Белешка о ауторки _____	177



Љубица Васић  
**АМЕРИЧКО ПОЛИТИЧКО ПОЗОРИШТЕ**

Лектура и коректура  
*Александра Машић*

Ликовно-графички и технички уредник  
*Стефан Секулић*

Издавач  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Јована Цвијића б.б.*  
*34000 Крајујевац*

За издавача  
*Декан Зоран Комадина, редовни професор*

Штампа  
*Филолошко-уметнички факултет, Крајујевац*

ISBN  
*ISBN-978-86-80796-60-4*

Тираж  
*150*

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792(73):82.02ПОСТМОДЕРНИЗАМ  
821.111(73).09-2  
792(73):316.75

ВАСИЋ, Љубица, 1983-

Америчко политичко позориште / Љубица Васић.  
- Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2020  
(Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). -  
181 стр. ; 20 см. - (Библиотека Црвена линија /  
[Филолошко-уметнички факултет , Крагујевац].  
Колекција Теорија, књижевност, култура)

Тираж 150. - Белешка о ауторки: стр. 177-178. -  
Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-80796-60-4

а) Позориште -- Постмодернизам -- САД б)  
Позориште -- Идеологија -- САД в) Америчка  
драма

COBISS.SR-ID 24074505